



Prairial

Modernités russes

ISSN : 2725-2124

: Centre d'études linguistiques

23 | 2024

Profils et types des arrière-gardes dans la littérature russe

Avec une préface de Leonid Heller

Арьергарды в русской литературе

Rearguards in Russian literature

🔗 <https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=863>

« Profils et types des arrière-gardes dans la littérature russe », *Modernités russes* [], 30 décembre 2024, 13 février 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/modernites-russes/index.php?id=863>

CC-BY

DOI : 10.35562/modernites-russes.863



Le premier numéro des *Modernités russes* a paru il y a 25 ans, à la toute fin du vingtième siècle dont le début entérinait la recherche mesurée ou démesurée de l'inédit dans les arts. Et les études de l'art russe du vingtième siècle favorisèrent avant tout les avant-gardes et les innovations formelles. Le numéro 1|1999 des *Modernités russes* mettait côte à côte deux notions rivales nourries de leur perpétuelle liaison : l'archaïsme et la modernité. Les arts figuratifs, la musique et les lettres sont impensables sans l'imitation de l'ancien ou des Anciens. La société et l'art contemporains éprouvent toujours une vive curiosité pour les vieilleries, la patine, la vieille école, les façons rétro. Le vingtième siècle (celui des avant-gardes), devenu lui-même *vintage*, attire précisément en raison du style surannée des décennies successives : les années cinquante, les années soixante, etc. Le terme grec d'ἀρχή signifiait aussi : commencement, principe, origine, point de départ, commandement, pouvoir. Ce riche passé du mot nous fait nous pencher sur l'autorité artistique, le legs, la routine, le conservatisme, ces choses et entités vieillies ou réglementaires qu'on revendique et s'approprie non seulement pour le charme du vieux jeu, mais pour « retrouver la figure de l'*arkhè*, c'est-à-dire le principe même de l'art » (J.-C. Lanne).

Leonid Heller

Arrière-gardes artistiques : notes pour une réflexion

Tatjana Stepanishcheva

Последний карамзинист: заметки о поэтике Петра Вяземского

Dimitri Tokarev

« Que doit faire un artiste maintenant, à notre époque ? » : l'ancien et le moderne dans la conception artistique de Nikolaj Polevoj (récit *Le peintre*)

Oleg Lekmanov

«С любовью здешней будут слиты»: Мандельштам и Ахматова

Jean-Philippe Jaccard

Pour une modernité antimoderne

Ekaterina Burlachenko Vassili Molodiakov

Поэзия и правда: автобиографический элемент в рассказе Георгия Рыбинцева *Поцелуй через вуаль* (1922)

Daria Zhurkova

Телемосты и звезды: зарубежная эстрада на телефестивале «Песня года»

Arrière-gardes artistiques : notes pour une réflexion

Художественный арьергард: заметки для размышлений
Artistic rearguards: notes for reflection

Leonid Heller

CC-BY

-
- 1 À partir du début des années 2000, principalement sous l'impulsion de William Marx [Marx, 2004], un nouveau concept vient enrichir l'instrumentaire critique des arts et de la littérature : *arrière-gardes artistiques*. Il paraît aller de soi, tant il s'accorde avec celui d'*avant-garde*, bien familier et qui devrait servir d'un point d'ancrage incontestable.
 - 2 L'est-il vraiment ? Certes son histoire hors du contexte militaire d'origine est assez longue. Mais contrairement à l'idée courante, son emploi *artistique*, qui se fait jour au XIX^e siècle, reste longtemps occasionnel et flottant. Un exemple de la fin du siècle : *L'Avant-garde franco-russe. Journal hebdomadaire politique, littéraire et artistique, anti-juif, anti-franc-maçon et anti-révolutionnaire* (1893). Des courants commencent alors essaimer qui se proclament d'être à la pointe du progrès dans l'art. Dès les années 1910, en Espagne, en Italie, en Pologne, des périodiques sont édités dont l'enseigne se réfère à l'avant-garde dans son acception artistique. Pourtant, ce n'est pas un terme à large diffusion. On préfère de loin s'identifier par une appartenance d'école : cubiste, futuriste, expressionniste, etc.
 - 3 C'est notamment le cas en Russie, où la notion d'avant-garde aura été pendant longtemps accaparée par le discours politico-idéologique radical qui imprégnait tous les domaines ; aussi, le futurisme italien pouvait-il être décrit comme l'avant-garde du fascisme. L'unique revue de l'époque titrée *L'Avant-garde*, éditée en 1922 à Moscou, n'avait qu'une relation lointaine au mouvement artistique radical. Seuls les artistes prolétariens se disaient être « avant-garde » : ils se voyaient incarner la présence du Parti dans les arts. L'art non-

conformiste quant à lui s'assimilait à l'ensemble de ses composantes spécifiques ou bien faisait appel à des syntagmes tels que l'art nouveau ou l'art de gauche.

- 4 Evgenij Zamjatin voyait l'évolution artistique comme un mouvement dialectique allant de l'affirmation de la vie matérielle chez les réalistes à sa négation chez les symbolistes et à la synthèse des deux chez les néoréalistes (qu'il nommera plus tard synthétistes). Les futuristes surgissent dans ce tableau faisant office d'explorateurs qui vont si loin qu'ils se perdent ; mais s'ils modéraient leur extrémisme, un nouveau courant pourrait naître de leur synthèse avec le néoréalisme. Ni Zamjatin, ni les critiques formalistes, autres acteurs et témoins privilégiés de l'époque, n'avaient pour leurs constructions besoin du concept d'avant-garde.
- 5 Il va de soi que l'idée de défricheurs dans l'art était omniprésente ; elle ne se cristallisait pas sur le plan terminologique en Russie, car le mot était convoqué ailleurs, mais aussi peut-être pour des raisons d'ordre épistémologique : on ne voulait pas voir sous un seul uniforme les personnalités et les tendances si différentes.
- 6 L'usage international du terme ne s'institutionnalise, me semble-t-il, que vers les années 1960, avec effet rétroactif. Désormais, on l'évoque souvent. Et depuis le livre de Renato Poggioli [Poggioli, 1962], on multiplie les définitions des *avant-gardes historiques* tout en examinant leurs liens enchevêtrés avec le *modernisme*, une présence historique tout aussi difficile à saisir.
- 7 Dans l'histoire de l'art, l'apparition tardive d'un terme ou le retard de sa diffusion n'ont en soi rien d'inhabituel. Que l'on se rappelle le concept de l'art déco, théorisé et adopté par la critique quarante ans après l'exposition qui a vu la formation du courant. La vraie question est ailleurs : le terme devenu consensuel est-il pour autant indispensable ? Est-il possible de raconter aujourd'hui les révolutions artistiques du XX^e siècle sans utiliser le concept d'*avant-garde* ? En fait, de nombreux chercheurs actuels le font, qui suivent les changements de formes, de programmes esthétiques, les mouvements de cercles, milieux bohèmes, œuvres, sans s'appuyer sur le concept englobant d'avant-garde. Il arrive en revanche qu'on dépasse le cadre habituel pour qualifier d'avant-gardiste tout art novateur, et à toutes les époques. Par ailleurs, les notions d'avant-

garde et de modernisme se recoupent, deviennent permutable, s'effacent ou se résument tantôt l'une, tantôt l'autre, au répertoire de diverses écoles. Et tout aussi souvent les réalités qu'elles recouvrent sont distinguées et même opposées selon des critères variés, tels que l'attitude envers le passé et, le plus fréquemment, l'engagement politique.

- 8 Il est évident que de telles oppositions, qui marchent en théorie, peinent parfois à prouver leur pertinence appliquée à des cas concrets. L'avant-garde est nihiliste, combattante, militante ? Henri Matisse, le chef de file des fauves, dit en 1909, à l'apogée du mouvement :

Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit, pour tout travailleur cérébral, pour l'homme d'affaires aussi bien que pour l'artiste des lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui le délasse de ses fatigues physiques [Matisse, 1908 : 741-742].

- 9 L'avant-garde rompt tout lien avec le passé ? Entre les futuristes italiens et russes, si dissemblables, les premiers courent derrière la modernité et les seconds la regardent avec suspicion (voir Hlebnikov et sa *Grue mécanique*, symbole d'un futur déshumanisé).
- 10 Arrêtons ici notre bref parcours dubitatif. Convenons que malgré sa profusion de sens et d'usages, malgré même son caractère facultatif, la notion d'avant-garde, mise à contribution dans de nombreux travaux, s'avère productive pour éclairer et interroger la tumultueuse dynamique de l'art contemporain.
- 11 Qu'en est-il de l'arrière-garde ? William Marx souligne qu'à l'origine, le terme n'est pas connoté péjorativement. Selon certains statuts militaires, l'arrière-garde protège l'essentiel de l'armée par tous les moyens, jusqu'à y compris sa propre mort. Son rôle est héroïque. Une posture qui se dégrade dans le discours idéologique ; Frantz Fanon parle de « combats d'arrière-garde » du colonialisme, inutiles et risibles puisque la guerre a déjà été perdue. D'autre part, l'avant-garde peut se muer en arrière-garde si la direction ou l'objectif de la marche changent. Les termes que nous évoquons n'indiquent pas des essences, mais des fonctions. Pendant la campagne napoléonienne en

Russie, les cosaques de Platov se chargent de toutes les missions, avancent en éclaireurs, font une guérilla incessante, protègent les arrières. De même dans l'art, point besoin d'assigner une seule mission à un courant, un programme, un artiste. Et inversement, une mission peut être remplie par plusieurs détachements.

- 12 De son côté, Antoine Compagnon relève que l'arrière-garde contemporaine ne ressemble aux « retardataires » décrits dans *L'Histoire de la littérature française* de Gustave Lanson qui se traînent derrière les novateurs ; elle se met en lutte contre l'avant-garde dès que l'esprit de celle-ci commence à prévaloir [Compagnon, 2015 : 97] (ce qui, soit dit en passant, est quelque peu contredit par Péguy, choisi comme exemple et qui déclare son « affiliation » à l'arrière-garde déjà en 1910).
- 13 La tentation est grande de voir l'avant- et l'arrière-gardes comme deux faces d'une seule entité. Les deux concepts ne sont pas symétriques, selon William Marx ; pourtant, il les dit inséparables et va jusqu'à les comparer à Dr Jekyll et Mr Hyde, sans se prononcer lequel est lequel ; il travestit là quelque peu le sens de la métaphore militaire d'origine. Cette dernière d'ailleurs mériterait probablement d'être filée au delà du couple « avant- et arrière-gardes ». Prenons l'art brut, l'art naïf, l'art urbain — non pas des courants, mais des disciplines particulières, tant par leur genèse sociale que par leurs moyens d'expression —, qui vivent en dehors des conventions établies. Ni avant- ni arrière-gardes, pourquoi ne pas les imaginer comme des partisans, des francs-tireurs qui combattent à côté de l'armée régulière ? Dans ce cas, que dire de l'art folklorique qui persiste aujourd'hui ? Doit-on l'incorporer dans l'arrière-garde de l'art contemporain ? Ne formerait-il plutôt quelque chose qui se dirait en langage militaire *flanc-gardes*, qui assurent la couverture latérale, comme lorsqu'une armée s'enfonce dans une vallée où l'attaque peut venir des montagnes, de partout et à tout moment. La présence du folklore, comme de l'*art traditionnel* en général, pourrait être vue comme une défense contre l'éparpillement des troupes.
- 14 L'organisation de l'armée, avec toutes ses subdivisions et ses fonctions, obéit à un seul postulat, l'existence réelle ou supposée d'un ennemi, et poursuit un seul objectif, le combat à mener. Les vocables militaires que nous examinons incluent le lexème *garde* ; la vocation

des unités qu'ils désignent est la protection. Mais alors, dans le domaine des arts, de quoi au juste serait-il rempli, cet espace entre l'avant- et l'arrière-gardes dont la protection doit être assurée ? Et la protection contre quoi au juste ? Si l'ennemi de l'avant-garde est l'art embourbé dans des conventions d'un autre âge, dans la tradition, il ne se trouve pas en dehors, il participe du corps même de l'armée qu'elle conduit. La concordance entre la métaphore militaire et le système des arts montre ici ses limites.

- 15 William Marx va préciser : « quand la masse croit au progrès des arts, alors commence le temps des arrière-gardes ». Celles-ci sont obligatoirement minoritaires, sinon, doit-on se dire, ce seraient elles qui composeraient « la masse ». On peut probablement en déduire que l'armée littéraire à protéger est la littérature de *mainstream*, ainsi que les « genres de masses », de loisirs, d'éducation, d'information.
- 16 En même temps, Marx sépare l'arrière-garde entraînée vers l'avant, qui apparaît « comme un mouvement qui se convertit tardivement à l'esthétique d'avant-garde », d'une arrière-garde en déroute, qui rejoint l'armée adverse pour livrer bataille contre les forces du progrès et devenir une « force esthétique réactionnaire » [Marx, 2015 : 19]. Une précision qui ne doit pas servir à une « bipolarité réductrice » [Marx, 2015 : 19]. Viser une certaine réconciliation entre les emplois historique, idéologique, théorique du terme, telle nous semble être l'idée motrice de ce raisonnement. Cette conception exclut d'étudier une époque comme une exposition statique de réussites au détriment d'œuvres « moins belles » ; il faut y intégrer des éléments mineurs qui sont en vérité aussi importants. Le réductionnisme est réfuté, qui simplifie et rend univoque les phénomènes et les termes : l'arrière-garde porte aussi la modernité. L'accent sur la « correction épistémologique » qui impose de percevoir la co-présence de diverses tendances fait penser à la théorie d'Ernst Bloch (rappelée par Antoine Compagnon), de la non-simultanéité, *Ungleichzeitigkeit*, du contemporain. Les courants de *neo-* et *transavantguardia* italiens ou le *Neue Slowenische Kunst* (NSK), qui font des avant-gardes d'hier une source de matériaux à transformer ou à déconstruire, exprimerait un nouvel aspect de l'esprit arrière-garde. Finalement, cet esprit consisterait, pour un créateur moderne, de chercher à faire revivre certains pans de l'héritage du passé.

- 17 Parfois, la volonté de la découverte s'explique — c'est le cas du NSK — par une chape de plomb qui, sous les régimes totalitaires, a recouvert les avant-gardes historiques. « Avant-garde politique, arrière-garde poétique » : c'est le titre de l'article de Michel Décaudin inséré dans le volume dirigé par Marx, qui présente la production littéraire des anarchistes du XIX^e siècle. Voilà une formule qui correspond à la situation des artistes communistes après la révolution, ainsi qu'au système du réalisme socialiste qu'ils ont contribué à installer, non, d'ailleurs, sans la main-forte prêtée par les avant-gardes militantes (la formule tient si nous tenons à qualifier d'avant-garde politique le communisme stalinien). Jeffrey Herf a analysé une situation presque inverse dans un livre d'il y a quarante ans, récemment traduit : le « modernisme réactionnaire » des penseurs allemands des époques Weimar et nazie fascinés par la technologie du monde moderne tout en rejetant ses avancées sociales et politiques, qui préparent l'avènement d'une véritable arrière-garde dans la culture [Herf, 1984, 2018].
- 18 Pour un chercheur russisant, la réflexion sur l'arrière-garde ne peut se faire sans intégrer une référence aux travaux des formalistes. Il y a cent ans, ils récusaient l'histoire de la littérature composée comme une galerie de « généraux littéraires » et s'intéressaient aux œuvres de second et de troisième plan ; ils ont parlé de la littérature comme d'un système en mouvement, en décalage permanent ; de la lutte entre ses couches et formations tant dans la diachronie évolutive que dans la coupe synchronique (l'idée de la non-simultanéité du contemporain est là). Ils ont parlé de la co-présence multiple de lignées majeures et mineures, de ces dernières qui bougent pour détrôner la dominante qui à son tour devient mineure tout en restant aux aguets pour éventuellement rajeunir et revenir aux commandes. Le maître-livre de Iouri Tynianov s'intitule *Archaïsants et novateurs*. Il y affirme entre autres que « chaque courant littéraire cherche ses points d'appui dans les systèmes précédents : on peut appeler cela son traditionalisme » [Tynianov, 1985 : 30, 11, 47]. Une règle qui s'applique également aux avant-gardes ; elles ont toutes une moitié de la face tournée vers le passé, à l'instar de cette figure du futurisme russe, l'« archer à un œil et demi » [Livchits, 1990].
- 19 À ce propos, évoquons encore une démarche parallèle à celle de l'*arrière-garde*, qui elle aussi cherche ses inspirations et matériaux

dans la tradition d'hier et qui relie le présent au passé et aux projections du futur. Un puissant courant primitiviste déferle autant sur le modernisme que sur les avant-gardes et leur permet, de concert avec l'orientalisme, de sortir de la représentation mimétique. On a alors souvent évoqué l'attrait du primitif, propre à toutes les époques [Venturi, 1926 ; Lovejoy, Boas, 1935 ; Goldwater, 1938].

