Wiener Slawistischer Almanach 48 (2001) 79-107

Ольга Буренина

КАРИКАТУРА И АБСУРД

ЛИТОГРАФИРОВАННАЯ ПРОГРАММА ЛИТЕРАТУРНОГО ВЕЧЕРА В ЛЕСНОМ ИНСТИТУТЕ В ПЕТЕРБУРГЕ 24 ОКТЯБРЯ 1909 г.
Частное собрание, Ленинград

Эта статья представляет собой часть моего историко-литературного исследования, посвященного описанию абсурда в русской культуре и порождению genus absurdum в русской литературе. Основная задача – показать, что

карикатура в определенных случаях способна стать, с одной стороны, особым приемом, повышающим абсурдность вербального текста, а с другой стороны, сама по себе может быть экспликацией абсурда как особого модуса бытия (modus absurdus), то есть негативной реакции на синтетическую завершенность бытия. В связи с этим я хочу показать, что карикатура – абсурдна и еретична одновременно.

1. Квазиэкфразис и абсурд

1.1. Речь пойдет об одной карикатуре на русскую литературу эпохи символизма, иллюстрирующую программу литературного вечера, который состоялся в Санкт-Петербурге 24 октября 1909 года.[1] Напомню, что 1909 год – начало кризиса русского символизма. Карикатура эта представляет собой, во-первых, пародию на авторов-символистов: Сологуба, Брюсова, Вяч. Иванова, Бальмонта, Блока. Во-вторых, карикатура пародирует авторов, в то время весьма близких символизму: Кузмина, Леонида Андреева, Арцыбашева, Городецкого, Ремизова, Куприна. Большинство литераторов, изображенных на картинке (кроме Бальмонта, Кузмина, Куприна и Арцыбашева), было членами петербургской так называемой „мистико-анархической" группы, во главе которой в 1905-1907 годах стояли Чулков и Вяч. Иванов. Эпоха символизма оставила после себя немало карикатур на русских писателей. Другие карикатуры на этих же писателей эпохи символизма можно было встретить в сатирических журналах *Овод*, *Стрекоза*, *Сатирикон*, в газетах и даже на почтовых открытках того времени (так, в 1902-1903 годах можно было купить и отправить открытку, выпущенную по поводу откликов на рассказ Леонида Андреева „Бездна"). На карикатурах изображались: 1) целая группа писателей (см., например, шарж Ре-Ми „Балаганчик" на Блока, Кузмина, Брюсова и др., опубликованный в *Петербургской газете* 25 февраля 1908 года в №54, или анонимную карикатуру под названием „Пляска безумства" на Арцыбашева, Сологуба, Блока, Городецкого, Бальмонта, Брюсова и др., опубликованную в №2 газеты *Искра* за 11 января 1909 год; 2) отдельные писатели (см., например, шарж В.В. Каррика на Леонида Андреева, помещенный в №1 журнала *Леший* за 1906 год и т.д.).

И тем не менее, эта картинка любопытна во многих отношениях. В целом она представляет собой критику символистской литературы и самой символистской эпохи. Русская литература изображена спящей, а мир эпохи символизма – расколотым. Как хорошо видно, почти все писатели-персонажи изолированы друг от друга и тем, что размещены в семи ячейках-пространствах и на трех уровнях, и тем, что некоторые повернуты друг к другу

[1] Указанная иллюстрация была впервые опубликована в: *Литературное наследство* (1937, 16).

спинами. В центральном образе статуи Иванов воплощен отнюдь не случайно. И пробелы вместо глаз на его лице, напоминающие пустые глазницы на античных статуях, по-видимому, также нарисованы вполне отрефлексированно. Подобно тому, как статуя является посредником между миром мертвых и миром живых,[2] статуя-Вяч. Иванов также предстает на этой картинке пародийным посредником или проводником между реальным и инфернальным. Пустые глазницы писателя лишний раз подчеркивают это: ведь мотив отсутствия зрения (например, в пьесе Мориса Метерлинка 1890 года *Les aveugles*), а также мотив монструозности глаз (таковы в *Мелком бесе* Сологуба образ „Глаз-птица" и сцена ослепления карточных фигур Передоновым) нередко сопутствуют изображению в литературе эпохи символизма инфернального мира. Будучи „местом встречи" мира внешнего и сокровенного, принадлежа одновременно к миру реальному и миру преходящих явлений, изображение Иванова представляет собой „полувоплощенное слово", то есть символ, посредством которого символисты пытались приблизиться к постижению „трансцендентной тайны бытия". Все персонажи, которых объединяет вокруг себя Иванов, с одной стороны, существуют на уровне фактической действительности, являясь реальными лицами. С другой стороны, фактическая действительность совмещена либо с миром инфернальным, либо с миром фантастическим (Ремизов и чертик, Блок и Незнакомка). Кроме того, Вяч. Иванов-статуя является еще и посредником между миром иконическим и миром вербальным. Последнее подчеркивается тем, что Иванов оказывается единственным персонажем, совмещающим в себе и на себе иконическое и вербальное (изображение Иванова с табличкой на груди и сам текст на табличке).

1.2. Возникает вопрос, каковы же на этой картинке формы взаимодействия между вербальным и иконическим и каким образом данное взаимодействие способствует абсурдизации собственно вербального, стихотворного текста, расположенного под рисунком? Формы взаимодействия вербального и иконического выступают на нескольких уровнях. Одним из приемов, создающих абсурдность стихотворного текста, является прием негативной корреляции вербального и иконического уровней. Так, фраза „Федор Навьич Сологуб, | ныне славою пасомый" иллюстрируется изображением стоящего весьма скромно, и даже несколько обиженно, в стороне от всех писателя. По воспоминаниям современников, Сологуб, действительно, старался вести себя в жизни очень неприметно, а также отличался обостренной обидчивостью.[3] Фраза „ныне славою пасомый" никак не проиллюстрирована, хотя отражает

---

[2] В русле идей Якобсона эта мысль интересно развивается Томасом Венцловой: Т. Венцлова (1997, 82-102).

[3] См., например: Г. Чулков (1999, 160-177), а также: А. Белый (1990, 483-491).

реальную ситуацию Сологуба 1909 года. Дело в том, что литературная критика включила его в четверку лучших писателей за 1908-1910 годы. Кроме Сологуба в эту четверку попали Андреев, Горький и Куприн. Отчество *Навьич* вместо *Кузьмич* может прояснить пространственную дистанцированность Сологуба-персонажа на картинке. Такая дистанцированность воспринимается как результат выхода из мира бытия в мир небытия. *Навь* – мертвец, вставший из могилы, призрак. Художественный мир Сологуба постоянно входит в зону контакта с мертвым. Поэтому все сологубовские герои всегда оказываются одновременно и живыми людьми, и усопшими,[4] Конечно, не только этот подтекст имеется здесь в виду. Начиная с 1907 года в издательстве „Шиповник" (1907 №3, 1908 № 7, 1909 № 10) выходит трилогия Сологуба *Навьи чары* (в позднем названии *Творимая легенда*). Замечу, что появление этого романа на страницах литературно-художественных альманахов „Шиповника" послужила для Леонида Андреева, еще одного персонажа карикатуры, причиной отказа от должности редактора этого издательства. В 1909 г. он выступил с протестом против публикаций романа В. Ропшина (Б. Савинкова) *Конь бледный* и *Навьих чар* Сологуба.

Негативная корреляция вербального и иконического уровней присутствует и в изображениии Вячеслава Иванова. „Писатель на пифийском языке" снабжен табличкой с текстом на русском языке. Кроме того, пифийский язык – это вовсе не диалект древнегреческого языка, а предсказания древнегреческой жрицы-прорицательницы Пифии. В 501 г. до н.э. древнегреческий поэт-лирик Пиндар составил X-й Пифийский эпикиний. Иванов, занимаясь переводами древнегреческой литературы, сделал перевод Первой пифийской оды из этого эпикиния.[5] „Писать на пифийском языке" означает буквально – переводить предсказания Аполлона в стихотворную речь. Таким образом, ожидается, что текст таблички будет исполнен стихами. Однако он написан прозой. Примечателен скрытый подтекст этой фразы, связанный с тем, что предсказания Пифии сообщались жрецу в храме Аполлона в Дельфах. В 1909 г. прекращают свое существование два центральных органа символистской печати – журналы *Весы* и *Золотое Руно*, передав эстафету журналу *Аполлон*. Одним из таких скрытых „предсказаний Аполлона" для участников этой карикатуры оказывается предсказание о том, что с появлением нового журнала завершается целая эпоха – символистская.

Рисунок с Бальмонтом также не соответствует тексту. „И Бальмонт, планет приятель | с солнцем пламенным в руке" показан опирающимся рукой на солнце, а вовсе не держащим солнце в руке. Солнце – отсылка к циклу поэта 1903 г. „Будем как Солнце". Расположение солнца у ног Бальмонта

---

4 См. об этом подробнее в моей статье: О. Буренина (2000, 163-186).
5 Вяч. Иванов (1899).