- 20 Pour conclure voyons ce que disent à propos de l'arrière-garde ceux qui en ont parlé avec le plus d'autorité, les spécialistes de la stratégie militaire appliquée aux affaires de la société. Lénine, dans *La Maladie infantile du communisme*, avertit sur les dangers de voir l'avant-garde, c'est-à-dire le Parti, se détacher des masses : les centaines de milliers de communistes ne peuvent suivre leurs propres opinions et aspirations, ils doivent compter avec celles des millions de travailleurs. Staline restait un léniniste fidèle en répétant que l'avant-garde restreinte, le Parti, qui conduit la classe ouvrière, l'avant-garde large, doit en même temps faire avancer, sans s'en détacher, l'arrière-garde, le reste de la société. Quant à Grigorij Zinov'ev, celui des chefs bolchéviks qui se tourne le plus souvent vers le concept de l'arrière-garde, il prend soin de la différencier ; la majeure partie de masses, qui à différents degrés manque de conscience de classe, reste à éduquer ; mais il y a aussi une aristocratie ouvrière au service des patrons, et c'est une arrière-garde active et hostile [Zinov'ev, 1925: 26-27].
- 21 On voit que ces distinctions correspondent à peu près à l'analyse de William Marx, en plus différencié. Il est possible peut-être de résumer ce qui a été dit et esquisser une typologie approximative des arrière-gardes dans le domaine de l'art. On aurait alors une « arrière-garde synthétiste » qui signifierait, comme dans le modèle formaliste-zamiatinien, une étroite collaboration des novateurs avec la tradition ; une arrière-garde inerte (la « masse » différente de la littérature de *mainstream*, sensible au « progrès » : les genres paralittéraires, romans de gare et ainsi de suite) ; enfin, une arrière-garde active, passionnément passéiste, un néo-traditionalisme dirigé contre les courants nouveaux ou un primitivisme autocentré. Tout cela peut être étudié.
- 22 Finalement, il faut penser que la notion d'arrière-garde ne mérite pas de disparaître sous le coup du rasoir d'Ockham.

Goldwater Robert, 1938, *Primitivism in Modern Painting*, New York, Harper & Brothers.

Herf Jeffrey, 1984, *Reactionary modernism. Technology, culture and politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge University Press.

Herf Jeffrey, 2018, *Le modernisme réactionnaire. Haine de la raison et culte de la technologie aux sources du nazisme*. Traduit de l'anglais par Frédéric Joly, Paris, L'Échappée.

Livchits Bénédict, 1990, *L'archer à un œil et demi* (1933), Lausanne, L'Âge d'Homme.

Lovejoy Arthur O., Boas George, 1935, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore; London, Johns Hopkins University Press.

Marx William (éd.), 2004, *Les arrière-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses universitaires de France.

Marx William (éd.), 2015, *Les arrière-gardes au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France.

Matisse Henri, 1908, Notes d'un peintre, *La Grande revue*, 25 décembre, p. 731-745.

Poggioli Renato, 1962, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino.

Ruhrberg Karl et al., 2005, *L'art du XX^e siècle*, vol. I, Cologne, Taschen.

Venturi Lionello, 1926, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, N. Zanichelli.

Зиновьев Григорий, 1925, *Ленин и Коминтерн*, Москва-Ленинград, Молодая гвардия.

Тынянов Юрий, 1985 *Архаисты и новаторы* (1929), Ann Arbor, Ardis.

Leonid Heller

Professeur honoraire de l'université de Lausanne (Suisse), historien de la littérature, auteur de nombreux ouvrages consacrés notamment à l'utopie, au réalisme socialiste, à la science-fiction russes et soviétiques.

Последний карамзинист: заметки о поэтике Петра Вяземского

Le dernier karamziniste : notes sur la poétique de Pëtr Vjazemskij
The last Karamzinist: notes on the poetics of Pëtr Vjazemskij

Tatjana Stepanishcheva

DOI : 10.35562/modernites-russes.866

CC-BY

-
- 1 История русской литературы, которая складывалась как дисциплина во второй половине девятнадцатого века, до сих пор несет в себе черты того времени — эпохи развития науки, позитивизма и веры в прогресс. Эти черты, как нам представляется, свойственны не конкретной научной школе, а в целом историко-литературному нарративу. Выстраиваемые критиками и исследователями схемы неизбежно кренятся в сторону нового: регистрируются новые явления и имена, маркировано обновление поэтики, устойчивые фигуры и длящиеся процессы образуют фон для «новаторов» и «новаций» и потому заведомо менее интересны; «верность себе» и устойчивость не сюжетны, сюжет требует новизны и динамики. Вследствие этого в историко-литературных построениях более отчетливо и подробно описываются, как правило, начальные этапы писательских биографий, школ и направлений. На наш взгляд, литературная судьба Петра Вяземского (1792-1878) хорошо иллюстрирует этот принцип. Он присутствует в истории русской литературы девятнадцатого века лишь в тот краткий период, когда был «новатором» — в 1810-1820-е годы, когда, согласно формуле М. И. Гиллельсона, совершался переход «от арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей» [Гиллельсон, 1977: 1, 8].
 - 2 Хотя Вяземский прожил долгую жизнь (в отличие от большинства его литературных соратников) и продолжал писать до конца, его позднее творчество, к которому относится все созданное с конца 1830-х до 1870-х годов, остается недостаточно исследованным.

Критики и журналисты 1850-1860-х годов замечали новые сочинения Вяземского почти исключительно для того, чтобы дать им ироническую и язвительную оценку или сделать объектом пародии [Добролюбов, 1960; Курочкин, 1960]¹. Эта ситуация в известной степени была результатом собственных усилий писателя — он противопоставил себя современности и заявлял о верности предшествующей эпохе, когда та отошла в прошлое. В стихотворении *Волшебная обитель*, необычном мадригале, написанном вскоре после программной *Святой Руси* (1848), Вяземский определил себя как «затерянного поэта», в котором «выдохлась сила», «за выслугу лет в бессрочном отпуску» (*Волшебная обитель*) [Вяземский, 1880: 316]². Для исследователя такая позиция Вяземского особенно интересна, потому что он, не будучи ученым, стоял у истоков российской историко-литературной науки. Он целенаправленно собирал и публиковал исторические материалы, документы, эпистолярий и другие тексты восемнадцатого и девятнадцатого веков, писал сам и побуждал других писать воспоминания, в том числе литературные. Вяземский стал автором первых русских писательских биографий — Ивана Дмитриева и Дениса Фонвизина.

- 3 Целью историко-литературного проекта Вяземского, определенного его представлениями о задачах словесности и предполагавшего собирательскую, публикаторскую и критико-публицистическую работу, была канонизация эпохи Карамзина и Пушкина³. Намерения поэта были сугубо консервативными и даже, можно сказать, охранительными. Он начинал как горячий приверженец нового направления, которое возводил к Карамзину, но, остановившись в эстетических представлениях и вкусах примерно во второй половине 1820-х годов, следующие полвека наблюдал за культурными и литературными новациями с растущей неприязнью.
- 4 Распад писательского кружка оставил его в одиночестве, которое он остро ощущал, как о об этом свидетельствует письмо Петру Чаадаеву от 6 января 1847 года:

Со смертью Пушкина, с отсутствием Жуковского мои литературные отношения почти совершенно пресечены. С одним

Тютчевым есть еще кое-что общее, но пример его вовсе не возбудительный. [Кирпичников, 1897: 5]

- 5 Утрата сначала круга друзей-писателей, затем утрата читателей, когда литература пошла новыми, чуждыми путями, заставили Вяземского обратить взгляд в прошлое — в поисках утраченной гармонии, которой он не находил в современности. Новейших литературных вождей он не устал обличать, что вызывало ответные нападки — пародийного и эпиграмматического свойства.
- 6 Вяземский, как уже было сказано, не прекращал писать стихи до последних месяцев жизни, до 1878 года, и писал довольно много. Вопрос, который мы хотим поставить в настоящих заметках, — это вопрос о том, как соотносились консервативная программа, упорный пассаизм Вяземского с его авторским репертуаром поздних лет, влияли ли они на его поэтику и как она менялась. Для того, чтобы ответить на этот вопрос, нужно очертить авторскую позицию и репутацию Вяземского.
- 7 Граница между ранним и поздним творчеством исследователями определяется без сомнений: поэт сам указал, когда изменилось его положение в литературе — «со смертью Пушкина, с отсутствием Жуковского», то есть в конце 1830-х годов. После этого он на десятилетие почти замолчал и вернулся в литературу лишь в конце 1840-х. Возвращение знаменовали программные тексты — статьи «Языков и Гоголь» (1847) и «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти Пушкина» (1847) и стихотворение *Святая Русь* (1848). Они уже становились объектом исследовательского анализа, наши наблюдения призваны расширить его поле и дополнить очерк поэтики Вяземского прежде всего через сопоставление его текстов разных десятилетий.
- 8 Ко второй половине 1820-х Вяземский утвердился в мысли, что вершина в развитии русской словесности достигнута, и теперь следует сосредоточиться на ее удержании. Олицетворение вершины он видел в Карамзине, поэте в высшем значении слова. Хотя Вяземский разделял стихотворство — поэзию, которая «вырабатывается стихами», и «душевную поэзию», «поэзию

мысли и чувства» [Вяземский, 1882: 149-150], и признавал, что Карамзин не обладал выдающимся дарованием, он находил в нем «чувство и сознание новых поэтических форм» [Вяземский, 1882: 151]. Жуковский и Пушкин имели «великие дарования» именно стихотворческие и шли за Карамзиным, еще не воплотившим, но уже осознавшим новые формы поэзии:

...господствующее ныне направление (натуральная школа, Т. С.) [...] отклоняет нашу литературу от путей, пробитых Карамзиным, Жуковским и Пушкиным. [...] Родись у нас великое дарование, как Жуковский или Пушкин, и в литературе нашей откроются новые горизонты.⁴ [Вяземский, 1882, 35-36]

- 9 Вяземский ценил и других поэтов на русском Парнасе, но именно эти три имени легли в основу его историко-литературной схемы, которая сложилась во второй половине 1820-х, была достроена после смерти Пушкина и постоянно транслировалась в выступлениях 1850-1860-х годов. Себе Вяземский отвел в ней место защитника истинной поэзии — от превосходящих сил литературного врага. Вот характерная реплика в статье о стихотворениях Карамзина, подчеркнутая авторским курсивом:
- 10 *Новейшая критика, проблематическая критика каких-то кабалистических сороковых годов, о которых проповедуют нам послушники нового раскола, совершенно исключила Карамзина из списка поэтов наших. В предположении, что многим будут новы старые песнопения, позволю себе представить несколько куплетов и из Осени [...].*
- Читая эти стихи, можно ли догадаться, что они написаны за 80 лет тому. Не сдается ли, что они писаны вчера и что найдешь под ними подпись Жуковского, Пушкина или Баратынского? [Вяземский, 1882: 151-152].
- 11 Роль литературного бойца Вяземский усвоил себе еще в «арзамасский» период, когда шла война с литературными «староверами»⁵. Она соответствовала его темпераменту и характеру дарования и служила индульгенцией на пренебрежение «серьезными» поэтическими жанрами. В отличие от других младших карамзинистов Вяземский не пытался написать поэму, еще сохранявшую высокий статус в

жанровой иерархии. Авторскую репутацию его в 1810-е и начале 1820-х годов формировали, с одной стороны, литературно-полемические выступления — эпиграммы и дружеские послания; с другой стороны — «вольные» стихотворения (*Петербург (отрывок)*, 1818; *К кораблю и Сибирякову*⁶, оба — 1819). Две очень своеобразные элегии, *Уныние* (1819) и *Негодование* (1820), имели мало общего с элегиями Жуковского и Батюшкова: их нельзя причислить к унылым элегиям, вопреки названию более ранней из них; характерно, что Лидия Гинзбург внесла *Уныние* в число «сатирических и вольнолюбивых стихотворений» Вяземского [Гинзбург, 1986: 10].

- 12 Любовная лирика, которую культивировали младшие карамзинисты (Жуковский — в ее спиритуальном изводе, Батюшков — в антикизированном и «сладострастном»), составляла незначительную часть поэтической продукции Вяземского. Его стихотворения на эту тему — преимущественно рифмованные миниатюры «в альбом» или «на случай», составленные по французским лекалам — вернее определить как галантные. Добавим сюда претензии на авторскую самостоятельность: демонстративное пренебрежение изяществом и «гладкостью» стиха, нарушение стилевых конвенций — в противовес автоматизации карамзинистской «средней» стилистики, интерес к Державину⁷ и вообще к поэтическим диссонансам восемнадцатого века, подчеркивание «русскости» своих творений — и дистанция между поэтикой «школы гармонической точности» и авторской манерой молодого Вяземского, ее защитника и пропагандиста, станет отчетливой.
- 13 Видимое противоречие, однако, снимала специфическая «дилетантская» поза. Вяземского занимала прежде всего литературная полемика, защита литературы, в 1810-1820-е годы — от «староверов» (Александра Шишкова и его единомышленников), в 1830-е — от тех, кто, по его убеждению, превращал словесность в «толкучий рынок». Заниматься настоящей поэзией он предоставлял другим, даже побуждал и настаивал на этом⁸. Он был в полном смысле слова литературным деятелем, так как социальное бытие литературы и

литературный быт занимали его едва ли не больше, чем поэтика, просодия и тому подобные вещи⁹.

- 14 Принципиальный дилетантизм также обеспечивал Вяземскому определенную авторскую свободу. Он был уверен в исключительной роли словесности и *hommes de lettres* в деле просвещения, однако видел опасность в ограниченности и «пристрастии», в партийной ангажированности. Отметим, что карамзинистов он партией не считал, потому что за ними видел ценности не партийные и относительные, а абсолютные. Профессионализация литературного труда, с точки зрения Вяземского, грозила писателям новой несвободой. Он не сомневался в необходимости оплаты писательского труда, но оплата предполагала превращение вольной мысли в товар. Приведем характерный пример из позднейшей *Литературной исповеди* (1854):

В угоду ли толпе? Из денег ли писать?
Все значит в кабалу свободный ум отдать.
И нет прискорбней, нет постыдней этой доли,
Как мысль свою принести на прихоть чуждой воли!
Как выражать не то, что чувствует душа,
А то, что принесет побольше барыша.
Писателю грешно идти в гостинодворцы
И продавать лицом товар свой! Стихотворцы,
Прозаики должны не бегать за толпой! [Вяземский, 1887: 169]

- 15 После ухода с литературной сцены Пушкина, Дмитриева, Давыдова, Баратынского, Жуковского, то есть в ситуации поэтического безвластия, Вяземский принял на себя миссию защиты «законных властей» в литературе¹⁰, потому что видел в себе их последнего представителя. Как ему представлялось, от него теперь зависела дальнейшая судьба русской словесности, — вполне в духе «литературной аристократии». Вяземский проповедовал «олигархический принцип» в республике словесности, и в отсутствие настоящего авторитета, «главы литературы», выступил как хранитель карамзинско-жуковско-пушкинской традиции, что повлекло за собой, как мы хотим показать, изменения в авторской манере.

- 16 Память о славном прошлом русской словесности стала с конца 1840-х и особенно далее, в 1850-е и 1860-е годы семантическим центром лирики Вяземского, что обусловило усиление элегической линии — в том, что касается темы, сюжетов и приемов. Обращение к жанру элегии было неизбежным: русский извод жанра, «поэзия утраты», являлась изобретением Жуковского, поэтому разработка элегического сюжета (память об утраченной гармонии, антитеза милого прошлого и скорбного настоящего) необходимо влекла за собой использование топики, риторического репертуара, лексических формул, восходящих к его элегической поэтике. Важно при этом заметить, что речь идет не о «межтекстовом диалоге» в точном смысле, Вяземский ориентировался преимущественно не на конкретные тексты и жанровые образцы, а на манеру автора или школы в целом¹¹.
- 17 В описываемое время Вяземский создал ряд стихотворений, в которых объединил два ключевых для литературной эпохи жанра: дружеское послание и ретроспективно представленную им как «золотой век» элегию (в ее *унылом*, *кладбищенском* изводе). У этих стихотворений нет авторского жанрового определения, но одно из них озаглавлено *Поминки* (1853) [Вяземский, 1887, 8-21], и нам удобно будет именно так определить авторский жанр *загробного послания в элегическом антураже* — «поэтические поминки».
- 18 Конструктивные принципы этого жанрово-тематического комплекса демонстрирует двухчастное стихотворение *Эперне*, посвященное Денису Давыдову. Оно было написано после поездки в конце лета 1838 года в городок Эперне в Шампани, известный своими хранилищами шампанских вин. Дегустация местной продукции стала поводом для поэтического обращения Вяземского к «наезднику-поэту», воспоминаний о бурной молодости и развертывания метафоры «поэзия — вино». В 1854 году, спустя многие годы после смерти адресата, Вяземский сделал к стихотворению «Приписку» — продолжая сюжет, но обращаясь уже к покойному «собутельнику и брату». Приведем авторское примечание к публикации в сборнике *В дороге и дома*:

В конце 1838 года автор, посещая Эперне, вспомнил рассказ Давыдова о том, как в 1814 году он был с партизанским отрядом в

Эперне, где встретил многих друзей, как они прослезились от радости при такой встрече и потом весело пировали. Автор написал там первую часть этого не изданного до сих пор послания к Давыдову, которое и было последним, к нему адресованным. Давыдов вскоре умер, и чувства, возбужденные вестью о его смерти, выражены автором во второй части послания, написанной уже в 1854 году. [Вяземский, 1861: 369]

- 19 Давыдов умер в 1839 году, однако стихотворное обращение явилось лишь спустя пятнадцать лет, когда Вяземский остро переживал смерть всего литературного поколения и свое одиночество вне дружеского круга.
- 20 Развитие мемориальной темы на самом деле начинается несколько ранее — в 1848 году, который, очевидно, стал для Вяземского переломным. Тому способствовали как политические разочарования, вызванные европейскими революциями; так и литературные, обусловленные смертью или отчуждением «своих» и возвышением «чужих» («натуральную школу» Вяземский решительно не умел понять и принять). Резким ответом на политическую злобу дня явилось стихотворение *Святая Русь*, в котором Вяземский парадоксальным образом вторил шишковским идеям¹². Даже смерть Белинского, старинного литературного врага, была воспринята Вяземским как относительная потеря, потому что его последователи явились еще ничтожнее:

<Белинский> умер и успокоился от тревожной, а может быть и трудной жизни своей. Он служил литературе, как мог и как умел. Не он виноват в славе своей, и не ему за нее отвечать. Глядя на посмертных почитателей его, нельзя не задать себе вопроса: до каких бесконечно малых крупинок должны снисходить умственные способности этих господ, которые становятся на цыпочках и карабкаются на подмости, чтобы с благоговением приложиться к кумиру, изумляющему их своею величавою высотой. [Вяземский, 1873: 1048]

- 21 Тогда же, в 1848, были написаны и три стихотворения, которые вряд ли можно назвать программными, но они обозначают трансформации авторской манеры и предвещают поэтику мемориально-тренических стихотворений

следующих десятилетий. Волшебная обитель, Тропинка и Сумерки были вызваны конкретными обстоятельствами (посещение «мест памяти»), но их сюжеты превосходили повод к написанию.