карикатурно инсценирует строчку из стихотворения этого цикла „Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...“:

Я заключил миры в едином взоре,
Я властелин.[6]

Поэтому Бальмонт, изображенный как властелин солнца, солнца и не замечает. Более того, он показан стоящим на цыпочках, что усиливает расположение его „выше солнца“. Тем самым название цикла „Будем как Солнце“ карикатурно прочитывается на этой картинке как – „Будем выше Солнца“. Другим источником, с которым связано изображение Бальмонта, вероятно, является эссе поэта „Поэзия стихий“. Рассуждая о четверогласии земли, воды, огня и воздуха, поэт пишет о силе огня не только освобождающей душу, но и трансформирующей реальность в фантазию:

> Огонь освобождает нашу душу от угрюмых мыслей, сдвигает с места цепкие тени, отдаляет их, делает их живыми, и, если не властен прогнать их совсем, заставляет их колыхаться, бросает от нас под Луной безмерные длинные призраки, которые бегут по снегу и превращают плоскую равнину в фантазию, где наша мысль овеяна голосами воспоминаний. В наших душах, несознаваемо для нас самих, загораются звездоносные волны, светит звездная печать.[7]

Любопытно, что изображение „пламенного“ светила напоминает одновременно и чашечку цветка и неопознанное мохнатое животное. Именно таким предстает солнце в другом стихотворении Бальмонта из вышеназванного цикла „Будем как Солнце“ – „Гимн огню“:

> Ты – как страшный цветок с лепестками из пламени,
> Ты – как вставшие дыбом блестящие волосы;[8]

Наряду с этими деталями, изображения Бальмонта и солнца представляют собой явную карикатуру на обложку первой книги стихов *Будем*

6 К. Бальмонт (1985, 1).
7 К. Бальмонт (1908, 28-29).
8 К. Бальмонт (1985, 8).

как Солнце, опубликованной в книгоиздательстве „Скорпион" в 1903 г. На этой обложке совершенно нагой первобытный человек, имеющий к тому же явное и отнюдь не случайное (это станет ясно далее) сходство с известным эскизом пропорций человеческого тела Леонардо да Винчи, возносит руки сразу ко всем природным стихиям – звездам, Луне, Огню. Змеевидные, вьющиеся волосы, обрамляющие голову первобытного человека, коррелируют с „лепестками-волосами" на карикатурном изображении солнца в нашем примере. На картинке перестраивается космогоническая картина мира, которую воспевал Бальмонт в своем „солнечном" цикле и которую воплощает изображение на обложке первого издания сборника. Бальмонт запечатлен на карикатуре подминающим под себя солнце. Соответственно, он занимает центральное место верховного Божества – самого Солнца. С обликом первобытного человека с обложки сборника, скорее, коррелирует Иванов-персонаж.

На карикатуре, изображающей Бальмонта, присутствует еще одна характерная деталь: бровь поэта изображена в виде перевернутой чайки. В перевернутом изображении чайки зашифрована отсылка к одноименному стихотворению поэта из цикла „Под северным небом":

Чайка, серая чайка с печальными криками носится
Над холодной пучиной морской.
И откуда примчалась? Зачем? Почему ее жалобы
так полны безграничной тоской?

Бесконечная даль. Неприветное небо нахмурилось.
Закурчавилась пена седая на гребне волны.
Плачет северный ветер, и чайка рыщает, безумная,
Бесприютная чайка из дальней страны.[9]

Наряду с этой аллюзией присутствует еще одна, легко опознаваемая. Чайка – имплицитная карикатура на эмблему Московского художественного театра. Постановки Станиславского и Немировича-Данченко на сцене этого театра (например, чеховской *Чайки*, пьесы Метерлинка *Синяя птица*, пьесы Леонида Андреева *Жизнь человека* и др.) имели большое значение в культурной жизни символистской эпохи. Почти накануне литературного вечера, для которого была нарисована наша карикатура, 2 октября 1909 года в Художественном театре состоялась премьера пьесы Андреева *Анатэма* в постановке Немировича-Данченко и Лужского, где в главной роли выступил Качалов. Тем самым *чайка* дешифрует метафорический образ театрализации жизни участниками-персонажами эпохи и карикатуры, эту эпоху отра-

[9] К. Бальмонт (1980, 35).

жающей. Нора Букс указала мне, кроме того, на любопытную взаимосвязь Треплев-Бальмонт, о которой мне не было известно.[10] Таким образом, чайка на лице Бальмонта – еще и иконическая метафоризация генезиса пьесы Чехова.

Негативная корелляция делает абсурдным и предложение „рядом Блока все чарует | Незнакомки страстный вид". Оно сопровождается иллюстрацией, на которой вид Незнакомки вряд ли способен вообще кого-либо очаровать. Изображение на картинке коленопреклоненного Блока намекает, прежде всего, на интерес Блока к театру. Картинка может представлять собой возможную карикатуру на личное участие Блока в любительских спектаклях, проходивших в доме его будущей жены, в частности, на исполнение им в 1899 году роли пушкинского Дон Гуана. Таким, к примеру, предстает он на фотографии 1899 г.[11] Подобное изображение поэта указывает и на более общую взаимосвязь: „эпоха–театр",

Гипертрофированные глаза Прекрасной Дамы напоминают, скорее, маску, чем пленительные очи. Эта деталь могла быть заимствована автором карикатуры с фронтисписа книги стихов Блока „Снежная маска", созданного Бакстом.

Следует заметить, что Блок и сам, будучи прекрасным рисовальщиком, с удовольствием прибегал к приему негативной корреляции вербального и иконического уровней. Таков рисунок Блока, сопровожденный подписью: „Люба и Саша делают великосветский визит". Персонажи Люба и Саша, словно зависли в воздухе автобиографического пространства. Их „иератические" жесты не соответствуют тому, что о них написано. От образа Прекрасной Дамы нет и тени. Представлена сцена обыденной семейной жизни.

Кузмин, „уединенный | в муку грешную свою", более похож на врубелевского „Демона стоящего", то есть показан гордым, без видимых признаков мучений. На „муку" Кузмина намекают лишь крылья за спиной поэта – своеобразная иконическая отсылка к его же повести 1906 года „Крылья". „Грешная мука" – это конкретная аллюзия на финал повести, в котором происходит ведущее к любовной развязке объяснение Штрупа с Ваней Смуровым:

---

[10] См. Е. Толстая (1994, 280). Этот источник также был любезно подсказан мне Норой Букс.

[11] Фотография „Блок в роли Дон Гуана в сцене из маленькой трагедии Пушкина „Каменный гость" опубликована в: *Литературное наследство* (1980, 431).

– Еще одно усилие, и у вас вырастут крылья, я их уже вижу.
– Может быть, только это очень тяжело, когда они растут, – молвил Ваня, усмехаясь.[12]

83. К. А. Сомов. Портрет М. А. Кузмина. 1909. Акварель, гуашь
К. А. Somov. Portrait of Mikhail Kuzmin. 1909. Watercolour, gouache

Одновременно изображение черт лица Кузмина окарикатуривает портрет Кузмина, выполненный Сомовым. Однако не только в изображении Кузмина, но и на картинках с другими персонажами можно заметить явное сходство с портретами, выполненными художниками круга „Мир искусства". Во второй половине 1900-х гг. издатель *Золотого руна* Рябушинский заказал мирискусникам, а также Кустодиеву серию портретов литераторов и художников. Врубель трудился над портретом Брюсова, Бакст рисовал Зинаиду Гиппиус и Белого, Сомов – Вяч. Иванова, Блока, Сологуба и Кузмина, а Серов – Леонида Андреева. Кустодиеву были заказаны все тем же Рябушинским портреты Ремизова и Сологуба. Без труда можно определить, что практически все персонажи на картинке окарикатуривают тех литераторов, которые сделались моделями для художников и чьи портреты стали воспроизводиться на страницах *Золотого руна*. Некоторые из этих портретов затем украсили авторские сборники. Так, портрет Сологуба, созданный Кустодиевым, первоначально был представлен в *Золотом руне* за 1907 года (№11-12, между стр. 67-68), а год спустя воспроизведен на фронтисписе сборника стихов Сологуба *Пламенный круг*. Однако следует помнить и о том, что некоторые из перечисленных художников параллельно создавали и карикатурные зарисовки со своих и не со своих моделей (Серов, например, нарисовал яркий шарж Кузмина (1909)).

Одним из предтекстов рассматриваемой нами карикатуры можно считать и появившуюся в журнале *Сатирикон* за 1908 год серию карикатурных портретов, выполненную Ре-Ми, под названием „История современной русской литературы" (ощутима перекличка с названием нашей карикатуры!) В эту серию вошел практически все тот же круг писателей: Андреев, №1, стр. 1; Городецкий, № 2, стр. 12; Кузмин, № 5, стр. 12; Сологуб, № 6, стр. 6; Ремизов, № 7, стр. 12; Блок, № 8, стр. 6; Арцыбашев, № 14, стр. 16. Каждая карикатура сопровождалась броским пародийным комментарием.

Ракурсы и позы некоторых литераторов, изображенных Ре-Ми, перекликаются с ракурсами и позами на рисунке программы. Но самое существенное заключается в том, что на всех этих портретах, как и на коллективном

[12] М. Кузмин (1994, 68).

портрете, окарикатуривается собственно сам жанр символистского портрета, для которого была характерна острота в передаче внешних черт и одновременно проникновение в духовную суть писателя или поэта. Карикатура, создавая квазипортреты литераторов, исподволь перетягивала на себя задачи символистского портрета. Число карикатур на этих литераторов было грандиозно. Эпоха символизма, ощутившая свой кризис уже при зарождении, стала, пожалуй, единственной эпохой, совместившей бесконечный ряд пародий с автопародиями, карикатур с автокарикатурами.

И наконец, последняя строка стихотворения „Но поймите сами, кто там, | Видя все это, грустит!" сопровождается изображением спящей (возможно, даже и мертвой) русской литературы. На ее бесстрастном лице не отображено ни тени эмоции. Вновь вербальное не соответствует иконическому. В эстетическом плане подобные стихотворные описания, не соответсвующие содержаниям рисунков, можно интерпретировать как *отступление от мимезиса, то есть как квазиэкфразис*. Квазиэкфразис – это один из возможных способов проявления абсурдного в художественном тексте. Он создается благодаря приему негативной корреляции вербального и иконического уровней и представляет собой негативный вариант принципа символистских соответствий.

1.3. Другим приемом, создающим абсурдность стихотворного текста, является, казалось бы обычный, прием корелляции вербального и иконического уровней. Однако это приводит к тому, что комментарий к ясно изображенному фактически дает нулевую информацию: на рисунках иконически точно повторяется то, что уже было четко сказано в стихотворении. Так, стихотворный текст начинается с фразы „Все тут облики знакомы". И на самом деле, все писатели настолько удачно шаржированы (кроме Куприна), что с первого взгляда можно догадаться, кто есть кто. Далее на рисунках иконически повторяется то, что уже сказано в стихотворении. Тем самым создается эффект „семиотического изобилия", в основе которого находится кажущееся подобие, correspondance, гипертрофированное „узнавание" принципа символистских соответствий. Фраза „сел Куприн в родную яму" лишний раз сопровождается изображением ямы и сидящего в ней писателя. Но слово *яма* – является еще и аллюзией на повесть Куприна „Яма", в которой описывается жизнь публичного дома. Поэтому указанная фраза может быть понята только сквозь призму полемики относительно этой повести Куприна. „Яма", начавшая публиковаться в сборнике *Земля* как раз в том же самом 1909 г., вызвала большой интерес со стороны критики.[13] Однако наряду с очень высокими оценками повести, в печати появились и весьма негатив-

[13] См. об этом подробно в примечаниях Э. Ропшгейна к повести *Яма* в: А.И. Куприн, (1964, 455-456).

ные отзывы о ней. Особенно непримирим был Борис Садовской, обвинивший на страницах журнала *Весы* (1909, № 6) Куприна в том, что тот исписался и повторяет все приемы своей же повести 1905 года „Поединок". „Сесть в родную яму" и означает в этом контексте „повторяться, исписаться". Рыхлость изображения Куприна – иконическое согласие с такой оценкой повести, иконическая передача „рыхлости" ее композиции. Что касается неузнаваемости Куприна на фоне узнаваемости всех остальных писателей, то она представляет собой карикатуру на явную „узнаваемость" (= авторский повтор) всех собственных прежних приемов автора. Таким образом, на карикатуре метафорически запечатлено явление автоплагиата. Яма поглощает пол-Куприна, сковывает его руки, его тело, тем самым делая невозможными дальнейшие творческие поиски и находки. Остановлюсь еще на одной примечательной детали этой картинки. Как видно, в яму погружена именно нижняя половина тела писателя. Верхняя же половина выглядит просто безжизненной. Такое изображение связано с мотивом ямы, который задается с первых же строк повести Куприна. Яма – это название части города, в которой находились публичные дома, то есть место, за которым „осталась темная слава, как о месте развеселом, драчливом и в ночную пору небезопасном".[14] Яма – метафора домов терпимости, которые, в натуралистическом изображении Куприна, должны были представлять собой самое дно человеческой жизни:

> До самого утра сотни и тысячи мужчин поднимаются и спускаются по этим лестницам. Здесь бывают все: полуразрушенные слюнявые старцы, ищущие искусственных наслаждений, и мальчики – кадеты и гимназисты – почти дети; бородатые отцы семейств, почтенные столпы общества в золотых очках, и молодожены, и влюбленые женихи, и почтенные профессоры с громкими именами, и воры, и убийцы, и либеральные адвокаты, и строгие блюстители нравственности – педагоги, и передовые писатели – авторы горячих страстных статей о женском равноправии, и сыщики, и шпионы, и беглые каторжники, и офицеры, и студенты, и социал-демократы, и анархисты, и наемные патриоты; застенчивые и наглые, больные и здоровые, познающие впервые женщину и старые развратники, истрепанные всеми видами порока; ясноглазые красавцы и уроды, злобно исковерканные природой, глухонемые, слепые, безносые, с дряблыми, отвислыми телами, с зловонным дыханием, плешивые, трясущиеся, покрытые паразитами – брюхатые, геморроидальные обезьяны. Приходят свободно и просто, как в ресторан или на вокзал, сидят, курят, пьют, судорожно притворяются веселыми, танцуют, выделывая гнусные телодвижения, имитирующие акт половой любви. Иногда внимательно и долго, иногда с грубой поспешностью выбирают любую женщину и знают наперед, что никогда не встретят отказа. Нетерпеливо платят вперед деньги и на

[14] А.И. Куприн (1964, 5).

> публичной кровати, еще не остывшей от тела предшественника, совершают бесцельно самое великое и прекрасное из мировых таинств – таинство зарождения новой жизни. И женщины с равнодушной готовностью, с однообразными словами, с заученными профессиональными движениями удовлетворяют, как машины, их желаниям, чтобы тотчас же после них, в ту же ночь, с теми же словами, улыбками и жестами принять третьего, четвертого, десятого мужчину, нередко уже ждущего своей очереди в общем зале.[15]

Описание посетителей публичных домов подкрепляется в этом ключевом для повести фрагменте разного рода языковыми приемами. К таким приемам относятся, например, глаголы движения, обозначающие передвижение посетителей внутри и вне публичных домов („подъезжают и уезжают", „подымаются и спускаются"); глаголы со значением физического процесса посетителей публичных домов („курят", „пьют", „танцуют, выделывая гнусные телодвижения, имитирующие акт половой любви", „совершают ... таинство зарождения новой жизни"); эпитеты, передающие эмоциональные состояния этих же посетителей („влюбленные", „застенчивые и наглые"). Неподвижная фигура Куприна воспринимается на таком фоне как карикатура на рассказчика, осуждающего проституцию: рассказчик из повести „Яма" превращается на картинке в аморфного посетителя публичного дома-ямы, он становится пассивным наблюдателем, а отнюдь не активным участником бурных любовных ночей. Изображение ямы на рисунке удваивается благодаря еще одному весьма тонкому символическому приему. Обращает на себя внимание атрибут на голове писателя-персонажа, по форме напоминающий ведро. Ведро – имплицитная отсылка к слову *яма*: ср. в греческом языке *ἅμη* – 'заступ', 'лопата', 'ведро', а в латинском языке слово *hama*, восходящее к этому греческому корню, также означает 'ведро'.[16] Такой художественный ход удваивает избыточность иконического уровня по отношению к вербальному. Писатель оказывается дважды погруженным в яму.

Избыточность иконического уровня по отношению к вербальному усиливает абсурдность стихотворной строки об Арцыбашеве, следующей сразу же после фразы о Куприне. „Арцыбашев под венком" на самом деле изображен стоящим под большим венком, ленточки которого украшает надпись „Dankbar Deutschland". Эта надпись напоминает о высокой оценке романа Арцыбашева *Санин* немецким писателем Людвигом Гангхофером. Гангхофер написал положительный отзыв на роман Арцыбашева после того, как против издателя немецкого перевода этого романа было возбуждено судебное дело за пропаганду порнографии и аморализм.[17] Этим,

---

[15] А.И. Куприн (1964, 7-8).
[16] П.Я. Черных (1999, 470).
[17] См. об этом: С. Никоненко (1990, 12).

возможно, объясняется фраза „Мало русского ведь сраму, | Так немецкого прильем!"