- 22 Волшебная обитель [Вяземский, 1880: 316-318] была написана после встречи Вяземского с великой княгиней Марией Николаевной, герцогиней Лейхтенбергской, и посещения ее загородной резиденции. В своем поэтическом воспоминании Вяземский прямо не подражал Жуковскому, певцу Лалла-Рук, не воспарял к спиритуальным вершинам, но все-таки шел по его стопам — к чему располагала лирическая ситуация: поэт воспевал «хозяйку милую обители волшебной», покоренный ее душевной и внешней красотой. Однако у Вяземского адресат предстает не почти бестелесным «гением чистой красоты», а собеседницей и литературной единомышленницей:

Здесь слушает она Фон-Визина¹³ рассказы;
 Ей Стародум его и Ванька пучеглазый
 Не дики. Прихоти заемной новизны
 Не заглушили в ней народных дум струны
 [...]
 Родной поэзии ей милы имена:
 Татьяной Лариной любитесь она,
 Жуковского, еще младенцу в колыбели,
 Ей песни на душу волшебный сон напели [Вяземский, 1880: 317].

- 23 Стихотворение балансирует между альбомным мадригалом, элегией и посланием, стилистически и мотивно оно ближе всего к лирике Жуковского, к стихотворениям Лалла Рук и Явление поэзии в виде Лалла Рук (1821), адресованным великой княгине Александре Федоровне. Ими референции не ограничиваются, в Волшебной обители находятся реминисценции из Невыразимого (курсив наш):

Но можно ли в словах холодных и несвязных
 Всю прелесть уловить красот разнообразных,
 Которыми глаза и ум упоены?
 Как уловить пером все радужные сны,
 Приснившиеся мне в очарованье сладком?

В душе живет их след горячим отпечатком;
К прекрасному любовь в душе еще жива,
Но изменяют мне бессильные слова.¹⁴ [Вяземский, 1880: 317]

- 24 В финале разворачивается сравнение, которое снова напоминает о сюжете *Лалла Рук*: восторженное служение красоте поэта, способного, по выражению Александра Веселовского «самоотверженно склоняться к платоническому участию в чужом счастье» [Веселовский, 1904: 277]. Впрочем, Вяземский дал такой самоотверженности более прозаическую мотивировку — старость и угасание вдохновения:

Так упраздненный жрец в день праздничный, средь храма,
Слабеющей рукой не жжет уж фимиама
Пред светлым образом богини красоты;
Не он приносит в дар ей свежие цветы;
При жертвенном огне, в благоуханьи дымном,
Не он приветствует богиню звучным гимном:
Другим, счастливейшим он уступает честь
Ей дань угодную и гласную принести.
И сам, таясь в тени, поклонником смиренным
Он вторит про себя молениям вдохновенным
И песнью внутренней, и жертвою немой
Возносит душу он к богине молодой. [Вяземский, 1880: 318].

- 25 Этот фрагмент можно счесть перепевом (с амплификацией) восьмистишия Жуковского *Теснятся все к тебе во храм...*, написанного одновременно с *Лалла Рук* и *Явлением поэзии в виде Лалла Рук*, — однако к 1848 году оно еще не было напечатано и оставалось в записных книжках поэта до публикации И. А. Бычкова в 1887 году [Жуковский, 2000: 603]. Возможно, оно было известно Вяземскому от самого Жуковского, однако более вероятно здесь опора не на конкретные тексты, а на его поэтику в целом — тем более, что ее приемы и мотивы разошлись и стали общим достоянием русской лирики. Этот поворот лирического сюжета был заложен в поэтической системе Жуковского, и для его «извлечения» знакомство с опытами сюжетной реализации не было необходимо.

- 26 В стихотворении *Тропинка*, написанном на даче вскоре после посещения Марии Николаевны, Вяземский развил тему памяти в духе Жуковского — одухотворение природы, символизация пейзажа, патетическая медитация — для его ранней манеры приемы в целом не характерные.

...Я в тихое унынье погружаюсь
И на меня таинственно повеет
Какой-то запах милой старины
Подъятые неведомою силой
С глубокого таинственного дна,
В душе моей воспоминанья волны
Потоком свежим блещут и бегут;
И проблески минувших светлых дней
По лону памяти моей уснувшей
Скользят — и в ней виденья пробуждают...

(*Тропинка*, 1848) [Вяземский, 1880: 319-320]

- 27 Вяземский-«арзамасец» скорее гордился сознательным, как ему виделось, расхождением с наиболее влиятельными поэтическими системами, например, того же Жуковского. Однако их воздействие на Вяземского-стихотворца было глубже, чем он себе представлял. В начале 1850-х, когда свой круг Вяземского окончательно рассеялся, реминисценции и цитаты, когда-то бывшие объектом поэтической игры, получили новое значение. На эту трансформацию указал В. Ф. Марков в статье «Русские цитатные поэты: Заметки о поэзии П. А. Вяземского и Георгия Иванова» (1967):

Хорошо всем знаком облик Вяземского этих лет — стареющего (и делающего старость поэтической темой), ворчащего, не принимающего новое поколение и не принятого, в свою очередь, им, а главное — начинающего жить прошлым и в прошлом: «Жизнь мысли в нынешнем, а сердца жизнь в минувшем». Цитата становится прекрасным средством для выражения этого тематического комплекса. [...] цитатность становится все более воспоминательной, «поисками утраченного времени», подчеркиванием одиночества, болезни и неудачи. [...] Цитатность Вяземского было легко толковать как ретроспекцию друга чуть ли не всех главных поэтов начала 19 века; человека,

который всех их пережил, зажился и этим тяготился. [Марков, 1967: 1277, 1279]

- 28 Выводы Владимира Маркова, очень значимые и глубокие, нам хотелось бы уточнить в свете нашей темы: цитирование и другие формы поэтической референции у позднего Вяземского становятся инструментом реактуализации традиции, которую он считал вершиной русской литературы, способом возобновления ее — и орудием полемики с современностью.
- 29 Марков находит «интересный пример» характерной для Вяземского цитации в стихотворении *Сумерки* (1848), эпиграф к которому является, по его заключению, одновременно цитатой из Державина и Пушкина:

Строка взята из Державина: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум», но Вяземский не мог не знать, что Пушкин уже брал эту строку эпиграфом к своей *Осени* в 1833 году. Таким образом, это «эпиграф в квадрате» [Марков, 1967: 1278].

- 30 Добавим к замечаниям исследователя лежащую на поверхности отсылку в заглавии стихотворения к сборнику Евгения Баратынского *Сумерки* (1842), который автор посвятил Вяземскому. Конечно, «бессознательной цитации» здесь быть не могло, так как Вяземский высоко ценил Баратынского и как лирика, и как литературного арбитра. Так же невозможно объяснить «стиховым эхом», которое исследователь обнаруживает в поздних стихах Вяземского, почти точную цитату из *Сельского кладбища* Жуковского в начале стихотворения — потому что оно наполнено мотивными перекличками с этой и другими элегиями, а также реминисценциями пушкинских *Осени* и *Когда за городом задумчив я брожу...*:

Когда бледнеет день, и сумрак задымится,
И молча на поля за тенью тень ложится,
В последнем зареве сгорающего дня
Есть сладость тайная и прелесть для меня.
Люблю тогда один, без цели, тихим шагом,
Бродить иль по полю, иль в роще над оврагом.

Кругом утихли жизнь и бой дневных работ;
Заботливому дню на смену ночь идет,
И словно к таинству природа приступила...
[...]
И все опять замрет в околице спокойной.
А тут нежданный стих, неведомо с чего,
На ум мой налетит и вцепится в него;
И слово к слову льнет, и звук созвучья ищет,
И леший звонких рифм юлит, поет и свищет. [Вяземский,
1880: 323-324].

- 31 На наш взгляд, «цитатность» позднего Вяземского не ограничивается лишь «подчеркиванием одиночества, болезни и неудачи», по формуле Маркова. Апелляция к мемориальному тематическому комплексу была и способом противостоять новой литературе, забывшей своих истинных корифеев. При этом смещение семантического центра поздней лирики Вяземского вело к смене стилевой доминанты: она смещалась к «школе гармонической точности», так как программа сохранения памяти о «золотом веке» реализуется через обращение к топике и риторике этой школы — что выглядело совершенной архаикой в середине века, хотя для самого Вяземского было скорее обновлением поэтики, парадоксально архаизирующим обновлением.
- 32 В 1849 году Вяземский отметил стихами литературный юбилей Жуковского: *Приветствие В. А. Жуковскому* [Вяземский, 1880: 331-334]; до этого была написана *Песнь на день рождения В. А. Жуковского* [Вяземский, 1880: 329-330]), в 1851-м — юбилей Д. Н. Блудова [Вяземский, 1880: 365-367], а в следующем, 1852 году, началась череда «поэтических поминок»¹⁵. Вяземский строил писательский некрополь, отвлекаясь лишь на «крымские песни» — стихотворные отклики на события Крымской войны. С ними у поэтических «поминок» было много общего: задор противопоставления «своего» «чужому», полемический и воинственный пафос, даже размер (хореи). В самых длинных *Поминках*, фактически цикле стихотворений 1853 года [Вяземский: 1887, 8-21], плясовой трехстопный хорей диссонировал с сюжетом и прагматикой стихотворения — что, кстати, указывает на определенную нечуткость Вяземского,

инерцию его стихотворства. Об этом же говорит, как представляется, нередкое удвоение стихов «на случай»; например, двойными были рифмованные подношения Жуковскому и Блудову. Поминки Вяземский писал за границей, где предался зазорному русофилству (например, в стихотворении *Масляница на чужой стороне*) и, возможно, потому первым вспомнил такого же зазорного русофила-германофоба Языкова (с него Поминки начинаются), дальше пошли воспоминания о недавно ушедших в мир иной Гоголе и Жуковском; а за ними вспомнились и давно умершие: Дельвиг, Перовский, Пушкин. Эти Поминки, *Литературная исповедь* 1854 года, *Заметки* 1874 и ряд мемориально-тренических стихотворений, связанных с «местами памяти» (Зонненштейн, Баден-Баден, Эперне), образовывали поэтическую параллель той истории русской словесности, которую Вяземский выстраивал в публикациях документов, мемуаров, литературной критики и публицистики¹⁶.

33 Однако в войне с литературной современностью недостаточно было только защищаться и строить пантеон-некрополь с элегической колоннадой. Для поэтического «нападения» Вяземский в 1850-1860-е годы использовал иную тактику — обращение не к эпиграмме, которая была его испытанным оружием в «арзамасский» период, а к журнальному жанру стихотворного фельетона (при том, что эпитет *журнальный* еще со времен войны «аристократов» с «торговым направлением» имел для него ругательный смысл). Он пишет *заметки* — небольшие стихотворения, иронические отклики на события общественные и литературные, язвительные социально-психологические наблюдения. Они образовали целый отдел под таким заглавием в единственном авторском сборнике, *В дороге и дома*, выпущенном в 1862 году [Вяземский 1862: 285-342]. Этот отдел входит во вторую часть сборника, «Дома», и явно содержательно противопоставлен первому отделу под нейтральным заглавием «Разные стихотворения».

34 Если «заметки» резко полемичны по отношению к современности, то к «разным стихотворениям» отнесены новые для Вяземского опыты религиозной поэзии (*Любить. Молиться. Петъ, Молитва ангелу-хранителю, На*

церковное строение), медитативно-психологическая лирика (Я пережил, Раздумье, Сознание, Бессонница, Смерть и другие); стихотворения, посвященные «местам памяти» (Волшебная обитель, Тропинка, Остафьево); а в конце отдела находится целый ряд стихотворений, адресованных друзьям-писателям. Таким образом композиция «домашней» части сборника представляла центральный для автора конфликт — идеализированного прошлого и отталкивающего настоящего, «истинной» и «ложной» литературы. В одной из «заметок» второго отдела, «Когда Карамзина не стало...», Вяземский совместил «поминальный» зачин с «фельетонным» продолжением, иронической констатацией «бессмертия» Белинского:

Белинский умер; жив Белинский!
Его непресекаем род;
Замрет, но в силе исполинской
Он тут же даст сториичный плод.
Уж многих нет давно; они же,
Белинские, родятся вновь;
Умом хоть первого пониже,
Но та же удаль, та же кровь. [Вяземский, 1862: 320]¹⁷

- 35 Смысловое противопоставление отделов прослеживается и на уровне поэтики включенных в них текстов. Если в мемориально-тренических стихотворениях, посвященных «своим», Вяземский опирался на поэтику школы Карамзина-Жуковского, делая цитатность литературно-полемическим жестом, то в «заметках» он менял оружие: возвращаясь к приемам войны против «староверов»-шишковистов и «торгового направления» — резкой, «журнальной» эпиграмме, тону язвительной и даже личной насмешки, которые когда-то снискали ему славу литературного бойца¹⁸. Однако в новое время эти приемы срабатывали плохо, отчасти потому что «заметки»-фельетоны Вяземского не доходили до читателя; а отчасти — потому что в высмеивании противника «наследники Белинского» оказались живее и даровитее князя. Сборник *В дороге и дома* расходился очень плохо, зато пародия на него, *В гостях и дома* Василия Курочкина [Курочкин, 1960: 495-502], была напечатана

в популярнейшей *Искре*¹⁹. В полемических сшибках Вяземского с новым поколением литераторов их победа была предрешена, потому что его позиция и полемические приемы не находили сочувствия у читателей — читателей просто не было.

- 36 В настоящей статье, конечно, мы не предполагали дать полный очерк поэтики позднего Вяземского, и даже намеченная схема может быть оспорена — на материале других стихотворений, которые мы не включали в рассмотрение. Однако, как представляется, актуализация мотивно-тематического репертуара Жуковского и довольно неожиданное для «литературного бойца» Вяземского уклонение в сторону элегической поэтики помогут увидеть в его поэтической продукции 1850–1870-х годов новые грани. В ее исследовательских описаниях, действительно немногочисленных и необширных, с равной частотой встречаются как указания на истощенность авторского потенциала (поэтическую инерцию, консервацию приемов и, наконец, по формуле Федора Тютчева, «сварливый старческий задор»), так и замечания о поэтических находках, ярких приемах и неожиданных сюжетных поворотах. Очевидно, общая картина не складывается, и нужен какой-то новый угол зрения, чтобы примирить видимые противоречия. Творчество позднего Вяземского, по нашему предположению, можно рассматривать как опыт «реставрации» поэтической школы, уже отошедшей в прошлое. Предпринятый в полемико-дидактических целях, ради восстановления порядка в «республике писем», он, конечно, был обречен на неудачу, однако изменил авторскую поэтику, расширил ее границы — тематические, сюжетные, стилистические. «Последний карамзинист» Вяземский последним открывал для себя потенциал карамзинистской поэзии.

Corpus

Вяземский Петр, 1862, В дороге и дома, Собрание стихотворений князя П. А. Вяземского, Москва, в типографии Бахметева.

<Вяземский П. А.>, 1873, Из старой записной книжки, Русский архив, № 6, столб. 1017-1048.

Вяземский Петр, 1880, Полное собрание сочинений в 12-и томах, т. IV Стихотворения 1828-1852 г., изд. графа С. Д. Шереметьева, С.-Петербург, типография М. М. Стасюлевича.

Вяземский Петр, 1882, Стихотворения Карамзина (1866), Полное собрание сочинений в 12-и томах, т. VII Литературные критические и биографические очерки 1855 г. — 1877 г., изд. графа С. Д. Шереметьева, С.-Петербург, типография М. М. Стасюлевича, с. 148-157.

Вяземский Петр, 1885, Письма князя П. А. Вяземского к С. П. Шевыреву, Русский архив, № 6, с. 305-319.

Вяземский Петр, 1887, Полное собрание сочинений в 12-и томах, т. XI Стихотворения 1853-1862 г., изд. графа С. Д. Шереметьева, С.-Петербург, типография М. М. Стасюлевича.

Вяземский Петр, 1890, Памяти графини М. И. Ламздорф. Стихотворения, посвященные ей князем П. А. Вяземским, С.-Петербург, типография М. М. Стасюлевича.

Вяземский Петр, 1896, Полное собрание сочинений в 12-и томах, т. XII Стихотворения 1863-1877 г., изд. графа С. Д. Шереметьева, С.-Петербург, типография М. М. Стасюлевича.