Эффект „семиотического изобилия" проявляется и на картинке с изображением Брюсова. „Брюсов весолюб" нарисован с *весами*, так как он руководил в то время ежемесячным символистским журналом *Весы*, который в этом же, 1909 году, как было уже отмечено выше, прекратил свое существование, сменившись журналом *Аполлон*. Но в слове „вѣсолюбъ", словно нарочно, замазана начальная буква, поэтому возникает двойственность прочтения этого слова: „вѣсолюбъ" и „бѣсолюбъ". Ошибка в прочтении имплицитно лишь усиливает эффект „семиотического изобилия". Брюсов с весами в руках повторяет карикатурные изображения Дьявола, которого еще в средние века изображали, к примеру, в сценах взвешивания душ (пороков и добродетелей) стоящим рядом с ангелом и наклоняющим весы в свою сторону.

Примечательно, что непосредственно рядом с Брюсовым нарисованы почти все сотрудники журнала *Весы*: Бальмонт, Белый, Блок, Иванов, Кузмин, Сологуб, а также литераторы в той или иной степени сопричастные деятельности этого печатного органа. *Весы* порождают цепь ассоциаций. Напомню, что повесть Кузмина „Крылья" впервые увидела свет именно на страницах *Весов*. Поэтому *крылья* и *весы* находятся на картинке в отношениях дополнительной дистрибуции. Первым же заметил и оценил Кузмина Брюсов, поместив на страницах *Весов* его „Александрийские песни". Блок, также сотрудничавший в этом периодическом органе символистов, изображен уровнем ниже. *Весы* (1906 г., № 6) открыли благодаря Брюсову поэтическую дорогу и Городецкому, изображенному еще одним уровнем ниже, чуть левее Блока. Такое расположение подчеркивает близость обоих поэтов. Блок был одним из самых ранних друзей Городецкого, первые поэтические опыты которого окрашены блоковским влиянием. Однако в 1909 году Городецкий уже не являлся сотрудником *Весов*. В 1908 г., будучи сторонником „мистического анархизма" Чулкова, он опубликовал в 6-м номере журнала *Золотое руно* статью „Глухое время", направленную против *Весов* и его сотрудников – Брюсова, Белого и Сергея Соловьева. За это его и исключили из числа сотрудников. Именно *Весы* поддержали книгу Арцыбашева *Рассказы*: Брюсов в №№9-10 за 1905 г.; Балтрушайтис в №9 за 1906 г. Но кроме того, как уже было сказано как раз на страницах *Весов* подверглась жесткой критике повесть Куприна „Яма". Весы, соотносясь с органом печати, маркируют тот факт, что каждая картинка с изображением писателя составлена из мотивов, взятых из прессы того времени. Каждая картинка, как это уже было показано, может быть интерпретирована как карикатура на отдельные характерные критические замечания в адрес того или иного произведения каждого из писателей.

Текст о Ремизове „Милый Ремизов, польщенный | чертинячьим интервью", также сопровождается соответствующей картинкой: Ремизов доброжелательно прислушивается к тому, что говорит ему чертик. Собственно, сама сцена интервью с чертиком представляется карикатурой на один из стилизаторских приемов писателя – обращение к устно-разговорным конструкциям, интерес к звучащей речи, то есть на сказ. При первом же взгляде на картинку опознается рассказ Ремизова „Чертик", который в 1906 году получил от журнала *Золотое руно* главную премию за лучшее произведение по теме „Дьявол". Чертик на карикатуре наделен чертами ребенка, которые роднят его с ремизовским мальчиком Дениской. В восприятии „тараканомора" Павла Федорова все дети – исчадия ада:

> Тараканомор считал свое дело большим и важным. Словно бы в тараканьем шуршанье мерещился ему сам Дьявол, а побороть Дьявола, стереть Дьявола с лица земли было главным и первым заветом тараканомора.
> И, отрываясь от работы, он только и говорил о главном.
> – Вся земля в плену у нечистого, все проникнуто его сетями, всюду его сатанинские лапы. Дети родятся не для славословия – поганое семя! – они родятся, чтобы творить козни Дьявола.[18]

Вместе с тем, изображение этого чертика целиком воспроизводит описание „дьявольской фигурки", слепленной Дениской и посаженной им на икону Трех радостей:

> На иконе Трех радостей, там, где сливается жемчужная одежда Божьей Матери с жемчужной рубашечкой младенца, у благословляющих рук младенца торчал на белом *черненький чертик*, растопыривая тощие ножки и егозя мышиным вертлявым хвостиком.[19]

В изображении и в комментарии сказывается и намек на увлечение Ремизовым в этот период древнерусской книжностью и иконописью. Начиная с 1906 года Ремизов проявлял особый интерес к обработке апокрифических сказаний („Лимонарь", 1907), патериковых рассказов и мистерий („Бесовское действо", 1907). Кстати сказать, текст под сатириконовской карикатурой Ре-Ми также пардирует ремизовский творческий „уклон" этого периода:

> Специалист по чертям. Среди нежити чувствует себя как дома. Шишигу от чиганашки различает с первого взгляда. Занят составлением монографии о кикиморах. Если на том свете попадет в рай – будет чувствовать себя прескверно. Любимый герой его – Бес Аратыр.

---

[18] А.М. Ремизов (1978, 99).
[19] А.М. Ремизов (1978, 113).

Расположение Ремизова непосредственно под фигурой Сологуба указывает на интертекстуальную проекцию ремизовского *чертика* на сологубовского *мелкого беса*. Любопытно, что изображение чертика (или, скорее, чертиков), сходное с карикатурным, нарисовал в 1907 году Добужинский на эскизе обложки к роману Сологуба *Мелкий бес*. Если рассказ „Чертик" можно считать карикатурой на русское сектантство,[20] то, соответственно, *чертик* воплощает собой карикатуру на карикатуру, то есть карикатуру в квадрате. Впрочем, почти каждая картинка становится карикатурой в квадрате. К примеру, образцом „сентиментальной карикатуры" называл Иннокентий Анненский роман Арцыбашева *Санин*. Он указывал на то, что „карикатура вышла властною":

> Любопытен и арцыбашевский „Санин". Избави вас бог только искать базаровщины. Базаров – это был разночинный вольтерианец, и он так же глубоко, как все тургеневское, сидел на своем корню. А Санин, наоборот, чисто по-гоголевски карикатурен и метафизичен. Любить ее или нет, это ваше дело, но одно несомненно – карикатура вышла *властною*.[21]

Точно таким же властным, как его роман-карикатура, показан на картинке персонаж-Арцыбашев. Данное наблюдение можно развернуть в ряд размышлений относительно карикатуры и власти, например, власти карикатуры над эротическим телом.

Фраза „В центре бешено диктует пресловутый Леонид" становится избыточной на фоне картинки с изображением диктующего писателя. Эпитет *бешено* можно понимать как скрытую метафору экспрессионизма творческой манеры Андреева. Кроме того, Андреев действительно был известнен как натура импульсивная. Таким Андреев, будучи прекрасным рисовальщиком, изобразил себя сам в одном из автошаржей. Наша карикатура может быть и карикатурным воспроизведением автошаржей Андреева, хорошо известных в кругу его современников. Примечательно, что некоторые из изображенных писателей-персонажей, в свою очередь, сами были хорошими живописцами, рисовальщиками и карикатуристами. Опыты Леонида Андреева, к примеру, поощряли Репин и Н.К. Рерих. В 1913 г. Андреев даже представил свои работы на „Выставке независимых". Как прекрасные рисовальщики славились Ремизов,[22] Блок, Городецкий.

---

[20] А. Эткинд (1998, 619).
[21] И. Анненский (1979, 232-233).
[22] См., например, А. Грачева (2000, 200-226).

Рисунок Л. Н. Андреева. Автошарж, 1897. Внизу, в левом углу, рукой Андреева: «26 августа 1897 г.». ИРЛИ

Эффект „семиотического изобилия" мультиплицирует вербальное за счет иконического и тем самым одновременно окарикатуривает прием бесконечных перекодировок символизма, само понятие символа. Подобное умножение доводится до крайности при изображении Вяч. Иванова. С одной стороны, Иванов-персонаж действует в тексте стихотворения, а с другой стороны, на уровне иконическом, в который, в свою очередь, вновь вкраплено вербальное. Бесконечное мультиплицирование вербального за счет иконического создает эффект знаковой недостаточности вербального текста. Эффект „семиотического изобилия", порождающий эффект семиотической пустоты, можно также отнести к *квазиэкфразису*. В отличие от первого типа квазиэкфразиса, который создается полным несоответствием вербального уровня иконическому, этот тип достигается избыточностью иконического уровня по отношению к вербальному. Причем, сам вербальный текст оказывается лишенным информативности. В этом его отличие от обычного экфразиса. Стихотворение строится по принципу цепочки перечислений писателей-персонажей. Информация о них, их характеристики ожидаются, но так и не даются. Явно ощутима смысловая незавершенность текста и в этом смысле – его фрагментарность.

Обе формы взаимодействия и распределения иконического и вербального или, иными словами, обе формы *квазиэкфразиса* концептуализируются литературой русского абсурда как важные приемы ее поэтики и эстетики.

2. „Ближайшая задача русской литературы" как „канонизация поэтических вольностей"

2.1. Заключительную картинку с изображением увенчанного Арцыбашева можно интерпретировать как „ключи тайн" ко всей картинке в целом. Венок над головой писателя напоминает не только о той невероятной полускандальной славе, которую принес ему роман *Санин*. Изображение венка, отсылая к изображением венков и венчиков на обложках символистских изданий этого периода, намекает на то, что карикатура в целом окарикатуривает не только символистский портрет, как о том было сказано выше, но

и одновременно представляет собой карикатуру как на оформление обложек полемизировавших друг с другом журналов *Весы* и *Золотое руно*, так и на оформление изданий организационных печатных центров – „Скорпион", „Гриф" и „Мусагет". Последние также нередко прибегали к изображению на титульных листах различных украшений из цветов или ветвей, сплетенных в виде круга. К примеру, рисунок Феофилактова, выполненный для обложки журнала *Весы* (1906 г., №3-4), может представляться одним из источников карикатуры на увенчанного Арцыбашева.

Кроме того, в изображении венка содержится завуалированный смысл, показывающий переход от символистского типа мышления к авангардному и, в более глобальном смысле, момент перехода от метафорического типа мышления к метонимическому. Этот момент я определяю как квазисинтез, то есть *modus absurdus*.[23] Рассмотрю сначала имплицитные отсылки к символизму. „Венок" (Στέφανος) – так назывался один из поэтических сборников Брюсова 1906 года, посвященный Вяч. Иванову. Оба поэта, адресат и адресант этого сборника, изображены на картинке стоящими рядом. Кроме того, оба охотно пользовались в своем поэтическом творчестве особой формой венка сонетов. Причем 14 персонажей, включая чертика, Прекрасную даму и даму-машинистку, составляя в определенном смысле цикличное пространство, на иконическом уровне могут восприниматься как имплицитная пародия на форму венка сонетов. Эта форма состоит именно из 14 сонетов, которые складываются затем в магистральный 15 сонет. Тогда 15 рисунок, на котором показана голова спящей русской литературы и оказывается воплощением 15-го сонета-магистрала. В традиционном стихотворном венке сонетов первый стих повторяет последний стих предыдущего, образуя гирлянду. На этом иконическом венке сонетов сплетенные в виде цепи стволы, переходящие в подобия ветвей-облаков, также образуют гирлянду. Но если в обычном венке сонетов первый стих каждого повторяет последний стих предыдущего, то здесь, напротив, каждый последующий персонаж является негативным повторением персонажа предыдущего – конкретной возможностью опыта „нетождественного", если прибегнуть к понятию из „Негативной диалектики" Адорно.[24] Это особенно заметно в изображениях рук персонажей: руке в кармане у Сологуба противопоставлены руки у Брюсова, скрещенные на груди. Такое положение рук окарикатуривает врубелевский портрет Брюсова 1906 г., разворачивая его при этом слева направо, но оставляя положение рук прежним.

У Иванова руки подняты к небу. Бальмонт одной рукой касается солнца, а другую держит на поясе. Кузмин стоит подбоченившись. Руки чертика протянуты к Ремизову. Сам Ремизов, слегка присев, опирается рукой на соб-

[23] О понятии квазисинтеза см. подробно: О. Буренина (2001).
[24] T.W.Adorno (1966).

ственные колени. Руки у дамы-машинистки опущены на клавиатуру печатной машинки (видна одна рука и плечо, относящееся ко второй руке), в то время как писатель-Андреев засунул руку в карман. Блок, стоящий на коленях, сложил руки в молении. А Дама – предмет его обожания – стоит, подбоченившись одной рукой. Руки Куприна до середины обрезаны изображением ямы, в которой он находится. Рука Городецкого, напротив, снабжена палкой, неким иконическим протезом второй, не нарисованной руки. Руки Арцыбашева сложены на животе. Руки представляются весьма существенной деталью на всей карикатуре в целом. В особенности важно их расположение на двух картинках: с изображением Сологуба и изображением Иванова. Размещение у Сологуба (одной-единственной!) руки в кармане, а у Иванова устремленность рук (двух рук, а не одной!) вверх и ко всем одновременно могут быть в полной мере дешифрованы только сквозь призму эстетической полемики старшего и младшего символизма, „эстетов" и „теургов". Эта полемика вращалась главным образом вокруг идей автономности и соборности, то есть двух противоположных способов самоидентификации старших и младших символистов. Она же явилась, как известно, причиной кризиса русского символизма. Художник предпринимает попытку проинсценировать обе концепции. Индивидуализм, характерный для сознания „эстетов", показан на примере Сологуба, который не только держит руку в кармане (одна рука символизирует 'автономность'), но вдобавок ко всему еще и повернут к своему окружению спиной.

Диалогизм, концепцию соборности, должной преобразить культуру и знаковость, воплощает изображение Иванова. Он – центральная фигура на этой картинке. Индивидуализм, согласно ивановской концепции, должен быть преодолен во встрече со своим другим, где различное оказывается тождественным. Об этом Иванов много писал. В эссе 1907 года „Ты еси" он не случайно определяет автономность как раскол.[25] По Вяч. Иванову, индивидуализм („отъединение"), то есть оппозитив соборности, характеризуется как раскол сознания: „...такой раскол сознания не может не проявиться в том или ином виде душевной болезни, в безумии или отчаянии". Истинное искусство диалогично. Но Вяч. Иванов нарисован как демиург, слово которого бессильно. Поэтому его грудь украшает табличка: „Требуется переводчик". Табличка на этой картинке воспринимается и как карикатурное изображение вывесок того времени.[26]

Как это хорошо видно, Иванов руководит ритуалом, должным привести к искомому соборному эффекту: воссоединению хора с публикой. Кроме того, И.П. Смирнов подсказал мне еще одну захватывающую идею относительно интерпретации центрального образа Вяч. Иванова и его окружения.

---

[25] Вяч. Иванов (1979, 266).
[26] См. А.Флакер (1999, 35-46).

С его точки зрения, вся картинка представляет собой карикатуру на „Преображение" Рафаэля. Иванов – Христос на горе Фавор: расположение рук Иванова полностью повторяет расположение рук Христа. Писатели-персонажи – спутники Христа. В таком прочтении становится более понятным трехуровневое членение карикатуры.[27] Возможны отсылки и к сходным сюжетам, например, из живописи художников-предтеч символизма. Таковой можно считать картину Иоганна Фридриха Овербека „Христос на Масличной горе", созданную им в 1833 году. Заимствованный из Нового Завета сюжет, размещение на карикатуре множества персонажей – все эти черты вполне могли были быть переняты автором картинки как у мастеров кватроченто (в частности, Рафаэля), так и у непосредственных предшественников символизма, назарейцев.

Ритуал, которым руководит Иванов, воссоздает на картинке не акт творения, а являет собой некий реверс хаоса, то есть квазиритуал. Персонажи находятся в состоянии отпадения от целого. Каждый занят своим делом и далек от дионисийского экстаза. Карикатура также прочитывается и как иконическая инверсия ивановского мифа о триединой композиции человеческой души, изложенного им в том же эссе „Ты еси". Три уровня, на которых размещаются писатели-персонажи, иконически пародируют триединую композицию человеческой души: Anima, Animus и transcensus sui. Сосуществующие в человеческом „Я" два начала, женское (Anima) и мужское (Animus), должны соединиться в божественном целом. Такого соединения на картинке не происходит. На последнем уровне герои изображены таким образом, что каждый расположен в своей изолированной ячейке. Причем Куприн, в отличие от других персонажей, на картинке лишен индивидуальных черт. Если бы схематичное изображение писателя не сопровождалось стихотворным текстом, Куприна вообще вряд ли можно было узнать. Изображение изолированности героев удваивается за счет изображения вторичного ограничения их жизненных пространств: у Куприна – ямой, у Городецкого – лесом, у Арцыбашева – венком. Показана не комплементарность, а полное исключение, отрыв героев от творческого сообщества.

2.2. Фигура Городецкого весьма примечательна. Городецкий описан так: „За сосновкой по болотам | Городецкий, знай, блудит". Однако показан он блуждающим, а отнюдь не блудящим. При этом он, блуждающий, занимает на рисунке довольно привилегированное место, то есть практически в самом центре всего вербально-иконического текста программы в целом. Паронимическая оговорка в стихотворном тексте (еще один элемент квазиэкфразиса) не является случайной. Глагол *блудить*, этимологически связанный с

[27] О транспонировании семантической композиции этой картины Рафаэля в русскую литературу подробно см.: И.П. Смирнов (1996, 68-85).