Вяземский Петр, 1899, Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым, Остафьевский архив князей Вяземских. Под ред. и с примечаниями В. И. Саитова, т. 1, С.-Петербург, типография М. М. Стасюлевича.

Références en russe

Веселовский Александр, 1904, В. А. Жуковский: Поэзия чувства и «сердечного воображения», С.-Петербург, типография Императорской Академии наук.

Вигель Филипп, 1928, *Записки*. Редакция и вступит. статья С. Я. Штрайха, Москва, Круг.

Вытженс Гюнтер, 1966, П. А. Вяземский и русская литература XVIII века, XVIII век. Сборник 7: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. Ред.-сост. Д. С. Лихачев, Г. П. Макогоненко, И. З. Серман, Москва-Ленинград, Наука, с. 332-338.

Кирпичников Александр (ред.), 1897, Из бумаг П. Я. Чаадаева. Письма князя П. А. Вяземского, С.-Петербург, типография М. М. Стасюлевича.

Гиллельсон Максим, 1969, П. А. Вяземский: жизнь и творчество, Ленинград, Наука.

Гиллельсон Максим, 1977, От арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей, Ленинград, Наука.

Гинзбург Лидия, 1986, П. А. Вяземский. Вступительная статья, П. А. Вяземский, *Стихотворения*. Составление, подготовка текста и примечания К. А. Кумпан, Ленинград, Советский писатель, с. 5-50.

<Добролюбов Николай>, 1960, *Плач и утешение*, Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XX в.). Вступит. статья, подготовка текста и примечания А. А. Морозова, Ленинград, Советский писатель, с. 493-494.

Жуковский Василий, 2000, *Полное собрание сочинений и писем в 20-и томах*, т. II *Стихотворения 1815-1852 годов*, Москва, Языки русской культуры.

Ивинский Дмитрий, 2023, Пометы князя П. А. Вяземского на полях собрания сочинений В. Г. Белинского, *Ostkraft. Литературная коллекция*. Научное обозрение № 7, Москва, Модест Колеров, с. 9-104.

Киселева Любовь, 2023, Диалог Вяземского и Жуковского о Святой Руси (2007), *Карамзинисты и архаисты*. Статьи разных лет, Tartu Ülikooli Kirjastus, с. 128-140.

<Курочкин Василий>, 1960, *В гостях и дома*, Русская стихотворная пародия (XVIII – начало XX в.). Вступит. статья, подготовка текста и примечания А. А. Морозова, Ленинград, Советский писатель, с. 495-498.

Лейбов Роман, 1999, Тютчев и Жуковский: поэзия утраты, *Тютчевский сборник II*, Tartu Ülikooli Kirjastus, с. 31-47.

Марков Владимир, 1967, Русские цитатные поэты: Заметки о поэзии П. А. Вяземского и Георгия Иванова, *To Honor Roman Jakobson: Essays on the occasion of his Seventieth birthday*, vol. II, The Hague, Mouton, p. 1273-1287.

Мордовченко Николай, 1959, *Русская критика первой четверти XIX века*. Москва-Ленинград, изд. Академии наук СССР.

Киселев Виталий (ред.), 2001, «Мы столько прожили с тобой на свете...». *Переписка П. А. Вяземского и В. А. Жуковского 1807-1852 гг. в двух томах*, т. 1 *Переписка 1807-1825 гг.*, изд. Томского университета.

Степанищева Татьяна, 2011, Построение «пушкинской эпохи» по Вяземскому, *Пушкинские чтения в Тарту 5: Пушкинская эпоха и русский литературный канон*, часть 1, ред. Р. Лейбов, Tartu Ülikooli Kirjastus, с. 206-223.

Степанищева Татьяна, 2017, Споры о власти в «республике словесности»: П. А. Вяземский — оппонент Белинского, *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 93: Идеологические контексты русской литературы XIX-XX века и поэтика перевода*, Leipzig, Biblion Media GmbH, S. 99-116.

Références en anglais

Stepanishcheva Tatjana, 2014, The Russian national myth in export: P. A. Viazemsky's *Lettres d'un vétéran russe de l'année 1812 sur la question d'Orient*, L. Kisseljova (ed.), *Russian national myth in transition*, University of Tartu Press, p. 121-142.

-
- 1 В сборнике эпиграмм 1975 года Вяземский выступает в качестве адресата более двадцати раз (*Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. Составление, подгот. текста и примечания В. Е. Васильева, М. И. Гиллельсона, Н. Г. Захаренко, Ленинград, Советский писатель, 1975*).
 - 2 В альбомном варианте, приведенном в комментариях к изданию Шереметьева, немного отличная формулировка: «...уж отставной поэт, / Когда б не выслужил узаконенных лет, / В которые даны нам тайный дар и сила...» [Вяземский, 1880: IX]. Стихотворение было написано после визита в Сергиевку близ Петергофа — загородную резиденцию великой княгини Марии Николаевны и ее супруга Максимилиана, герцога Лейхтенбергского.
 - 3 Подробно о наброске проекта Вяземского см.: Степанищева, 2011.
 - 4 Приведенные характеристики содержатся в поздних статьях Вяземского — «Стихотворения Карамзина» (1866) и «Обозрение нашей современной деятельности с точки зрения цензурной» (1857), однако высказываемые в них убеждения сложились у автора задолго до их публикации, и на их неизменности он настаивал.
 - 5 См. автохарактеристику Карамзина в *Литературной исповеди* (1854): «В журнальный цирк не раз, задорный литератор, / На драку выходил, как древний гладиатор» [Вяземский, 1887: 167].
 - 6 В письме к Александру Тургеневу Вяземский, излагая историю адресата, крепостного Ивана Сибирякова, стихотворца-самоучки, выкупленного у его владельца по подписке, так охарактеризовал свое послание: «меня рвет желчью стихотворной» [Вяземский, 1899: 298].
 - 7 Как отметил Мордовченко, «по почину Вяземского, Державин стал знаменем русских романтиков именно за оригинальность своего творчества. В этом духе через несколько лет будут характеризовать Державина Бестужев и Кюхельбекер» [Мордовченко, 1959: 140].
 - 8 Например, его требования к друзьям-поэтам перевести Байрона или воспеть его смерть; в письме к Александру Тургеневу от 11 октября 1819: «Я все это время купаюсь в пучине поэзии: читаю и перечитываю лорда Байрона, разумеется в бледных выписках французских. Что за скала, из которой бьет море поэзии! Как Жуковский не черпает тут жизни, коей

стало бы на целое поколение поэтов! [...] как Жуковскому, знающему язык англичан, а еще тверже язык Байрона, как ему не броситься на эту добычу! Я умер бы на ней. Племянник читает ли по-англински? Давайте мне его сюда! Я за каждый стих Байрона заплачу ему жизнью своею» [Вяземский, 1899: 326-327]. Из письма к Жуковскому из Варшавы (март 1821) в контексте рассуждений о необходимости перевести на русский *Child-Harold's Pilgrimage*: «Ты на солнце европейском (разумеется, буде не прячешься за китайскую свою стену) должен очень походить на Байрона, еще не раздраженного жизнью и людьми» [Киселев, 2001: 339]. Или ему же в сентябрьском письме 1824 года: «Я не могу простить тебе твое молчание о Байроне? [...] Да будь я поэт, а не стихотворец, то я почти обрадовался бы смерти Байрона, как поэтическому кладу, брошенному с неба на прозаическую лошину нашего сухого века. [...] Наполеон на скале святой Елены и Байрон в Миссолунги! Вот два поэтические фarosа, которые освещают нашу глубокую ночь» [Киселев, 2001: 392]. Заметим здесь выразительную автохарактеристику: «будь я поэт, а не стихотворец», — противопоставление себя *настоящим* поэтам одновременно сближает Вяземского с его наставником и кумиром Карамзиным.

9 Сравним с наблюдением Гюнтера Витженса, автора первой монографии о Вяземском: «Воспитанник французского классицизма и энциклопедистов, он в литературе ценил прежде всего ее общественное значение; гениальные личности для него менее существенны, чем широкое воздействие “*république des lettres*” на целое общество» [Витженс, 1966: 337].

10 Более подробно на эту тему: Степанищева, 2017: 99-116.

11 Важные методологические соображения о межтекстовых отношениях в лирике первой половины девятнадцатого века в следующей статье: Лейбов, 1999.

12 Об идеях Шишкова и их восприятии: Киселева, 2023.

13 Напомним, что Вяземский долгие годы занимался составлением биографии Фонвизина и выпустил ее как раз в 1848 г.

14 Та же конструкция появилась позднее в стихотворении *Море широкое, море пространное...* (1865): *Песни всеночные, песни всенедельные, / Звучно-могучие, томно-плачевные, / Заслушавшись, сердце им вторить готово, / Но нам изменяет бессильное слово* [Вяземский, 1896: 191-192].

- 15 См. на эту тему, например: Степанищева, 2011: 215-220.
- 16 См. об этом также: Степанищева, 2011.
- 17 В начале 1858 года Вяземский писал Шевыреву: «...что вы ничего не печатаете? Подайте свой голос против этой реставрации, этого апофеоза памяти Белинского, которому все журналы наши поют ныне акафисты и панихиды...» [Вяземский, 1885: 317-318]. Подробный разбор истории отношения Вяземского к критику в статье: Ивинский, 2023.
- 18 Ср. отзыв Филиппа Вигеля: «В это же время в Москве явилось маленькое чудо. Несовершеннолетний мальчик Вяземский вдруг выступил вперед, и защитником Карамзина от неприятелей, и грозой пачкунов, которые, прикрываясь именем и знаменем его, бесславили их... Карамзин никогда не любил сатир, эпиграмм и вообще литературных ссор, а никак не мог в воспитаннике своем обуздать бранного духа, любовь же к нему возбуждаемого. А впрочем, что за беда? Дитя молодое, пусть еще тешится; а дитя куда тяжел был на руку! Как Иван-царевич, бывало, князь Петр Андреевич кого за руку — рука прочь, кого за голову — голова прочь.» [Вигель, 1928: 348]
- 19 Появление в печати пародий на стихи Вяземского и резкая полемика с ним «демократов», конечно, вызваны не исключительно качеством его стихов или стремлением реставрировать карамзинско-пушкинскую словесность. Государственная служба князя, в частности во главе цензурного ведомства, делала его законной мишенью для критики. Политические выступления Вяземского, например, *Письма русского ветерана*, выходившие по-французски в период Крымской войны и предназначенные для европейского читателя, представляли его позицию рафинированно-консервативной и верноподданнической — что также компрометировало автора в глазах прогрессивной публики. Подробнее см. Stepanishcheva, 2014.

Русский

Петр Вяземский дебютировал как литератор в 1800-е годы, получил известность благодаря своей лирической поэзии и полемическим выступлениям на стороне карамзинистов в 1810-х, а в 1820-е и 1830-е годы последовательно защищал позиции «литературной аристократии», круга Жуковского и Пушкина. В конце 1830-х писательский круг начал распадаться, «золотой век» русской поэзии уходил в прошлое, и Вяземский ощутил его как личную и

общекультурную утрату. В последней трети своей писательской жизни, в 1840-1870-е годы, поэт пытался противостоять современной литературе, которая, по его убеждению, предала забвению эстетические и нравственные идеалы Карамзина и его последователей. Вяземский полемизировал с ней, в своих стихотворениях возрождая топику и риторику карамзинистской школы. Если в 1810-1820-е годы он настаивал на независимости и оригинальности своей поэтической манеры, то в новую эпоху он обратился к дружеским посланиям и элегиям, которые воспринимались в середине девятнадцатого века как безусловная архаика. Такие стихотворения полемически целили в современную литературу и ее главных представителей, автор в них противопоставлял «свое» прошлое «чуждому» и чуждому настоящему. Ключевые для школы Жуковского-Батюшкова и для пушкинской эпохи жанровые формы стали для Вяземского инструментом литературной реставрации. В специфическом авторском жанре «поэтических поминок», сочетавших черты дружеского послания с элегическим антуражем парадоксальным образом обновлялась его собственная поэтика. *Литературная исповедь* (1854), *Поминки* (1864), *Заметки* (1874) и другие мемориально-тренические стихотворения Вяземского являлись поэтической параллелью к его мемуарам, критике и публицистике, посвященным истории русской словесности.

Français

Pëtr Vjazemskij débuta sa carrière littéraire au tout début du dix-neuvième siècle ; dans les années 1810, sa poésie lyrique et ses proclamations polémiques, celles d'un karamziniste engagé, le rendirent célèbres ; en 1820-1830, Vjazemskij ne manquait pas de défendre l'« aristocratie littéraire », c'est-à-dire les poètes proches de Žukovskij et de Puškin. À la fin des années 1830, lorsque l'âge d'or de la poésie russe touchait à sa fin et que son cercle littéraire commençait à se disloquer, le poète ressentit cette transformation comme une perte personnelle et comme une décadence culturelle. En 1840-1870, autrement dit durant le dernier tiers de sa vie d'écrivain, Vjazemskij cherchait à aller contre la littérature de ces années-là qui, il en était convaincu, avait voué à l'oubli les idéaux esthétiques et moraux de Karamzin et de ses adeptes. Dans ses vers, Vjazemskij polémisait avec cette littérature, et il faisait revivre les thèmes et la rhétorique de l'école de Karamzin. Si dans les années 1810-1820, il défendait son indépendance et l'originalité de son écriture, après 1840 il se tourna vers les élégies et les épîtres aux amis perçues au milieu du dix-neuvième siècle comme un pur archaïsme. Le retour à ces genres poétiques poursuivait un objectif polémique et prenait pour cible la littérature contemporaine et ses principaux représentants. Le poète y mettait en contraste son passé et leur présent qui lui était étranger. Les formes génériques fondamentales pour l'école de Žukovskij-Batjuškov et pour l'époque de Puškin devinrent alors chez Vjazemskij un moyen de restaurer le passé. En mettant en place son genre spécifique de « banquet funéraire », le poète faisait coexister les épîtres amicales avec un décor élégiaque, en renouvelant paradoxalement,

de cette façon-là, sa propre poétique. Sa *Confession littéraire* (1854), son *Banquet funéraire* (1864), ses *Notes* (1874), ainsi que ses autres vers autobiographiques et emplis de douleur représentaient un parallèle poétique pour sa critique, ses mémoires et ses essais journalistiques qui traitaient de l'histoire des lettres russes.

English

Pëtr Vjazemskij made his literary debut in the 1800s and gained recognition for his lyric poetry and polemical speeches advocating for the Karamzinists during the 1810s. In the 1820s and 1830s, he consistently defended the positions of the “literary aristocracy”, the circle of Žukovskij and Puškin. In the late 1830s, this literary circle began to disintegrate; the “golden age” of Russian poetry was fading, and Vjazemskij experienced its decline as both a personal and cultural loss. During the final decades of his career, spanning the 1840s to the 1870s, Vjazemskij sought to resist modern literary trends that he believed had abandoned the aesthetic and moral ideals championed by Karamzin and his followers. Through his poetry, Vjazemskij engaged in a polemic with contemporary literature, reviving the themes and rhetoric of the Karamzinist school. Despite his reverence for this tradition, Vjazemskij had striven for independence in his poetic style during the 1810s and 1820s. In later years, however, he embraced epistles in verse and elegies, forms viewed on the mid-19th century as unmistakably archaic. His new poems, such as *Literary Confession* (1854), *Wake* (1864), and *Notes* (1874) polemically addressed modern literature, contrasting the “familiar” past with the “alien” present. For Vjazemskij, the key genres of the Žukovskij-Batjuškov school and the Puškin era became tools for restoring the literary past. His poetics was paradoxically renewed in his unique genre of the “poetic wake”, which combined the epistle’s communicative form with an elegiac tone. These poems served as a poetic counterpart to his memoirs, criticism, and journalism on the history of Russian literature.

Mots-clés

Vjazemskij (Pëtr), Karamzin (Nikolaj), poétique, élégie, épître, redécouverte

Keywords

Vjazemskij (Pëtr), Karamzin (Nikolaj), poetics, elegy, epistle, recovery

Ключевые слова

Вяземский (Петр), Карамзин (Николай), поэтика, элегия, послание, реставрация

Tatjana Stepanishcheva

Docteur ès lettres, professeur de littérature russe à l'université de Tartu, auteur de plusieurs articles consacrés aux contacts culturels et littéraires entre l'Estonie et la Russie, auteur d'un commentaire monographique pour le poème de Puškin *Les frères voleurs* ; elle étudie en particulier la littérature russe de la première moitié du dix-neuvième siècle, Žukovskij, Vjazemskij, Puškin, ainsi que les écrivains « perdants », ceux qui ont perdu dans une bataille littéraire.

« Que doit faire un artiste maintenant, à notre époque ? » : l'ancien et le moderne dans la conception artistique de Nikolaj Polevoj (récit *Le peintre*)

«Что должен делать художник теперь, в наше время?»: старое и новое в художественной концепции Николая Полевого (повесть Живописец)
“What’s an artist to do now, in this day and age?”: the ancient and the modern in Nikolaj Polevoj’s artistic conception (the story *The Painter*)

Dimitri Tokarev

DOI : 10.35562/modernites-russes.880

CC-BY

-
- 1 *Le peintre* (Живописец) de Nikolaj Polevoj, récit publié en 1833 dans la revue *Le Télégraphe de Moscou* (Московский телеграф), dirigée par l’auteur, compte parmi les œuvres les plus significatives de la littérature romantique russe. Elle développe le thème du conflit tragique entre l’artiste visionnaire, inspiré, et une réalité vulgaire qui l’affecte profondément, aussi bien sur le plan existentiel (la trahison de sa bien-aimée, qui épouse un médiocre fonctionnaire) que sur le plan créatif (le rejet de ses peintures, non seulement par le public profane, mais également par ses pairs artistes)¹.
 - 2 Bien que Polevoj suive dans son *Peintre* un schéma classique du romantisme — le conflit qui s’achemine inexorablement vers la mort de l’artiste incompris — il enrichit ce lieu commun par l’introduction d’un motif original : la peinture d’icônes. En effet, le protagoniste de l’histoire, le peintre Arkadij, traverse plusieurs étapes dans son développement artistique, la première étant sa formation à la peinture d’icônes. Comment un peintre d’icônes en vient-il à devenir l’auteur d’un tableau représentant le *Prométhée frénétique* ?
 - 3 On peut également se poser la question de savoir si le dernier tableau d’Arkadij, peint en Italie sous l’influence manifeste de Raphaël, est lié à cette expérience d’enfance, marquée par l’enseignement d’un « maître de la peinture d’icônes proche des vieux-croyants », disciple

d'« Alypius des Grottes et du pieux André Roublev » (Полевой, 1833 : 255).

- 4 En fin connaisseur de la tradition iconographique et de ses écoles, Polevoj n'y adhère pourtant point et préfère la peinture occidentale, qu'il examine dans la perspective inspirée par le romantique allemand Wilhelm Heinrich Wackenroder et son livre *Épanchements d'un moine ami des arts* (1797)². Selon Aleksandr Karpov, « les idées de Polevoj sur la nature divine de l'inspiration, son appréciation de l'art religieux, ainsi que sa conception du caractère individuel de la créativité et de l'inutilité de l'imitation, sont liées aux idées de Wackenroder » [Карпов, 1989 : 522].
- 5 Auteur de plusieurs œuvres d'inspiration patriotique, dont l'*Histoire du peuple russe* (1829-1833), et fier d'être issu du tiers état, Polevoj ne partage pas l'admiration pour la peinture d'icônes qui sera, quelques décennies plus tard, celle d'un Nikolaj Leskov ou d'un Nikodim Kondakov³. Pour Polevoj, l'approche des iconographes est trop archaïque, tant sur le plan spirituel que technique, et ne correspond pas à l'esprit romantique de son époque. Et pourtant, il juge nécessaire de faire passer Arkadij par un atelier d'icônes, comme si la connaissance de la peinture occidentale ne suffisait pas à elle seule pour devenir un artiste russe. Et si Arkadij rêve d'Italie, comme tous les autres peintres contemporains, et si c'est là qu'il réalise son chef-d'œuvre, cette dernière œuvre possède une force performative qui le rapproche des icônes. De manière significative, cette toile quitte le sol d'Italie et est transférée en Russie dans une petite ville provinciale où Arkadij avait été initié à l'art des icônes.
- 6 Quant à Wackenroder, c'est Vasilij Žukovskij qui devient en Russie son porte-parole. En 1821, dans une lettre adressée à la grande-duchesse Aleksandra Fëdorovna⁴, le poète relate l'histoire (fantaisiste) de la création de la *Madone Sixtine*, qu'il emprunte directement à l'écrivain allemand. Cette légende, racontée par Wackenroder dans *La Vision de Raphaël*, est contée par Arkadij de la manière suivante :

Raphaël réfléchissait depuis longtemps à la manière de représenter la Très Sainte Vierge ; il était perdu dans ses pensées, tourmenté, épuisé ; ses forces s'affaiblissaient — il finit par s'endormir. C'est alors que la Sainte Vierge lui apparut sous la forme céleste dans laquelle il la représenta, suscitant la stupéfaction au fil des siècles. Raphaël

bondit de son lit. « Elle est là ! », s'écria-t-il en désignant la toile. Et, dans un oubli total de lui-même, il saisit son pinceau et ses peintures, il oublia tout et se mit à transférer sa vision sur la toile, donnant corps à son rêve à travers des esquisses et des couleurs...

Рафаэль долго думал: как изобразить ему Пресвятую, и терялся в размышлениях, мучился, терзался; силы его ослабели — он уснул. Тогда явилась ему Пресвятая Дева в том небесном виде, в каком он изобразил ее на изумление векам. Рафаэль вскочил с своего ложа. «Она здесь!» вскричал он, указывая на полотно. И в забвении самого себя схватил он кисть и краски, забыл все, переносил свое видение на холстину, облакал мечту свою в очерки, в краски... [Полевой, 1833 : 280-281].

- 7 Il est révélateur que les deux versions de la légende dans le récit d'Arkadij, celles de Wackenroder et de Žukovskij, qui diffèrent sur un point essentiel, bien que peu évident⁵, soient étroitement imbriquées. Notons tout d'abord que l'expression *elle est là* (*она здесь*) est empruntée par Polevoj à Žukovskij. Voici comment ce dernier décrit l'expérience de Raphaël :

...une fois, il <Raphaël> s'endormit en pensant à la Madone, et un ange l'aurait réveillé. Il se leva d'un bond ! *Elle est là*, s'écria-t-il en désignant la toile, et il fit le premier dessin. Et en effet, ce n'est pas une peinture, mais une vision : plus vous la contemplez, plus vous êtes convaincu que quelque chose d'anormal se déroule sous vos yeux (surtout si vous la regardez de telle sorte que vous ne percevez ni le cadre ni les autres tableaux)...

...однажды он заснул с мыслию о Мадонне, и верно какой-нибудь ангел разбудил его — он вскочил! *она здесь*, закричав, он указал на полотно и начертил первый рисунок. И в самом деле, это не картина, а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит (особливо, если смотришь так, что ни рамы, ни других картин не видишь)... [Жуковский, 2012 : 343]

- 8 Ainsi, Raphaël, après avoir vu l'image de la Madone sur sa toile, se précipite immédiatement sur ses pinceaux et réalise aussitôt le premier dessin. Ce dessin n'est pas véritablement l'œuvre de Raphaël,

mais le résultat d'un travail mécanique visant à matérialiser l'image qu'il a perçue. Autrement dit, l'artiste agit comme un peintre d'icônes reproduisant une image non créée par l'homme — une *vera icona*, un Mandylion⁶. Cependant, une telle méthode s'accorde difficilement avec le paradigme romantique. De sorte que Žukovskij change de registre juste après, mais apparemment sans s'en apercevoir, en accentuant le rôle qu'a joué l'âme de l'artiste dans la création de l'image céleste :

Ici, l'âme du peintre, sans aucun des artifices de l'art, mais avec une simplicité et une facilité surprenantes, transféra sur la toile le miracle qui s'était accompli dans ses entrailles.

Здесь душа живописца, без всяких хитростей искусства, но с удивительною простотою и легкостью передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось. [Жуковский, 2012 : 343]

- 9 Dans cet acte de création inspirée, *Elle est là*, en tant qu'empreinte fixée sur la toile, et *Elle* (la Madone), en tant qu'image intériorisée par l'âme, fusionnent en formant une image sans équivalent dans l'histoire de la peinture.
- 10 Chez Wackenroder, la situation est quelque peu différente : après avoir vu l'image accomplie de la Madone sur sa toile, l'artiste ne se précipite point pour la reproduire, mais se rendort.

Le lendemain matin, il s'était levé comme transformé ; l'apparition était restée pour toujours gravée dans son cœur et dans ses sens, et il avait alors réussi à reproduire les traits de la Mère de Dieu comme toujours ils avaient flotté devant son âme, et il avait toujours eu un certain respect même pour les images qu'il peignait. [Wackenroder, 2009 : 30]

- 11 Raphaël ne copie pas, ici, une image *achéïropoïète*, car elle disparaît au matin et est remplacée par une esquisse inachevée de la Vierge Marie. Il reproduit plutôt une image imprimée dans son âme, renforcée par une « vague prémonition » qu'il portait déjà en lui. L'image extérieure qu'il avait perçue en rêve a ainsi traduit ce qu'il portait déjà dans son for intérieur. Dans cette perspective, Raphaël

apparaît plutôt comme un artiste romantique typique, laissant les images traverser son âme. Cela le distingue nettement de l'iconographe, dont l'objectif est de reproduire de manière désindividualisée une image sacrée qui n'a pas été créée par l'homme.

- 12 Polevoj combine les deux modèles de « travail ». En effet, Raphaël se précipite immédiatement sur la toile dans un oubli total de lui-même, ce qui ne l'empêche pas de réaliser aussitôt ses visions et ses rêves sur la toile. Il est difficile de dire si Polevoj s'est bien rendu compte du fait que, chez lui, *la vision de Raphaël* était plutôt assignée à Arkadij. On peut néanmoins supposer que ce paradoxe est lié à l'ambivalence du protagoniste vis-à-vis de l'iconographie.
- 13 En effet, dans son enfance, Arkadij tente de copier l'image de la Mère de Dieu d'Akhtyrsk⁷, avant de s'intéresser à l'iconographie grecque, avec « ses couleurs non naturelles, ses contours en relief » (« с его неестественными цветами, его рельефным очерком ») [Полевой, 1833 : 251]. Finalement, il devient apprenti dans un atelier de peintre d'icônes⁸. Son maître, vertueux et craignant Dieu, part du principe que :

...la première image a été créée par le Sauveur lui-même, qui s'est essuyé avec un linge blanc et a envoyé Sa Face Non faite de main d'homme au roi Abgar.

...что первый Образ создал сам Спаситель, утершись белым полотном, и послав свой Нерукотворенный лик Царю Авгарю. [Полевой, 1833 : 255]

- 14 La tâche de l'iconographe n'est donc pas de représenter *l'inexprimable* — c'est-à-dire Dieu — mais de reproduire son image selon un modèle préexistant. Cette reproduction se réfère soit à l'empreinte première de la face divine, soit aux images créées, selon la tradition, par le premier iconographe : l'évangéliste saint Luc, également mentionné dans le récit. Une référence à la vie de saint Alypius Cryptensis ou saint Olympe des Grottes (Алипий /Олимпий Печерский) est également lourde de sens. Celui-ci, avant sa mort, aurait reçu l'aide d'un ange pour achever une icône qu'il n'avait pas terminée⁹.

- 15 Cependant, les ambitions d'Arkadij ne lui permettent pas d'accepter une attitude aussi « humble » envers la représentation : sa tête « s'enflamme dans ses rêves » [Полевой, 1833: 247], et il aspire à représenter Dieu sous une forme humaine. Le tournant décisif se produit lorsqu'il parvient à pénétrer dans la maison du gouverneur, où il découvre des copies de tableaux d'artistes célèbres : « voici la Nuit du Corrège¹⁰, voici *Saint Jean l'Évangéliste* du Dominiquin¹¹, voici *Ossian* de Girodet¹², voici *Bord de mer désert* de Friedrich...¹³ » («...вот Корреджиева Ночь, вот Иоанн Богослов Доменикина, вот Оссиан Жироде, вот Фридрихов пустынный приморский берег...») [Полевой, 1833 : 269]. Aux yeux du jeune Arkadij, ces œuvres acquièrent également un statut *divin* (c'est le mot qu'il emploie). Toutefois, ce n'est pas parce qu'elles permettent de contempler ce qui est « inimaginable et inconcevable » («невообразимо и неизобразимо») ¹⁴ [Полевой, 1833: 259], mais parce qu'elles créent une illusion parfaite de la réalité :

Sont-ils vraiment peints, ces tableaux ? répondis-je. Non ! Je ne vous crois pas : on dirait que le vent remue les cheveux de ce vieillard, cette lune brille pour de vrai, et voici le saint apôtre que Jésus Christ aimait plus que tous ses disciples ; c'est évidemment le Seigneur nouveau-né — l'éclat qui émane de Lui est insoutenable ; cet homme-ci, regardez sa manière de fermer les yeux : il est comme vivant !

«Разве это картины?» отвечал я. Нет! Не обманывайте меня: ветер точно веет в волосах этого старика — этот месяц светит — а это тот самый святой Апостол, которого Иисус Христос любил больше всех своих учеников — а это видимо Господь новорожденный — от него сияние нестерпимо — посмотрите, как этот человек закрывает глаза: ведь он живой! [Полевой, 1833: 270].

- 16 Il n'est alors pas étonnant qu'Arkadij s'agenouille et prie, au grand embarras du bon gouverneur. Arkadij évoque de nouveau Caspar David Friedrich lorsqu'il explique à Mamaev, le narrateur, sa vision de ce qu'est un véritable artiste :

Friedrich peint des déserts solitaires, sauvages, inhabités. Il dépeint souvent une mer sans fin, mais regardez : il y a pourtant une bande de rivage, un bout de terre, il n'y a pas d'hommes ici, mais il y a leur

terre, et sur cette terre, on voit les restes d'un bateau brisé, et une mouette vole au-dessus d'une croix à moitié détruite, et sous cette croix, il y a une tombe...

Фридрих пишет пустыни безлюдные, дикие, необитаемые — часто изображает он просто одно бесконечное море; но, посмотрите: тут есть<,> однако ж<,> клочок земного берега; тут нет людей, но есть земля их; и на ней видны остатки разбитой лодки; и чайка носится тут над каким-нибудь полуразрушенным крестом; а под этим крестом могила... [Полевой, 1833: 409]

- 17 Si, dans l'atelier de l'iconographe, Arkadij était insatisfait de l'impossibilité de représenter l'homme (et il voit cet homme « vivant » dans le tableau du Corrège), il apprécie désormais chez Friedrich un artiste capable de représenter l'homme, sans l'homme lui-même.
- 18 L'artiste allemand parvient à représenter l'idée de l'homme, mais ce rejet de la représentation mimétique est fondamentalement opposé à ce qu'accomplit l'iconographe lorsqu'il reproduit une matrice visuelle originale ou suit un canon approuvé. Certes, l'iconographe s'efforce aussi de représenter la « pensée de Dieu » (comme le fait remarquer le maître d'Arkadij en attirant son attention sur le « triangle rayonnant » de l'icône qu'il est en train de peindre), mais il est difficile d'imaginer une icône constituée d'un simple triangle, sans aucun saint visage¹⁵.
- 19 Or le tableau de Friedrich *La Croix près de la Baltique* (1815, Schloss Charlottenburg, Berlin), auquel Arkadij pense selon toute évidence, n'est en effet pas un simple paysage, mais une tentative de représentation de la vie humaine à travers des objets matériels : la croix, l'ancre du bateau, la mer, les voiles esquissées à l'arrière-plan. Le problème d'Arkadij réside dans son incapacité à choisir définitivement un mode de représentation. Lorsque Mamaev entre pour la première fois dans son atelier, il est frappé par le désordre visuel qui y règne. Tout d'abord, un tableau « vide » retient son attention :

C'était une immense toile dans un cadre doré, découpée au couteau et recouverte de peinture de telle manière qu'il était impossible de voir ce qui avait été peint dessus auparavant¹⁶.

Это была огромная холстина, в золотых рамах, изрезанная ножом и покрашенная красками так, что нельзя было рассмотреть, что было на ней прежде изображено. [Полевой, 1833: 101]

- 20 Mamaev mentionne ensuite une gravure sans personnages : « Une image colossale de la cathédrale de Cologne (une estampe bien connue) était accrochée au mur » («Колоссальное изображение Кельнского собора (известный его эстамп) висело на стене»)¹⁷, ainsi que des dessins au fusain et à la craie sur les murs. « Il s'agissait d'images de bâtiments gothiques, de monstres de Johannot, de caricatures de Hogarth » («Это были изображения Готических зданий, Жоаннотовских уродов, Гогартовских каррикатур») [Полевой, 1833: 102]. Là encore, est question soit de représentations de structures architecturales, soit de représentations de personnages déformés et grotesques, à l'image des tableaux de l'artiste anglais du XVIII^e siècle William Hogarth et du contemporain de Polevoj, le dessinateur français Tony (Antoine) Johannot. Notons que le portrait de la femme d'un général effectué par Arkadij est également le fruit d'une déformation consciente du visage humain :

Sur son pupitre reposait le portrait, presque achevé, d'une femme âgée, à l'allure ridicule ; au début, je ne me rendis pas bien compte de sa coiffe, et en la regardant de plus près, je fus surpris : c'étaient des oreilles d'âne !

На пюпитре его лежал портрет немолодой женщины, глупого вида, почти отделанный; сначала я не рассмотрел ее головного убора и удивился, взглядевшись: это были ослиные уши!
[Полевой, 1833: 100]

- 21 Ce portrait fait probablement référence à la célèbre œuvre de Quentin Metsys, *Vieille femme grotesque* (vers 1513, National Gallery, Londres), ainsi qu'à son autre tableau *Une allégorie de la folie* (c. 1510, John Held Collection, New York). Dans l'atelier d'Arkadij, seules trois images représentent une figure humaine non pas déformée, mais idéalisée : il s'agit du « portrait de Dürer » (c'est-à-dire l'un des autoportraits de l'artiste), de « l'estampe de Müller représentant la Madone de Raphaël, barrée au crayon rouge », et enfin, d'un « joli visage féminin récemment commencé, en petit format »¹⁸. Voici

l'inscription qu'Arkadij a notée sous l'estampe : « “Tu étais digne de ta folie, pauvre barbouilleur ! Une seule et même inspiration ne peut apparaître deux fois dans le monde” » (« “Ты был достоин сумасшествия, бедный пачкун! Одинакое вдохновение не является в мире дважды.”») [Полевой, 1833: 102]. Cette remarque fait référence à la légende bien connue (racontée par Žukovskij) selon laquelle Johann Friedrich Wilhelm Müller (1780-1816) serait tombé malade et serait mort en travaillant sur sa gravure inspirée de la toile de Raphaël. Elle explique aussi la nature étrange du « visage » observé par le narrateur :

Et voici une chose étrange : ce visage fut répété plusieurs fois, dans des tailles différentes, et partout ce n'était que des esquisses ! Il était dessiné au fusain sur le mur à plusieurs endroits, au crayon sur des cartes, et même gravé sur la table avec un couteau. Il était évident que ce visage apparaissait involontairement sous la main d'Arkadij, qu'il le hantait, et partout il était dessiné d'une façon si nette, si fidèle, si authentique, que j'aurais reconnu ce visage entre mille.