глаголом *блуждать*, кроме значения ‚прелюбодействовать', имеет еще одно значение ‚отпадать от истинной веры, впадать в раскол или в ересь'.[28] „Блудным сыном" называет Иванов всякого человека, отпавшего от целого. По Вяч. Иванову, индивидуализм („отъединение"), то есть оппозитив соборности, характеризуется как раскол сознания: „...такой раскол сознания не может не проявиться в том или ином виде душевной болезни, в безумии или отчаянии".[29] Городецкий, покинув „мистический анархизм" Чулкова, был в 1909 году ярым апологетом ивановского мифотворчества. Впрочем, сборник *Русь*, который вышел в свет в сентябре 1909 года, вызвал резкое осуждение Иванова. Тот усмотрел в сборнике кощунственную пародию на свою идею соборности. Городецкий объявил носителями объединяющего начала христианской религии нищих и калик перехожих. В облике одного их них он сам и представлен на картинке. По всей вероятности, это и автопародия. Предположительно, Городецкому принадлежит авторство данной карикатуры.[30] Он был постоянным сотрудником еженедельного журнала *Сатирикон* и славился как прекрасный карикатурист.

Но еще более любопытным оказывается то, что эта карикатура практически дословно иллюстрирует опубликованную в четвертом номере *Золотого руна* за 1909 год статью Городецкого „Ближайшая задача русской литературы". В этой статье Городецкий попытался дать карикатурную панораму русской литературы. Если моя догадка верна, то Городецкий транспонировал свой собственный научный текст, во-первых, в текст стихотворный, а во-вторых, несколько позже, в текст иконический. В крайнем случае, это мог сделать и кто-то из хорошо знакомых с самим Городецким и с его статьей литераторов. Сразу же обращает на себя внимание сходство заголовков: „Ближайшая задача русской литературы"→„Русская литература". Начало статьи иконически и вербально повторяется, во-первых, в изображении Городецкого, а во-вторых, в финале рассмотренного мною выше квазиэкфразиса: „Смутно и странно начинаю свой литературный доклад. У меня траур... У меня в глазах одна согнутая спина [...] Смотрите все: это печальная картина – первое, что я должен показать теперь".[31] Ср. изображение присогнутого Городецкого и заключительную фразу квазиэкфразиса: „Но поймите сами кто там, | видя все это, грустит". Главная мысль Городецкого заключается в том, что эпоха символизма находится в состоянии кризиса, в состоянии завершенности и начинает сама себя отрицать, углубляя „опыт

---

[28] В. Даль (1956, 99).
[29] Вяч. Иванов (1979, 266).
[30] За данную гипотезу я благодарю Н. Котрелева. Последний обратил мое внимание на тот факт, что место у Городецкого на картинке привилегированное, а его нос удачно шаржирован.
[31] С. Городецкий (1984, 97).

канонизации поэтических вольностей".[32] В последней он усматривал „ближайшую задачу русской литературы".

Этот основной сюжетный ход подкреплен многочисленными, можно сказать даже утонченными, символическими приемами, которые совершенно неожиданным образом повторяются в тексте карикатуры. Сплетенные на картинке в виде цепи стволы, переходящие в подобия ветвей-облаков, метафорически отсылают к характеристике русской литературы, приведенной Городецким в статье: „Это был сук литературного дерева, но самый крепкий" (Гор: БЗРЛ, 93). На ветвях, в гнездах-ячейках, как видим, и разместились литераторы на картинке. Причем, кроме Белого и Ауслендера, о которых Городецкий пишет подробно, все авторы-персонажи статьи воспроизведены на картинке. Наиболее примечательные черты каждого персонажа статьи либо вербально, либо иконически, или же вербально-иконически, созданы в тексте карикатуры. И если Куприн назван в статье „зеленым, крепким дубом русского эпоса", то такая характеристика удачно отражена на обоих уровнях. Куприн неподвижно сидит в яме, символизируя своими объемными формами плод дуба –желудь. То, что повесть „Яма" была впервые опубликована в сборнике *Земля*, только подчеркивает соотнесенность Куприна с деревом. Статью Городецкого, развертывающую различные мифы символизма в карикатурной форме, можно рассматривать как статью об абсурде в символизме. На картинке символистские карикатуры-мифологемы подвергаются дальнейшему окарикатуриванию. К примеру, миф-дуб из философско-эстетических работ Вяч. Иванова, означающий символ („К символу [...] миф относится, как дуб к желудю"[33]), обретает совершенно неожиданные коннотации („зеленый, крепкий дуб русского эпоса") в тексте статьи, а затем в тексте карикатуры (желудь-Куприн и подобие генеалогического древа-дуба на картинке, которая, кроме всего прочего, окарикатуривает разного рода деревья в барочной эмблематике. Последняя основывалась на предметной реализации вторичных значений.[34] Ничуть не менее характерен и другой пример карикатурного транспонирования:

> Можно было бы указать целый ряд примеров более мелких и не менее отвратительных [речь идет о романе Арцыбашева *Санин*, – О.Б.], но зачем лишний раз входить в болото? Оно осталось сзади, а впереди прямая дорога в молодом лесу. Уж слышится здоровый хвойный запах, уж видна вечная зелень.[35]

---

[32] С. Городецкий (1984, 95).
[33] Вяч. Иванов (1916, 42).
[34] О барочной эмблематике см.подробно: А. Морозов (1968, 118).
[35] С. Городецкий (1984, 97).

В этом примере намек на порносодержание романа Арцыбашева „Санин" сцеплен с *болотом, молодым лесом и хвойным запахом.* На карикатуре такое сцепление распадается на два самостоятельных образа – Арцыбашева и Городецкого. Все эти наблюдения можно продолжить. Так или иначе, автор этой карикатуры вскрывает общесимволистский парадокс: и автономность и соборность на самом деле в равной мере приводят к расколу – к эстетическому расколу.

В связи с данным замечанием раскрывается другой, более скрытый смысл венка над головой Арцыбашева. Он заключается в намеке на переход от символизма к авангардному видению мира. „Στέφανος" – так называлась открывшаяся в 1907 году в Москве первая выставка русского авангарда. В этой выставке приняли участие Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Давид и Владимир Бурлюки, Сюрваж, Георгий Якулов, Леонид Баранов и Аристарх Лентулов. Картины, представленные на их экспозиции, стали началом перехода от символизма к авангарду. Название выставки, хотя и содержало в себе память о символизме, однако являло собой чисто полемическое повторение одноименного называния брюсовского сборника. Почти все художники, принявшие участие в „Στέφανος", были представлены в Петербурге в 1909 году на выставке „Венок – Стефанос". В основе искусства всех этих художников лежала свобода и примитивизм формы. Такой же степенью свободы и примитивизмом формы обладает, замечу, любая карикатура, в том числе и та, которая в техническом смысле безупречно выполнена.[36]

Итак, венок еще раз маркирует скрытое „предсказание Аполлона" на „пифийском языке", о котором в связи с прекращением деятельности *Весов* и *Золотого Руна* было сказано в самом начале статьи. Журнал *Аполлон* становится на время победителем „пифийских игр" среди участников „символисткой игры". Он отказывается принимать устоявшиеся привила „символистской игры" (в смысле Кайюа)[37] и завершает собой целую эпоху. Поскольку призом на пифийских играх в честь Аполлона был лавровый венок, заключительную картинку с изображением увенчанного Арцыбашева можно интерпретировать как момент увенчания новой эпохи.

2.3. Руки персонажей приоткрывают еще один смысловой момент этой карикатуры. Герои-персонажи также явно выходят за рамки своих привычных функций: отсутствуют изображения пишущих писателей, но есть изображение диктующего писателя. Руки персонажей находятся в разных позах, но только не тех, что пригодны для творческого процесса писания.[38] Изображение рук – карикатура на руки Творца. Как видно, персонажи также выхо-

---

[36] К примеру, карикатуры Гойи, Домье, Роландсона и др.
[37] R. Caillois (1982).
[38] См. также: М. Ямпольский (1994, 21-70).

дят из состояния самотождественности и отказываются принимать устоявшиеся привила „символистской игры", *попадая в ситуацию импровизирования или ереси*, что, согласно Гринблатту, одно и то же.[39] Уже в первом номере *Весов* Брюсов определил искусство как игру (он именует ее „дерзновением"), которая служит познанию мира. Для всей эпохи символизма с ее литературоцентризмом основную ситуацию игры создавала литература. Кризис литературы рождает ситуацию импровизации, то есть ситуацию выхода из игры. В теории импровизации Гринблатта такая ситуация выступает при переходе от средневековья к Ренессансу. Когда человек, почувствовав свою свободу, отпал от Бога.

Карикатура – это, если следовать концепции средневекового смеха Лихачева, „идеальный мир, вывернутый наизнанку" или „вывернутая наизнанку церковь".[40] Это означает, что, с одной стороны, она взрастает на руинах прежних культурных символов, а с другой стороны, разрушает основные культурные символы, представляя их в травестированном, изнаночном варианте. Вырождение наделяется в карикатурной практике пафосом возрождения-реанимации, предполагающим искусственное преодоление кризиса эпохи всякого рода поправками культурных символов. Возникает атмосфера квазиренессанса (не случайна отмеченная выше проекция на „Преображение" Рафаэля, а также на сходство первобытного человека с обложки книги Бальмонта *Будем как Солнце* с рисунком Леонардо да Винчи), рождается атмосфера абсурда. Карикатура как „изнаночный мир", разоблачающий картину мира несбыточного, воплощает собой своего рода ересь по отношению к эстетическому идеалу. Поведение героев-персонажей на этой карикатуре сопоставимо с поведением религиозного раскольника с тем отличием, что деятельность изображенных персонажей ограничена сферой эстетического раскола. Эта конкретная карикатура, будучи нацелена на эпоху символизма, является также карикатурой на символисткий литературоцентризм: она симулирует свойства, структурно присущие литературному дискурсу.[41] Литература, изображенная в левом верхнем углу картинки, как видим, вообще отказывается от участия в квазиритуале, руководимом Ивановым. Демонстрация такого отказа изображена, во-первых, в виде „дистанцированной позиции" русской литературы по отношению к литераторам. Во-вторых, в отчуждении литературы от иконического и вербального текстов. Причем, иконическое располагается над вербальным. Таково образное воплощение кризиса символистского литературоцентризма и перехода к авангарду. Литературный дискурс эпохи символизма, претендовавший на сверхинформативность и сверхкоммуникативность, то есть – на сверхдискурсивность в целом,

---

[39] St. Greenblatt (1994).
[40] Д.С. Лихачев (1997, 355-356).
[41] Оге А. Ханзен-Лёве (2001, 53).

подвергается критике. Иконическое, подавляя вербальное, конкурирует и с литературным текстом и литературным дискурсом.

В связи с этим примечателен текст, диктуемый Леонидом Андреевым: „Готово: Анатема. Анфиса. Абракадабра. Белиберда." Текст состоит из отдельных номинативов, которые, будучи одним из средств экспликации символа, одновременно подчеркивают распадение текстовой ткани на изолированные лексемы. Слова *Анатема* и *Анфиса* легко распознаются как названия двух одноименных пьес Андреева, написанных в одном и том же 1909 году. Диктующий Андреев представляет собой карикатурно-аллегорическое воплощение главного героя этой пьесы – сатаны-богоборца. Андреев манипулирует действиями дамы-машинистки, подобно тому, как его герой, Анатэма, манипулирует душами и поступками отдельных людей: старика Давида Лейзера, его жены, детей и соседей. Описание Анатэмы, данное в первой картине пьесы, во многих деталях соответствует иконическому изображению Андреева-персонажа. В приведенном фрагменте я выделю все совпадения курсивом:

> При слабом свете, сером и бесцветном, *голова* преданного заклятию *кажется огромной: особенно велик его высокий куполообразный лоб*, изрезанный морщинами бесплодных дум и неразрешимых, извека поставленных вопросов. *Реденькая бородка* Анатэмы совершенно седа; подбелены сединою и *его волосы, некогда черные как смоль, теперь же серыми, дикими лохмами вздымающиеся на голове его. Беспокойный в движениях*, он тщетно пытается скрыть *вечно пожирающую его тревогу и торопливость, лишенную цели*. И, соревнуя бессильно-гордой неподвижности Некого, ограждающего входы, он затихает на мгновение в позе гордого величия, но уже в слудующую минуту, *в мучительной погоне за вечно ускользающим, он мчется в безмолвных корчах, как червь под пятою.*[42]

Изображение машинистки соотосится сразу с тремя женскими персонажами другой андреевской пьесы – „Анфиса". Движение Андреева-персонажа травестийно распознается как метание героя пьесы Федора Иванович между тремя сестрами – Анфисой, Александрой Павловной и Ниночкой. Замечу, что Федор Иванович показан в пьесе в постоянном движении по комнатному пространству. Ср.: „Федор Иванович несколько раз проходит по комнате, останавливается", „Сам Федор Иванович медленно прохаживается по комнате".[43]

Следующие далее за словами *Анатема* и *Анфиса* слова *абракадабра* и *белиберда* уже не составляют названий произведений Андреева. Но они являются в русском языке синонимами бессмыслицы и абсурда. Соединение всех

[42] Л. Андреев (1991, 286).
[43] Л. Андреев (1913, 265, 302).

четырех слов в номинативную цепочку монтирует своего рода квазитекст-микротекст с единым заглавием „Готово". Он создан из сборки фрагментарно расчлененных предложений, каждое из которых делит его на микротемы. Чтобы уловить имплицитный план заглавия-квазисимвола, необходимы особого рода „переключатели" или „сигналы". Такими „сигналами" в нашем случае становятся дальнейшие текстовые звенья, которые в силу своей разнородности окарикатуривают амбивалентность символистских текстов, суггестивность символа. Весь этот квазитекст представляет собой иконическую карикатуру (полемическую по своей сути), (карикатуру в карикатуре – sic!) на тексты эпохи символизма, на литературоцентризм этой эпохи. Художественный текст был в эпоху символизма не просто главной формой символического поведения, но сверх того, представлял собой дерзкую попытку быть тождественным всей культуре в целом.

2.4. Итак, эта карикатура является, во-первых, фигурой, повышающей абсурдность текста. Во-вторых, она представляет собой экспликацию экстремального (кризисного, квазисинтетического) состояния эстетической системы символизма, момент ее самоотрицания, самоотмены и тем самым воплощает абсурдное vs. еретическое в эпохе символизма. Слово ересь, между прочим, кроме основного значения, обладает еще значением ‚вздор, чепуха'. Эти значения синонимичны в русском языке значению ‚абсурд'. Эта карикатура еретична в обоих смыслах и сама по себе изображает ересь. Недаром истоки карикатуры восходят в России к 17 веку – к приемам народных лубочных картинок, которые также по сути своей были еретичны. Отнюдь не случайно появление русского лубка совпадает по времени с русским расколом. (На соборе 1666 года были осуждены противники Никона, а на соборе 1667 года – прокляты). Ясность и простоту композиции, обобщенность образа лубка с известной степенью осторожности можно на уровне формы соотнести с художественными приемами этой картинки. В карикатурном пространстве слова и графические изображения тесно связаны, как связаны на лубке письменность и рисунок. На уровне смысла ересь в том, что литературоцентризм, ставший догмой символистской эпохи, сменяется центризмом иконического знака. На картинке видны черты типично авангардистского метонимического мышления: не только примитивизм формы, отход от подражания натуре в пользу экспрессивности, но главное – победа внутреннего (имманентного) над внешним (трансцендентным). Иконическое и вербальное становятся инверсией друг друга по семантической оси имманентное/трансцендентное. Смерть трансцендентного, провозглашенная некоторое время спустя футуристами, подобна смерти неба. „Небо – труп!!", – несколько позже, в 1913 году, констатировал Давид Бурлюк в стихотворении „Мертвое небо":

Затворяйте же часы предверий
Зовы рук.[44]

„Зовы рук" в стихотворении Бурлюка сходны с изображением рук персонажей на карикатуре. Жест перенимает на себя всю смысловую нагрузку: трансцендентное эквивалентно в футуристической эстетике вербальному, имманетное – иконическому, уравненному с жестом. На карикатуре ясно показана авангардистская смерть трансцендентного неба: литература спит или мертва. Условное небо на картинке занимает совсем крошечное место. Оно вытеснено буквами, которые в большей степени воспринимаются не как словесный текст, а скорее, как текст иконический. Буквы становятся такими же иконическим героями-персонажами картинки, как и все другие ее персонажи. Итак, небо-сцена воплощает собой модель будущего абсурдисткого театра без текста (или декоммуникативного театра). Начиная с 1907 года небо и сцена вступают в отношения эквивалентности[45] и создают перспективную почву (по крайней мере, в России) для сценических экспериментов театра абсурда.

Собственно, не только сам заголовок „Русская литература", но и стихотворный текст, написанный или, скорее даже, нарисованный от руки, – это равноправные персонажи картинки. Нарисованные в тексте буквы также можно рассматривать в качестве рисованых мини-персонажей, вступивших в борьбу с „галлактикой Гутенберга".[46] Причем обрамление букв представляет собой карикатуру на разного рода виньетки в символистких журналах. Образцом для подобной карикатуры могли оказаться, к примеру, одна из виньеток Уткина, выполненная для журнала *Золотое руно* (1907 г., №3). И если словесное воспринимается на этой картинке как вербальное, то прямые и изогнутые линии рисунков делят изобразительное пространство на части, подобно частям и главам пространства вербального.