И вот что было странно: это личико повторялось несколько раз, в разных размерах и везде только что очеркнутое! Оно было начерчено углем на стене в нескольких местах; нарисовано карандашом на картонах; даже нацарапано ножом на столе. Видно было, что это личико невольно являлось под рукою Аркадия, что оно преследовало его — и везде было оно очеркнуто так отчетливо, верно, истинно, что я узнал бы это личико из тысячи. [Полевой, 1833: 102]

- 22 Le « visage » apparaît à Arkadij comme une vision à laquelle, contrairement à Raphaël, il ne peut donner une forme définitive. Tandis que la vision de la Madone, comme le précise Wackenroder, était « à jamais clairement imprimée » dans l'âme de Raphaël, de sorte qu'il « parvenait toujours à représenter la Mère de Dieu telle qu'Elle apparaissait à son regard intérieur » [Wackenroder, 2009 : 30], Arkadij est contraint de peindre sans cesse le « visage », sans jamais le terminer, comme si, une fois achevé, il perdait son statut de vision, de « révélation », et se fixait dans la sphère du visible, laquelle a tué le pauvre Müller, comme l'affirme Žukovskij.

23 Arkadij échoue à inscrire le « visage » dans le cadre de l'épiphanie de Raphaël : dans son cas, il ne s'agit plus d'une « empreinte » du « visage » divin sur la toile (comme le suggère l'interprétation donnée par Žukovskij à l'œuvre de Raphaël). Au contraire, Arkadij passe complètement dans la sphère liée à l'âme (il se rapproche alors de l'interprétation de Wackenroder), mais ici, l'image d'une femme lui apparaît comme une obsession qui le hante littéralement. Lorsqu'il parvient enfin à « capturer » cette image, le résultat est déroutant. Le mystérieux « grand tableau soigneusement recouvert d'une toile blanche »¹⁹ que le narrateur découvre dans l'atelier d'Arkadij s'avère être une imitation de Jean-Baptiste Greuze, « barbouilleur des scènes banales, de désespoir à bon marché, de bonheur d'un sou » (« Это Грѣз, пачкун семейственных сцен, копеечного отчаяния, грошевого счастья ») [Полевой, 1833: 127]. D'une qualité impressionnante (le narrateur la compare à des œuvres de Rembrandt, Holbein et Dürer), elle semble pourtant « stupide » à l'artiste, puisqu'elle ne représente pas la foi chrétienne (qui s'est matérialisée sous la forme d'une vision divine), mais une fille terrestre, Vera (ce qui veut dire foi en russe), ou plutôt « Verin'ka » (petite foi), comme l'appelle affectueusement Arkadij²⁰.

24 Il est remarquable que l'exclamation *elle est là*, qu'Arkadij emprunte à Žukovskij, se trouve reprise dans la scène de la première rencontre du peintre avec Verin'ka, qui se déroule dans un cimetière. Le peintre voit une femme inconnue, mais la perçoit comme une « idée » :

Mais maintenant, à cet instant — le lieu, la solitude, le silence, la robe noire, le visage recouvert — ce n'était pas une femme : c'était une idée qui vint à moi pour répondre à l'appel de mon âme.

Но, теперь, в это мгновение — место, уединение, тишина, черное платье, закрытое лицо — это не была женщина: это была какая-то идея, прилетевшая ко мне, на призыв души моей. [Полевой, 1833: 413]

25 Même lorsqu'il entend une voix masculine l'appeler (celle du père de Verin'ka), il préfère se représenter en Raphaël contemplant une vision surnaturelle :

« Verin'ka ! Où es-tu ? », dit une voix masculine.

— Ici !, répondit doucement l'inconnue.

Combien d'idées, de pensées, d'expressions étaient réunies pour moi dans ce seul mot ? Elle est là, devant le cercueil de sa mère ! Où devrait-elle être ? Elle n'est pas de ce monde, le monde, en ce moment, rit, s'amuse, regarde les paillasses. Il y a des femmes là aussi. Mais qu'est-ce qu'elle en a à faire ? Cherchez-la ici, ici, là où gît tout ce qui la lie au monde — attention, ne l'effrayez pas : elle a des ailes... Et elle est la Foi, elle est venue ici une fois que j'y étais moi-même.

«Веринька! Где ты?» произнес мужской голос.

— Здесь! — отвечала тихо незнакомка.

Сколько идей, мыслей, выражений соединилось для меня в одном этом слове? Здесь она — при гробе матери! Где же ей быть? Она неземная — мир в это время смеется, веселится, глядя на паяцев. Там собрались и женщины. Но что ей до них? Ее ищите здесь, здесь, где лежит все, что привязывало ее к миру — берегитесь, не испугайте ее: у нее есть крылья... И она Вера, она пришла сюда, когда и я пришел сюда! [Полевой, 1833: 414]

- 26 Cependant, lorsque Verin'ka se rend dans l'atelier d'Arkadij, elle qualifie ses tableaux d'« incomparables » et d'« adorables », épithètes qui sont, pour Arkadij, « féminines ». La déception de l'artiste est grande, car parmi ces tableaux²¹ se trouve celui par lequel il cherchait justement à échapper au modèle de représentation qu'il avait auparavant lui-même glorifié, répétant les idées de Wackenroder et de Žukovskij. Le tableau en question représente Prométhée :

Un immense aigle assoiffé de sang s'élève vers les cieux ; l'Océan gris s'enfonce maussadement dans les abîmes de la mer ; Héphaïstos aux yeux sauvages, tenant dans ses mains l'instrument d'exécution, son terrible marteau, et regardant sans émotion l'animateur des hommes ; la nature frémissant sous les calamités de Prométhée et le tonnerre grondant du ciel !

Огромный, кровожадный орел, подъемлющийся к небесам; седой Океан, угрюмо погружающийся в бездны моря; дикообразный

Эфест, держащий в руках орудие казни, страшный молот свой, и бесчувственно смотрящий на оживотворителя людей; природа, содрогающаяся от бедствий Прометея и гремящей грозы небесной! [Полевой, 1833: 557-558].

- 27 Dans son expression, dans le corps étrangement positionné de Prométhée (« maladroitement disposé », «неловко положен» [Полевой, 1833: 562]), ce tableau rappelle le célèbre *Prométhée enchaîné* de Peter Paul Rubens (vers 1611-1612, Philadelphia Museum of Art). On ne s'étonnera pas que Prométhée représente ici Arkadij, mais uniquement de manière allégorique, sans la ressemblance propre aux portraits. Cette peinture n'est pas le fruit d'une contemplation visionnaire, elle possède l'« âme de l'artiste », mais aucune image divine n'y descend. La deixis énergique d'elle est là est remplacée par la petite phrase suggestive « toute l'âme de l'artiste est ici ! » («Здесь вся душа художника!») ; ces mots sont prononcés à voix basse («Тихо товарищу») par l'un des spectateurs, et ils sont immédiatement étouffés par des « jugements bruyants » («слова их заглушаются громкими суждениями») [Полевой, 1833: 568-569].
- 28 Cependant, *Prométhée* n'est pas le dernier tableau d'Arkadij. L'histoire de l'artiste se termine par une description de sa dernière toile, laquelle, après sa mort, sera transférée de Rome en Russie. Ce tableau représente en fait l'adieu de l'artiste mourant à son père.

Le tableau y représentait le Sauveur bénissant les enfants. Son visage était divin, plein d'amour et de bonté. Il était représenté assis ; plusieurs enfants l'entouraient avec insouciance, confiance et audace, ils le regardaient ; seul l'un d'eux, fixant les yeux sur le Sauveur, réfléchissait, appuyant son coude sur son genou. Levant sa main qui bénissait au-dessus de la tête de cet enfant, le Sauveur tournait son autre main vers ses deux disciples et semblait leur dire : « N'empêchez pas les enfants de venir à moi ; c'est à eux que j'ai réservé le royaume des cieux ; ce n'est que lorsque vous aurez l'âme innocente, comme un enfant, que vous serez avec moi dans la gloire de mon Père qui est dans les cieux ! » À l'écart, se détournant des enfants, se tenait un homme. Son visage pâle, ses cheveux épars, et les rides creusées par la passion, montraient qu'il ne s'agissait pas d'un simple berger de Galilée, mais d'un homme souffrant qui avait beaucoup vécu, qui avait traversé une vie orageuse. Il semblait que cet homme entendait dans les paroles du Sauveur la solution à

l'énigme qui l'avait tourmenté toute sa vie ; il semblait qu'il souhaitait retomber dans son enfance innocente... Il levait vers le ciel des yeux pleins d'espoir et de crainte.

Tut, на картине, изображен был Спаситель, благословляющий детей. Лицо его было божественно, исполнено любви и благодати. Он изображен был сидящим; несколько детей беспечно, смело, безбоязненно окружали его, смотрели на него; только один из них, устремив глаза свои на Спасителя, задумался, и облокотился локтем на его колено. Вознося благословляющую руку над головою сего дитяти, другую обращал Спаситель к двум ученикам своим, и, казалось, говорил им: «Не возбраняйте детям приходить ко мне; для таких предназначил я царство небесное; только будучи невинен душою, как младенец, будешь со мною во славе Отца моего на небесах!» В стороне, отворотясь от детей, стоял какой-то человек. Его бледное лицо, его всклооченные волосы, морщины, прорезанные пылкими страстями на лице его, показывали, что это был не простой пастырь Галилейский, но страдалец, много испытывший, прошедший бурную жизнь. Казалось, этот человек слышал в словах Спасителя решение загадки, мучившей его всю жизнь; казалось, он хотел бы погрузиться в прежнее невинное младенчество... Он возводил к небесам взор надежды и страха. [Полевой, 1833: 588-589]

- 29 Des sujets évangéliques attirèrent l'attention d'Arkadij tout au long de son parcours artistique. Dans son atelier, Mamaev aperçoit notamment le tableau intitulé *Jésus dans le désert* (*Иисус в пустыне*), un travail auquel l'artiste semble attaché sans en être pleinement satisfait. Le narrateur explique que ce tableau représente une tentative d'Arkadij d'ancrer sa vision artistique dans l'idéal difficilement explicable de ses années d'enfance, un idéal qui a été façonné par l'iconographie religieuse et qu'il ne parvient plus à intégrer dans ses nouvelles aspirations artistiques. « Il n'est pas étonnant », explique le narrateur, « qu'il ait mesuré la dignité de cette œuvre selon l'idéal inconscient de ses années d'enfance » («И не диво: он измерял ее достоинство по безотчетному идеалу своих младенческих лет») [Полевой, 1833: 556]. Cette œuvre se situe donc dans une tension entre l'héritage iconographique et l'impossibilité de satisfaire ses propres attentes créatives. Le *Christ aux enfants* illustre comment Arkadij parvient à surmonter cette tension. Ici, l'artiste

fusionne le stéréotype d'une image religieuse traditionnelle avec le mouvement intime de son âme, réussissant à dépasser à la fois l'approche désindividualisée de l'iconographe et la nature pathétique et allégorique de son précédent tableau, *Prométhée*²². Dans cette œuvre, la petite fille bénie par le Sauveur représente bien Verin'ka, et le « berger tourmenté par les passions » est une représentation allégorique d'Arkadij lui-même. Cette figure d'enfant incarne la foi pure et innocente, ce qui permet à Arkadij de concilier l'aspect spirituel du Christ et la réalité terrestre de Verin'ka. En inscrivant son propre portrait dans un contexte religieux, l'artiste parvient à exprimer une forme d'« illumination » personnelle et créative. Ce processus semble être le fruit d'un cheminement complexe et douloureux, celui qui le mène de l'iconographie à la peinture, en passant par une profonde transformation de sa vision de l'art²³.

- 30 Il n'est pas étonnant que le père d'Arkadij se mette en genoux devant ce chef-d'œuvre, comme si cette toile n'était pas une peinture représentative mais plutôt une icône. Il y reconnaît bien sûr son fils, mais un fils *transfiguré*, un fils aspirant à redevenir enfant (quand il peignait des icônes) et par cela même appartenant aux disciples de Jésus. Il n'est pas surprenant non plus que la dernière toile d'Arkadij renvoie à celle de Raphaël, la fameuse *Transfiguration* inachevée de la vie de l'artiste (1518-1520, Vatican, Pinacothèque).
- 31 La *Transfiguration* est explicitement évoquée par Arkadij juste après l'histoire de la création de *La Madone Sixtine*, inspirée de Wackenroder et Žukovskij. Selon le jeune artiste, cette toile aurait été exposée à côté du cercueil du peintre italien, évoquant ainsi la grandeur de son projet artistique et l'impossibilité de l'accomplir. Dans sa dernière œuvre, Arkadij reproduit non pas seulement les circonstances de la création de *La Transfiguration* (une œuvre qui aurait causé la mort de l'artiste) mais aussi sa structure complexe, composée de deux parties distinctes. Ainsi, la partie supérieure, qui montre le Christ sur le mont Thabor, entre les prophètes Moïse et Élie et, en dessous, les apôtres Saint Pierre, Saint Jacques le Majeur et Saint Jean l'Évangéliste, trouve son équivalent symbolique dans la scène qui représente, dans la toile d'Arkadij, le Christ entouré de deux disciples et d'enfants. La partie inférieure, qui met en scène chez Raphaël un jeune garçon possédé que les autres apôtres ne

parviennent pas à guérir, fait écho à cette partie du tableau d'Arkadij où il s'est représenté lui-même en homme solitaire et souffrant.

- 32 Dans le texte de Polevoj, on trouve une autre allusion à *La Transfiguration*, cette fois-ci implicite. C'est le maître d'Arkadij, pieux peintre d'icônes, qui met en doute la possibilité de représenter la Nativité et la Transfiguration. Il affirme :

On dit qu'il y a eu quelque part, apparemment, des peintres qui ont représenté la Transfiguration et la Nativité d'une manière si merveilleuse que l'on pourrait croire, pour peu qu'on soit complètement absorbé, qu'elles n'ont pas été peintes par le pinceau ou les couleurs d'un homme ! Mais je ne crois pas à ces histoires. J'ai vu des tableaux allemands et italiens que les catholiques appellent saintes images, alors qu'ils sont en réalité des portraits grossiers de beaux hommes et de belles femmes — des images humaines et non divines.

Говорят, что были будто бы, где-то, живописцы, до того чудно изобразившие Преображение и Рождество, что человек в забвении может подумать, будто их не кисть писала человеческая, не краски изображали! Но я не верю этим рассказам. Видал я Немецкие и Итальянские картинки, которые Католики называют образами, но это грубые портреты мужей и жен красивых, человеческие, а не божественные изображения. [Полевой, 1833: 260]

- 33 Le problème de l'iconographe, c'est qu'il n'a pas vu, à la différence d'Arkadij, les toiles de Raphaël, lequel réussit à réconcilier la réalité terrestre et l'idéal spirituel²⁴. Pourtant, et c'est la leçon à tirer de l'histoire d'Arkadij et ce que Polevoj apporte de nouveau dans le paradigme romantique, il n'aurait pas su passer par le chemin de Raphaël sans s'être au préalable formé dans la peinture d'icônes. Ce qui devient très vite à ses yeux une forme *arriérée* d'art constitue paradoxalement le fondement spirituel de son évolution créatrice de peintre russe *moderne*.
- 34 À une époque où le débat sur le romantisme divise profondément les critiques russes, Polevoj parvient, dans son récit d'artiste, à enrichir le *topos* romantique de l'artiste confronté à l'inexprimable en y ajoutant un motif d'inspiration patriotique et nationale : celui d'un peintre

initialement formé dans une tradition populaire et à l'abri des influences occidentales. Si ce peintre finit par s'approprier des modèles artistiques d'envergure universelle (Raphaël, mais aussi le Corrège, Rubens, Friedrich), il s'efforce — et avec succès — de les réconcilier avec son expérience d'iconographe. On comprend alors pourquoi Polevoj présente Arkadij comme un artiste exemplaire, dont l'art contribue à l'émergence d'un romantisme à la fois russe et européen²⁵.

Corpus

Жуковский Василий, 2012, *Рафаэлева Мадонна (Из письма о Дрезденской галерее)*, Собрание сочинений и писем в двадцати томах, т. 12 Эстетика и критика, ред. А. С. Янушкевич и О. Б. Лебедева, Москва, Языки славянских культур, с. 342-345.

Полевой Николай, 1833, *Живописец. Повесть*, Московский телеграф, часть 51-ая, май, № IX, с. 74-131; май, № X, с. 239-294 ; июнь, № XI, с. 396-448; июнь, № XII, с. 534-593.

Wackenroder Wilhelm Heinrich, Tieck Ludwig, 2009, *Épanchements d'un moine ami des arts suivi de Fantaisies sur l'art*. Traduit de l'allemand, introduction et notes par Charles Leblanc et Olivier Schefer, Paris, José Corti.

Références en français

Tokarev Dimitri, 2013, Les éléments descriptifs et narratifs dans deux ekphrasis russes (Le Christ au tombeau de Holbein — Dostoïevski et La Madone de saint Sixte de Raphaël — Joukovski), Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image, varia 3, hiver, consulté le 8 décembre 2024.