В целом, изолированность, распадение писателей-персонажей на отдельные „атомы", или „эстетический раскол", эквивалентны графической изолированности букв, из которых компонуется вербальный текст. Таким образом воплощен переход от метафорического мышления к метонимическому, то есть от символистского видения мира к авангардному, для которого стала важна эстетика части, переноса по смежности.[47] На карикатуре отражается страх перед метафорическим мышлением. Блум, определив историю поэти-

---

[44] Поэзия русского футуризма (1999), под ред А.С. Кушнера, Санкт-Петербург, Гуманитарное агентство „Академический проект".

[45] См. об этом подробно: О. Буренина, „Реющее" тело – визуализация абсурда в русской живописи 1900-1930-х годов (2001, ркп).

[46] О печатном тексте как образе повторяемой точности см.: M. McLuhan (1962).

[47] О карикатурах на русский футуризм см. подробно: А.В. Крусанов, Б.Ф. Шифрин, (1999, 452-472).

ческого влияния как историю постоянного страха перед влиянием, писал что „the Anxiety of Influence" как раз и порождает явление карикатуры:

> The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion,of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist.[48]

Не всякая карикатура, однако, может становиться модусом абсурда, работать на экспликацию абсурдной модели мира, а лишь такая, которая представляет кризисную (квазисинтетическую) фазу в развитии культуры, как в рассмотренном нами случае, Литографированная программа, демонстрирующая абсурдное в эпохе символизма, предвосхищает события официального эстетического раскола 1910 года внутри собственно символистского направления, начало которым положили выступления Вяч. Иванова, Блока и Брюсова.

2.5. Любопытно, что именно с шаржей и карикатур на явления искусства и его деятелей началось совместное творчестве Кукрыниксов как единого коллектива. К открытию Клуба литераторов было решено выпустить шуточную световую газету *Литературный планетарий*. На экране через особый фонарь демонстрировались шаржи на писателей, представленных в виде различных созвездий. Показ на экране сопровождался стихами В. Инбер по названием „Комментарии к планетарию". Для световой газеты Кукрыниксы создали графические портреты целой серии писателей.[49] В поле зрения попали: В. Луговской, Л. Леонов, И. Сельвинский, С. Кирсанов, Вс. Иванов, К. Зелинский. В центре звездно-поэтического небосклона был изображен нарком А.В. Луначарский. Звучал поэтический текст следующего содержания:

Светило, посвященное
вопросам Наркомпроса,
С которым тем не менее
произошло затмение.

Далее следовало появление на экране изображения Маяковского в виде большой медведицы, которое также сопровождалось стихотворным текстом:

Выходя из орбит,
Сотрясая медь,

---

[48] H. Bloom (1973, 30).
[49] Рисунки опубликованы в *Литературной газете* за 1930 год: №№ 6, 7, 8.

Маяковский рычит,
как большой медведь.
Асеев к нему соседится,
Как Малая Медведица.

Впрочем, сам поэт в то же самое время лично присутствовал в зрительном зале и с удовольствием наблюдал за всем происходящим. Практически все карикатуры Кукрыниксов на писательские коллективы во многом коррелируют с карикатурой на русскую литературу эпохи символизма. Так, на этой карикатуре Кукрыниксов, с одной стороны, обыгрывается мотив „Тайной вечери", а с другой стороны, повторяются некоторые образы символисткой карикатуры на русскую литературу.

Трудно сказать со всей определенностью, задала ли символистская карикатура дальнейшую парадигму для советской карикатуры на коллективы писателей и поэтов или перед нами – факт типологического сходства. Тем не менее именно в карикатуре на авторский коллектив, на литературное направление заключается целая гамма разнообразных способов репрезентации абсурда как особого модуса бытия. Негативная реакция на синтетическую завершенность – будь то завершенность эпохи, текста или конкретного события – отличается предельной парадоксальностью, а также усилением амбивалентности и метаморфизма.

Источники

Андреев, Л. 1913. „Анфиса", *Полное собрание сочинений в восьми томах,* т. 7, Санкт-Петербург: Издание тов-ва А.Ф. Маркс.
Андреев, Л. 1991. „Анатэма", *Пьесы,* Москва: Советский писатель, 283-348.

Бальмонт, К. 1908. „Поэзия стихий (Земля, Вода, Огонь и Воздух)", *Белые зарницы. Мысли и впечатления,* Санкт-Петербург: издание М.В. Пирожкова, 15-57.
Бальмонт, К. 1980. *Стихотворения. Переводы. Статьи.* Москва: Художественная литература.
Бальмонт, К. 1985. *Стихотворения,* Москва: Книга.
Городецкий, С. 1984. „Ближайшая задача русской литературы", *Жизнь неукратимая. Статьи. Очерки. Воспоминания,* Москва: Современник, 92-110.
Иванов, Вяч. 1899. *Первая пифийская ода Пиндара. Перевод размером подлинника.* Санкт-Петербург: Извлечение из Министерства Народного Просвещения.
Кузмин, М. 1994. „Крылья", *Подземные ручьи. Избранная проза* (Ред. Пурин, А.). Санкт-Петербург: Северо-Запад, 9-69.
Куприн, А.И. 1964. *Собрание сочинений в 9-ти томах* (под ред. Э. Поштейна и П. Вячеславова), т.6. Москва: Библиотека журнала „Огонек", издательство „Правда".
Ремизов, А.М. 1978. *Избранное,* Москва: Художественная литература.
Поэзия русского футуризма, 1999, под ред. Кушнера, А.С. Санкт-Петербург: Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство „Академический проект".

Литература

Анненский, И. 1979. „Речь о Достоевском", *Книги отражений,* Москва.
Белый, А. 1990. *Начало века,* Москва.
Буренина, О. 2000. „Отчаяние" как олакрез русского символизма (Федор Сологуб и Владимир Набоков), Smirnov, I. (Hrsg), *Hypertext „Отчаяние" / Сверхтекст „Despair". Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel,* München, 163-186.
— 2001. „... и я опять вижу свой страх' о порождении genus absurdum в русской литературе", *Sémiotique de la peur dans la culture et la littérature russes,* Paris (в печати).
Венцлова, Т. 1997. „Тень и статуя", *Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе,* Вильнюс, 82-102.
Грачева, А. 2000. „„Круг счастия' – лицевой кодекс Алексея Ремизова", Денисенко, С.В. (Ред.), *Рисунки писателей. Сборник научных статей по материалам конференции „Рисунки петербургских писателей",* Санкт-Петербург.
Даль, В. 1956. *Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х томах,* т. 1, Москва.
Иванов, Вяч. 1916. *Борозды и межи,* Москва
Иванов, Вяч. 1979. *Собрание сочинений в четырех томах,* под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт, т. 3, Брюссель.
1937. *Литературное наследство,* Москва, 27-28.
1980. *Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования в четырех книгах,* книга 1, Москва.

Крусанов, А.В., Шифрин, Б.Ф. 1999. „Футурист как объект осмеяния (по материалам карикатур и фельетонов 1910-1914 гг.)", *Мифология и повседневность, выпуск второй. Материалы научной конференции 24-26 февраля 1999 года,* Санкт-Петербург, 452-472.
Лихачев, Д.С. 1997. *Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение,* Санкт-Петербург.
Морозов, А. 1968. „Проблемы европейского барокко", *Вопросы литературы,* 12, 111-126.
Никоненко, С. 1990. „Михаил Арцыбашев", *Тени утра. Роман, повести, рассказы,* Москва, 3-18.
Смирнов, И.П. 1996. *Роман тайн „Доктор Живаго",* Москва.
Толстая, Е. 1994. *Поэтика раздражения,* Москва.
Флакер, А. 1999. „Вывески в литературе", *Russian Literature,* XLV, 35-46.
Ханзен-Лёве, Оге А. 2001. *Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения,* Москва.
Черных, П.Я. 1999. *Историко-этимологический словарь современного русского языка в двух томах* (издание 3-е), т. 2, Москва.
Чулков, Г. 1999. *Годы странствий,* Москва.
Эткинд, А. 1998. *Хлыст. Секты, литература и революция,* Москва.
Ямпольский, М. 1994. „Жест палача, оратора, актера", *Ad Marginem'93. Ежегодник лаборатории постклассических исследований,* Москва, 21-70.

Adorno, T.W. 1966.. *Negative Dialektik,* Frankfurt a.Main.
Caillois, R. 1982. *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch* (aus dem Franz. von S. von Massenbach) Frankfurt a. Main, Berlin, Wien.
Bloom, H. 1973. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry,* New York.
Greenblatt, St. 1994. „The Improvisation of Power", H.A. Veeser (Hrsg.) *The New Historicism,* New York, London, 46-87.
McLuhan, M. 1962. *The Gutenberg Galaxy,* Toronto.