Références en russe

Вайскопф Михаил, 2012, *Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма*, Москва, Новое литературное обозрение.

Виролайнен Мария, 2024, *Русский романтизм как проблема*, Русская литература, № 1, с. 5-24.

Карпов Александр, 1989, *Примечания, Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века*. Ред. А. А. Карпов, Ленинград, изд. Ленинградского университета, с. 504-553.

Козмин Николай, 1903, *Очерки из истории русского романтизма*: Н. А. Полевой, как выразитель литературных направлений современной ему эпохи, Санкт-Петербург, тип. И. Н. Скороходова.

Круглова Валерия, 1982, *Василий Кузьмич Шебуев (1777-1855)*, Ленинград, Искусство.

Родзевич Сергей, 1917, К истории русского романтизма (Э. Т. Гофман и 30-40 гг. в нашей литературе), *Русский филологический вестник*, Петроград, № 1-2, с. 194-237.

Шевеленко Ирина, 2017, *Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России*, Москва, Новое литературное обозрение.

Ямпольский Михаил, 2007, *Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре*, Москва, Новое литературное обозрение.

-
- 1 En 1917, Sergej Rodzevič a mis en exergue la dette de Polevoj envers E. T. A. Hoffmann, plus précisément son récit *L'Église des Jésuites* (1816) qui décrit le destin malheureux d'un peintre nommé Berthold, et doté, tout comme Arkadij, d'une sensibilité artistique exacerbée [Родзевич, 1917 : 205-209]. Sur Polevoj voir également : Козмин, 1903.
 - 2 En 1826, apparaît à Moscou la première traduction russe de l'œuvre de Wackenroder préparée par Vladimir Titov, Stepan Ševyrëv et Nikolaj Mel'gunov, membres de la Société des amateurs de la sagesse.
 - 3 Sur le rôle des icônes dans la construction de nouveaux modèles esthétiques, voir le cinquième chapitre de la monographie d'Irina Ševelenko *Le modernisme comme archaïsme : le nationalisme et la quête d'une esthétique moderniste en Russie* [Шевеленко, 2017].
 - 4 En 1824, la lettre fut transformée en article et publiée dans la revue *l'Étoile polaire* (*Полярная звезда*) sous le titre *La Madone de Raphaël* (*d'après une lettre sur la galerie de Dresde*).
 - 5 Sur l'ekphrasis de l'image de Raphaël, voir : Tokarev, 2013.
 - 6 Voir dans *Le tisserand et le visionnaire* de Jampol'skij, le chapitre « Véronique et le portrait » : Ямпольский, 2007 : 452-470.
 - 7 L'icône miraculeuse de la Mère de Dieu d'Akhtyrsk aurait été trouvée dans un potager près de l'église de l'Intercession de la Vierge en 1739, un fait qui souligne son caractère non artificiel. L'icône est peinte selon une

perspective linéaire et non pas inversée, ce qui n'est pas typique des icônes de tradition byzantine.

8 Cette occupation est en contradiction avec son statut social de fils d'un conseiller titulaire.

9 En 1848, Vasilij Raev a peint sur ce sujet le tableau *Saint Alypius, peintre d'icônes du monastère des Grottes* (Блаженный Алуний, иконописец Печерский) (1852, Galerie Tretiakov, Moscou).

10 Ce tableau du Corrège est également connu sous le titre de *L'Adoration des bergers* (vers 1530, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde).

11 Le tableau du Domeniquin (Domenico Zampieri) *Saint Jean l'Évangéliste* (années 1630) se trouve au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. Au XIX^e siècle, le Domeniquin était considéré comme un héritier de Raphaël. Nestor Kukol'nik a écrit à son sujet une fantaisie dramatique en vers, *Domenichino* (Доменикино), en 1837.

12 Il s'agit du tableau préromantique d'Anne-Louis Girodet *L'Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la Liberté* (1801, musée-château de Malmaison).

13 Il s'agirait du tableau de Caspar David Friedrich *Le moine au bord de la mer* (1808-1810, Alte Nationalgalerie, Berlin).

14 Cf. le poème de Žukovskij *L'Inexprimable* (Невыразимое, 1819).

15 Même si des éléments géométriques peuvent être présents sur les icônes (voir, par exemple, l'icône de *L'Œil de Dieu omniscient* (Всевидающее Око Божие), qui est principalement exposé dans des églises du rite russe ancien), ils sont complétés par les figures du Christ, de la Mère de Dieu ou des évangélistes.

16 Cette toile fait penser à la peinture de Frenhofer, héros énigmatique de la célèbre nouvelle de Balzac *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831-1845). Les deux toiles se présentent de fait comme « une muraille de peinture ». Un autre tableau exécuté dans cette même manière est décrit dans la nouvelle de Vladimir Odoevskij *Le peintre* (Живописец, 1839).

17 Il pourrait s'agir d'une gravure de Karl Friedrich Schinkel, qui a participé aux préparatifs de l'achèvement de la cathédrale de Cologne, commencée en 1842. Schinkel était également un architecte prisé en Russie.

18 « Подле него был портрет Дюрера; потом Мюллеров эстамп Рафаэлевой Мадоны, перечеркнутый красным карандашом » [Полевой, 1833: 102].

19 « ...обратил внимание на большую картину, тщательно закрытую белым полотном» [Полевой, 1833: 101].

20 Mihail Wajskopf estime que Verin'ka « semble avoir été tissée à partir de ses deux prédécesseurs — la “Notre-Dame d'Akhtyrsk” et la Madone raphaëlienne » [Вайскопф, 2012: 634]. Il est toutefois difficile d'être d'accord avec la première affirmation. Alors que la rencontre avec l'image de la Madone connote effectivement des expériences érotiques (chez l'artiste lui-même, et plus encore chez l'observateur, c'est-à-dire chez Žukovskij regardant le tableau), ce n'est pas le cas du contact avec l'icône de la Mère de Dieu : oui, Arkadij est « transfiguré », mais spirituellement. Lorsque Wajskopf cite Polevoj (« Il me semblait que la Mère de Dieu me souriait »), il omet la suite de la phrase : « en larmes, je me jetai au cou de ma mère, puis je m'enfuis au jardin » [Полевой, 1833: 248]. Or l'image de l'icône d'Akhtyrsk diffère de la vision (et de la peinture) de Raphaël en ce qu'elle capture le couple symbolique archétypal Mère / Enfant, bloquant sa transformation en couple « artiste / sa bien-aimée ».

21 Notons ici le tableau *L'adieu du chevalier* (Прощанье рыцаря) probablement inspiré des tableaux de peintres nazaréens allemands : « Enfermé dans une armure de fer, le paladin regarde tendrement, douloureusement, la belle jeune fille ; sa tête repose tristement sur la poitrine du chevalier ; son bras a entouré sa taille » (« Закованный в железную броню, нежно, с горестью смотрит паладин на милую девушку; печально лежит голова ее на груди рыцаря; рука его обхватила стан ее. ») [Полевой, 1833: 556].

22 Il est caractéristique que le *Christ aux enfants* soit placé dans un cadre emprunté à *Prométhée*.

23 Le peintre académique Vasilij Šebuev, qui a réalisé en 1851 une fresque intitulée *La bénédiction des enfants* (Благословение детей) dans la cathédrale Saint-Isaac à Saint-Pétersbourg, semble s'être directement inspiré de l'*ekphrasis* de la dernière œuvre d'Arkadij. En 1839, Šebuev avait déjà signé le tableau *Le combat du marchand Igol'kine* (Подвиг новгородского купца Иголкина в Северной войне со шведами, Musée russe, Saint-Pétersbourg), s'inspirant de la pièce patriotique de Polvoj Igol'kine, *marchand de Novgorod* (Иголкин, купец новгородский, 1838). Šebuev avait réalisé un dessin sur ce sujet dès 1811 [Круглова, 1982: 67].

24 Selon Mihail Jampol'skij, « ...La Transfiguration de Raphaël fait culminer la représentativité et, en même temps, va radicalement au-delà d'elle. Le

corps du Christ y représente le Christ absent que les personnages de la partie inférieure du tableau ne voient pas. Mais le corps du Christ de la Transfiguration en tant que tel va résolument au-delà de la représentativité car il se révèle comme une apparition (une vision) de la lumière, et non comme une présence qui dénote l'absence. En tant que pure "révélation de la lumière", ce corps est une vision et une apparence qui se confondent avec la réalité » («...Рафаэлево "Преображение" одновременно оказывается и кульминацией репрезентативности, и радикальным выходом за ее рамки. Тело Христа в "Преображении" Рафаэля — это изображение отсутствующего Христа, которого никто не видит в нижней части картины. Но само Христово тело Преображения решительно выходит за рамки репрезентации, являя себя как некое явление (видение) света, а не как присутствие, указывающее на отсутствие. Как чистая "светофания", оно является видением, кажимостью, неотличимыми от реальности. ») [Ямпольский, 2017 : 164]. Il est caractéristique que le vieux iconographe renonce à peindre ce corps lumineux, en considérant la mission comme impossible.

25 Voir à ce sujet un article polémique de Marija Virolajnen où l'autrice insiste sur le fait que la littérature russe n'ait pas connu de période romantique « résolument prononcée » [Виролайнен, 2024 : 22].

Français

Le récit de Nikolaj Polevoj *Le peintre* (1833) enrichit un canon romantique déjà bien établi, à son époque, en y introduisant un motif inhabituel : celui de la peinture d'icônes. Le jeune artiste visionnaire Arkadij, explicitement influencé par le modèle de représentation visuelle bien connue de la Madone, tel que décrit par W. G. Wackenroder et popularisé en Russie par Žukovskij, ne peut néanmoins complètement renier son expérience de formation chez un peintre d'icônes. Le désordre visuel qui caractérise les images rassemblées dans l'atelier d'Arkadij reflète son hésitation à choisir un mode de représentation particulier. Cependant, dans son dernier tableau, *Le Christ aux enfants*, Arkadij parvient à concilier la stéréotypie de l'image religieuse avec une approche visionnaire. Ainsi, la peinture d'icônes, qu'Arkadij perçoit initialement comme incompatible avec les aspirations artistiques de l'époque moderne, se révèle être un élément important dans l'élaboration d'un nouveau modèle artistique. Ce modèle combine la subjectivité romantique à une objectivation presque mécanique de l'image divine, caractéristique de la peinture d'icônes en tant qu'« âge patriarcal de l'art ».

Русский

Повесть Николая Полевого *Живописец* (1833) дополняет вполне уже устоявшийся романтический канон довольно необычным для него мотивом иконописания. Молодой художник-визионер Аркадий, эксплицитно ориентирующийся на известную модель визуальной репрезентации Мадонны, описанную В. Г. Вакенродером и популяризованную в России Жуковским, не может полностью отказаться и от своего опыта обучения в иконописной мастерской. Визуальный беспорядок, который демонстрируют имеющиеся в ателье Аркадия изображения, отражает его колебания при выборе способа репрезентации. В последней картине Аркадия *Христос с детьми* ему удастся примирить стереотипность религиозного образа с визионерской установкой. Тем самым иконопись, которая поначалу представляется Аркадию не соответствующей задачам современности, оказывается важным элементом выработки новой художественной модели, в которой романтическая субъективность уравнивается почти механической объективацией божественного образа, характерной для иконописания как «патриархального века искусства».

English

Nikolaj Polevoj's story *The Painter* (1833) enriches the established Romantic canon with the distinctive motif of icon painting. The young visionary painter Arcadij adheres closely to a well-known model of representing the Madonna, a tradition shaped by W. H. Wackenroder and popularized in Russia by Žukovskij. However, he cannot entirely escape the influence of his earlier training in icon painting. The visual chaos dominating Arcadij's atelier reflects his struggle to choose between competing forms of artistic representation. In his final work, *Christ with children*, Arcadij achieves a reconciliation of the stereotypical elements of religious imagery with a visionary sensibility. Thus, icon painting — initially perceived by Arcadij as incompatible with the demands of modernity — emerges as an important component in developing a new artistic paradigm. This paradigm balances Romantic subjectivity with the almost mechanical objectification of the divine image, a hallmark of icon painting as a product of the “patriarchal age of art”.

Mots-clés

Polevoj (Nikolaj), Wackenroder (Wilhelm Heinrich), Raphaël, romantisme, peinture, icône, vision

Keywords

Polevoj (Nikolaj), Wackenroder (Wilhelm Heinrich), Raphael, Romanticism, painting, icon, vision

Ключевые слова

Полевой (Николай), Вакенродер (Вильгельм Генрих), Рафаэль, романтизм, живопись, икона, видение

Dimitri Tokarev

Professeur de littérature russe à l'université d'Aix-Marseille, membre de l'Équipe sur les humanités anciennes et nouvelles germaniques et slaves ; ses recherches portent spécialement sur la théorie littéraire, les arts visuels, les relations culturelles et littéraires entre la France et la Russie au XIX^e et au XX^e siècle, ainsi que sur les thématiques pluridisciplinaires, à la frontière entre la littérature et l'histoire, la littérature et la philosophie, la littérature et les arts visuels.

«С любовью здешней будут слиты»: Мандельштам и Ахматова

« Ils seront unis à l'amour d'ici-bas » : Mandel'stam et Ahmatova

“They'll merge with the love of this world”: Mandel'stam and Ahmatova

Oleg Lekmanov

DOI : 10.35562/modernites-russes.906

CC-BY

Данное исследование является частью неизданной книги “Любовная лирика Мандельштама. Эволюция. Единство. Адресаты”.

- 1 11 октября 1917 года Мандельштам выехал из Феодосии в Петроград. Октябрьский переворот он встретил в северной столице. С этого времени и по конец марта или начало апреля 1918 года поэт особенно часто встречался с Анной Ахматовой. Оборвались их встречи внезапно и весьма для Мандельштама болезненно. В феврале 1925 года Ахматова рассказывала Павлу Лукницкому:

Одно время О. М. часто ездил с ней на извозчиках. А. А. сказала, что нужно меньше ездить во избежание сплетен. «Если б всякому другому сказать такую фразу, он бы ясно понял, что не нравится женщине... Ведь если человек хоть немного нравится, он не посчитается с никакими разговорами, а Мандельштам поверил мне прямо, что это так и есть...» [Лукницкая, 1991: 115]

- 2 В Листках из дневника Ахматова изменила «нужно меньше ездить» на еще более жесткое в данном случае «не следует так часто встречаться» (потому что встречаться ведь можно и гуляя пешком):

После некоторых колебаний решаюсь вспомнить в этих записках, что мне пришлось объяснить Осипу, что нам не следует так часто встречаться, что это может дать людям материал для

превратного толкования наших отношений. После этого, примерно в марте, Мандельштам исчез. Тогда все исчезали, и никто этому не удивлялся. [Ахматова, 1989: 131]

- 3 Фрагмент из *Листков из дневника* уже после смерти Ахматовой со ссылкой на восприятие ситуации расставания Мандельштамом иронически прокомментировала его вдова:

Мандельштаму в давние годы она вдруг сказала, чтобы он пореже бывал у нее, и он взбесился, потому что никаких оснований не было. Она же объясняла этот поступок — приличием («Что скажут люди?») и заботой о мальчике («А что, если бы он в меня влюбился?»)... Мандельштам называл это «ахматовскими фокусами» и смеялся, что у нее мания, будто все в нее влюблены. [Мандельштам Н., 2014: 238]

- 4 Понятно, что у Мандельштама имелись веские основания в разговорах с женой представлять свое бывшее чувство к Ахматовой не как любовь, а как «высокую дружбу» [Мандельштам Н., 2014: 264],¹ — профилактическое отстранение от общения в 1918 году было для него оскорбительным и ранило его самолюбие. Как это ни удивительно, Ахматова тогда обошлась с Мандельштамом даже суровее, чем Цветаева.
- 5 Отметим, что обида и на Цветаеву, и на Ахматову отразилась в печатных отзывах Мандельштама начала 1920-х годов на их поэтические произведения.
- 6 С. И. Липкин в воспоминаниях писал, что «чудесной чертой Мандельштама, ныне не часто встречающейся, была его литературная объективность. Не то что суд его был всегда правым, но свои оценки писателей он не связывал с отношением этих писателей к себе» [Липкин, 2008: 31]. Вероятно, суждение Липкина справедливо, если говорить о профессиональных взаимоотношениях Мандельштама с писательской средой. Однако в случае с отстранившими поэта женщинами дело обстояло совсем не так.
- 7 Летом 1916 года, если верить мемуарам сестры Софии Парнок, Елизаветы Тараховской, Мандельштам стихами Цветаевой еще восхищался:

О. Мандельштам очень любил стихи Марины Цветаевой и не любил стихов моей сестры Софьи Парнок. Однажды мы разыграли его: прочитав стихи моей сестры, выдали их за стихи Марины Цветаевой. Он неистово стал расхваливать стихи моей сестры. Когда розыгрыш был раскрыт, он долго на всех нас злился. [Левинтон, Никольская, 1988: 772]

- 8 Однако в статье «Литературная Москва» 1922 года Мандельштам подверг стихотворения Цветаевой, в том числе и те, которые он когда-то «неистово расхваливал», разносной критике:

Для Москвы самый печальный знак — богородичное рукоделие Марины Цветаевой, перекликающееся с сомнительной торжественностью петербургской поэтессы Анны Радловой. Худшее в литературной Москве — это женская поэзия. Опыт последних лет доказал, что единственная женщина, вступившая в круг поэзии на правах новой музыки, — это русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потебней и Андреем Белым и окрепшая в формальной школе Эйхенбаума, Жирмунского и Шкловского. На долю женщин в поэзии выпала огромная область пародии, в самом серьезном и формальном смысле этого слова. Женская поэзия является бессознательной пародией как поэтических изобретений, так и воспоминаний. Большинство московских поэтесс ушиблены метафорой. Это бедные Изиды², обреченные на вечные поиски куда-то затерявшейся второй части поэтического сравнения, долженствующей вернуть поэтическому образу, Озирису, свое первоначальное единство. Адалис и Марина Цветаева пророчицы, сюда же и София Парнок. Пророчество как домашнее рукоделие. В то время как приподнятость тона мужской поэзии, нестерпимая трескучая риторика, уступила место нормальному использованию голосовых средств, женская поэзия продолжает вибрировать на самых высоких нотах, оскорбляя слух, историческое, поэтическое чутье. Безвкусица и историческая фальшь стихов Марины Цветаевой о России — лженародных и лжемосковских — неизмеримо ниже стихов Адалис, чей голос подчас достигает мужской силы и правды.³ [Мандельштам, 2010: 102-103]

- 9 Обратим внимание, что неназванной Ахматовой в этом пассаже тоже досталось, ведь Мандельштам назвал «русскую науку о

поэзии» «единственной женщиной, вступившей в круг поэзии на правах новой музыки».

- 10 Впрочем, в заметке 1923 года «Vulgata» Мандельштам высказался об Ахматовой прямо, без экивоков. Если в рецензии, написанной до неприятного разговора 1918 года, он был готов признать ахматовскую поэзию «одним из символов величия России» [Мандельштам, 2010: 44], то теперь его суждение больше всего напоминало эпиграмму:

Воистину русские символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов — словарь полинезийца. Но это, по крайней мере, были аскеты, подвижники. Они стояли на колодах. Ахматова же стоит на паркетине — это уже паркетное столпничество.⁴ [Мандельштам, 2010: 142]

- 11 В этой характеристике Мандельштам издевательски намекал на третью строфу из стихотворения-автопортрета Ахматовой 1913 года «На шее мелких четок ряд...», вошедшего в ее поэтическую книгу *Подорожник* (1921):

И непохожа на полет
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета. [Ахматова, 1989: 242]

- 12 Отметим, что после того, как любовь Мандельштама в 1933 году отвергла Мария Петровых, он тоже своеобразно отомстил ей именно в профессиональной области. Началом 1934 года датировано мандельштамовское шуточное стихотворение-обращение к Петровых, в котором предсказывается ее будущее не как поэта, а как переводчицы графоманских виршей представителей советских союзных республик:

Марья Сергеевна, мне ужасно хочется
Увидеть вас старушкой-переводчицей,
Неутомимо с головой трясущейся
К народам СССР влекущейся,
И чтобы вы без всякого предстательства
Вошли к Шенгели в кабинет издательства

И вышли, нагруженная гостинцами —
Недорифованными украинцами. [Мандельштам, 2009: 336]

- 13 К ремеслу поэтического переводчика Мандельштам, как известно, относился весьма пренебрежительно. В *Листках из дневника* Ахматова вспоминала:

О. Э. был врагом стихотворных переводов. Он при мне на Нащокинском говорил Пастернаку: «Ваше полное собрание сочинений будет состоять из двенадцати томов переводов и одного тома ваших собственных стихов». Мандельштам знал, что в переводах утекает творческая энергия, и заставить его переводить было почти невозможно. [Ахматова, 1989: 136]

- 14 Название «Нащокинский переулок» до революции носила улица Фурманова, где в кооперативном доме Осип и Надежда Мандельштамы в августе 1933 года сумели купить кооперативную квартиру, куда и приходила в гости Мария Петровых.

- 15 Возвращаясь к разговору о любовной лирике Мандельштама, признаем, что поправка его вдовы к воспоминаниям Ахматовой не может быть проигнорирована полностью. Мандельштамовские стихотворения, обращенные к Ахматовой, в том числе и стихотворения 1917 года, действительно, не были откровенно любовными, в отличие от адресованного Цветаевой стихотворения *Не веря воскресенья чуду...* и некоторых более поздних поэтических посвящений Ольге Гильдебрандт-Арбениной, Ольге Ваксель, Марии Петровых, Еликонице Поповой...

- 16 Хотя первое стихотворение-обращение Мандельштама к Ахматовой, написанное в 1911 году, было шуточным, в нем вполне отчетливо отразилось то не слишком уютное ощущение, которое поэт первоначально испытывал в ее присутствии:

Вы хотите быть игрушечной,
Но испорчен Ваш завод:
К Вам никто на выстрел пушечный
Без стихов не подойдет.⁵ [Мандельштам, 2009: 318]

- 17 Спустя два года Мандельштам впервые набросал ситуативный эскиз к своим будущим поэтическим портретам Ахматовой:

Черты лица искажены
Какой-то старческой улыбкой:
Кто скажет, что гитане гибкой
Все муки Данта суждены? [Мандельштам, 2009: 289]

- 18 В *Листках из дневника* Ахматова так вспомнила об истории создания этого четверостишия: «Я была с Мандельштамом на Царскосельском вокзале (10-е годы). Он смотрел, как я говорю по телефону, через стекло кабины. Когда я вышла, он прочел мне эти строки» [Ахматова, 2011: 77].

- 19 В следующем году пришла пора для создания первого полноценного портрета. В *Листках из дневника* Ахматова рассказала:

В январе 1914 года Пронин устроил большой вечер «Бродячей собаки» не в подвале у себя, а в каком-то большом зале на Конюшенной. Обычные посетители терялись там среди множества «чужих» (т. е. чуждых всякому искусству) людей. Было жарко,людно, шумно и довольно бестолково. Нам это, наконец, надоело, и мы (человек 20–30) пошли в «Собаку» на Михайловской площади. Там было темно и прохладно. Я стояла на эстраде и с кем-то разговаривала. Несколько голосов из залы стали просить меня почитать стихи. Не меняя позы, я что-то прочла. Подошел Осип: «Как вы стояли, как вы читали» и еще что-то про шаль. [Ахматова, 2011: 476–477]

- 20 Итогом этого впечатления стало мандельштамовское стихотворение, которое во втором издании *Камня* (1916) так и называлось *Ахматова* [Мандельштам, 1916: 64]:

Вполоборота — о, печаль! —
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

Зловещий голос — горький хмель —
Души расковывает недра.

Так, негодующая Федра,
Стояла некогда Рашель.⁶ [Мандельштам, 1913: 30]

- 21 При всем восхищении, с которым в этом стихотворении изображена заглавная героиня, кажется, нет оснований считать его образцом любовной лирики. Недаром стихотворение впервые появилось в том номере акмеистического *Гиперборея*, в котором было помещено сразу несколько дружеских стихотворений-посвящений.
- 22 С гораздо бóльшим основанием можно назвать поэтическим признанием в любви другое мандельштамовское стихотворение 1914 года:

Как черный ангел на снегу
Ты показалась мне сегодня,
И утаить я не могу —
Есть на тебе печать Господня.

Такая странная печать —
Как бы дарованная свыше, —
Что кажется — в церковной нише
Тебе назначено стоять.

Пускай нездешняя любовь
С любовью здешней будут слиты.
Пускай бушующая кровь
Не перейдет в твои ланиты.

И нежный мрамор оттенит
Всю призрачность твоих лохмотий,
Всю наготу причастных плоти,
Но не краснеющих ланит.⁷ [Мандельштам, 2009: 293-294]

- 23 Эти строки Ахматова тоже подробно откомментировала в «Листках из дневника»:

...он написал таинственное (и не очень удачное) стихотворение про черного ангела на снегу. Надя [Н. Я. Мандельштам — О. Л.] утверждает, что оно относится ко мне. С этим «Черным Ангелом»

дело обстоит, мне думается, довольно сложно. Стихотворение для тогдашнего Мандельштама слабое и невнятное. Оно, кажется, никогда не было напечатано. По-видимому, это результат бесед с Вл. К. Шилейко, который тогда нечто подобное говорил обо мне. Но Осип тогда еще «не умел» (его выражение) писать стихи «женщине и о женщине». «Черный Ангел», вероятно первая проба, и этим объясняется его близость к моим строчкам: Черных ангелов крылья остры, Скоро будет последний суд, И малиновые костры, Словно розы в снегу растут («Четки»). Мне эти стихи Мандельштам никогда не читал. [Ахматова, 1989: 126]

- 24 Разумеется, стихотворение *Как черный ангел на снегу...* было далеко не первым стихотворением Мандельштама, написанным «женщине и о женщине». Более того, ключевая портретная деталь этого стихотворения — бледные ланиты адресата и ее скульптурного воплощения, встречается в двух мандельштамовских стихотворениях «к женщине и о женщине» 1911 года — *Ты прошла сквозь облако тумана...* и *Не спрашивай: ты знаешь...* В этих стихотворениях цвет щек тоже упоминается в качестве едва ли не самой характерной приметы внешнего облика адресата: *На ланитах нежные румяна, Я созерцаю глянец / Девических ланит.*
- 25 И в двух стихотворениях 1911 года, и в стихотворении *Как черный ангел на снегу...* лирический субъект мысленно обращается к адресату на «ты» — верная примета поэтического признания в любви у автора *Камня*. Впрочем, в стихотворении 1914 года содержится и прямая констатация: «Пускай нездешняя любовь / С любовью здешней будет слита».
- 26 На наш взгляд, Ахматова совершенно напрасно сначала назвала этот поэтический текст «таинственным», а потом еще «невнятным». Таинственности и невнятности в нем не больше, если не меньше, чем в других стихотворениях Мандельштама.
- 27 В первых двух строфах лирический субъект угадывает в облике адресата ангельские черты, предполагает, что это сходство — божественный намек на ее ангельскую сущность и воображает ее в образе статуи ангела в нише собора. В третьей строфе эта статуя предстает воплощением и небесной, и земной любви, однако

небесное все же преобладает. Очевидно, что превращение героини в мраморного ангела должно будет освободить ее страстную натуру от «кипения крови» (как сказано в другом мандельштамовском стихотворении)⁸. Наконец, в четвертой строфе эротическая привлекательность героини («нежный мрамор...», «нагота» «причастных плоти» «ланит») уравнивается тем обстоятельством, что она теперь не существо из плоти и крови, а бескровный мраморный ангел.

- 28 Между прочим, уподобление Ахматовой ангелу «на снегу» в стихотворении Мандельштама позволяет возвести его не только к мандельштамовским разговорам с будущим мужем Ахматовой Владимиром Шилейко, но и к двустишию-матригалу участника «Цеха поэтов» Василия Гиппиуса, записанному в ахматовский альбом. В этом основанном на каламбуре двустишии Ахматова уподобляется ангелу «на льду»:

Ах! матовый ангел на льду голубом
Ахматовой Анне пишу я в альбом.⁹ [Богомолов, 1989: 39]

- 29 Первое из нескольких посвященных Ахматовой стихотворений Мандельштама 1917 года, тоже содержит обращение на «ты» (в реальности они всегда были на «вы»). При этом едва ли не основная цель стихотворения заключается в том, чтобы объяснить, почему чувство, которое лирический субъект испытывает по отношению к адресату, сложнее и больше, чем любовь:

Твое чудесное произношение,
Горячий посвист хищных птиц,
Скажу ль — живое впечатление
Каких-то шелковых зарниц.

«Что» — Голова отяжелела...
«Цо» — Это я тебя зову.
И далеко прошелестело:
Я тоже на земле живу.

Пусть говорят: любовь крылата.
Смерть окрыленное стократ.
Еще душа борьбой объята,

А наши губы к ней летят.

И столько воздуха и шелка

И ветра в шепоте твоём,

И, как слепые, ночью долгой

Мы смесь бессолнечную пьем.¹⁰ [Мандельштам, 1922: 34]

- 30 Уподобляя, в первой строфе, «чудесное произношение» адресата «посвисту» «хищных птиц», Мандельштам, по наблюдению А. Г. Меца [Мандельштам, 2009: 561–562] воспользовался образом из стихотворения самой Ахматовой «Вижу, вижу лунный лук...» (1915):

Не с тобой ли говорю

В остром крике хищных птиц... [Ахматова, 1989: 164]

- 31 Сравнил Мандельштам Ахматову с хищной птицей и в позднейшем разговоре с Сергеем Рудаковым, процитировавшим реплику поэта в письме к жене от 9 февраля 1936 года: «Она — плотоядная чайка, где исторические события — там слышится голос Ахматовой. И события — только гребень, верх волны: война, революция» [Иванова, Мец, 1997: 142]¹¹.
- 32 Эта характеристика, как представляется, многое объясняет в стихотворении *Твое чудесное произношение...* Революция, прямо упомянутая в разговоре с Сергеем Рудаковым, оказалась тем «гребнем» «волны», рядом с которым многократно усилился «голос» Ахматовой, он же «посвист» «плотоядной чайки». Так что пребывание рядом с ней в этот период рождало у Мандельштама ощущение огненного зарева («шелковых зарниц») и близости смерти, которое оказалось даже сильнее, чем любовь: «Пусть говорят: любовь крылата. / Смерть окрыленное стократ» (обратим внимание на еще два «птичьих» эпитета в этих строках). Тема близости любви и смерти, впервые в полную силу зазвучавшая в стихотворениях Мандельштама, обращенных к Цветаевой, задавала образность финала стихотворения *Твое чудесное произношение...* Здесь появляется уже знакомое нам по стихотворениям *Эта ночь непоправима...* и *Дочь Андроника Комнена...* столкновение мотивов ночи и солнца.

- 33 Тема истории, любви и смерти возникает в еще одном стихотворении Мандельштама 1917 года, которое содержит обращение к Ахматовой на «ты» — Кассандре:

Я не искал в цветущие мгновенья
Твоих, Кассандра, губ, твоих, Кассандра, глаз,
Но в декабре торжественного бденья
Воспоминанья мучат нас.

И в декабре семнадцатого года
Все потеряли мы, любя;
Один ограблен волею народа,
Другой ограбил сам себя...

Когда-нибудь в столице шалой
На скифском празднике, на берегу Невы —
При звуках омерзительного бала
Сорвут платок с прекрасной головы.

Но, если эта жизнь — необходимость бреда
И корабельный лес — высокие дома, —
Я полюбил тебя, безрукая победа
И зачумленная зима.

На площади с броневиками
Я вижу человека — он
Волков горящими пугает головнями:
Свобода, равенство, закон.

Больная, тихая Кассандра,
Я больше не могу — зачем
Сияло солнце Александра,
Сто лет тому назад сияло всем?¹² [Мандельштам, 1919]

- 34 Нам представляется, что в стихотворении Кассандре нет последовательно разворачивающегося, линейного сюжета, а есть несколько картин, связанных между собой при помощи ассоциаций. Такое построение в стихотворении оправдывается выразительным определением пореволюционной российской действительности: «эта жизнь — необходимость бреда».

- 35 Начальная строфа, пожалуй, наиболее важна для раскрытия темы нашего эссе. В двух ее первых строках лирический субъект констатирует, что в прежние времена («в цветущие мгновенья») он «не искал» любви адресата («Твоих, Кассандра, губ, твоих, Кассандра, глаз»). В программной статье Николая Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» (1913) греческое слово «акмэ» переводится как «высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора» [Гумилев, 1913: 42]. Это позволяет высказать осторожную догадку, что под «цветущими мгновеньями» в стихотворении Кассандре может подразумеваться «цветущая пора» акмеизма — поэтической школы, которая объединяла Мандельштама и Ахматову. Третья строка первой строфы начинается с противительного союза «но», дающего основания предположить, что к декабрю «семнадцатого года» ситуация радикально изменилась, и ставшие мучительными общие «воспоминанья» спровоцировали лирического субъекта «искать» «губ» и «глаз» адресата.
- 36 Во второй строфе стихотворения речь, по-видимому, идет об отношении Ахматовой и Мандельштама к революционному движению в России, итогом деятельности которого стал октябрьский переворот. Ахматова в этом движении никогда не участвовала; соответственно, она оказалась в декабре 1917 года «ограблен<a> волею народа». Мандельштам в юности мнил себя революционером и в 1907 году даже произнес «рабочим своего района зажигательную речь по поводу провала потолка» Государственной Думы [Мец, 1990: 241]. Поэтому он в итоге «ограбил сам себя».
- 37 В третьей строфе представлен еще один, четвертый в поэтических произведениях Мандельштама словесный портрет Ахматовой, встроенный в предсказание, которому довелось в полной мере сбыться спустя двадцать девять лет после написания стихотворения, в 1946 году. То есть в роли Кассандры в данном случае выступил сам Мандельштам.
- 38 Для понимания четвертой строфы нужно вспомнить, что Кассандра была троянской царевной, предсказавшей гибель Трои. Соответственно, петроградские «высокие дома» в ситуации «декабря семнадцатого года» воспринимаются как «корабельный

лес», то есть — как материал для новых военных кораблей, отправляющихся разрушать новую Трои (старую Российскую империю). В стихотворении Мандельштама *За то, что я руки твои не сумел удержать...* 1920 года тем же эпитетом, что и петроградские «дома» будет наделен как раз троянский дворец, в котором жила Кассандра:

Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворечник?
[Мандельштам, 1913: 42]

- 39 Далее в четвертой строфе используется уже знакомая нам по стихотворению *На развалинах, уложенных соломой...* техника монтажного соединения эпох, событий и реалий. Как отметил М. Л. Гаспаров, основой для третьей и четвертой строк этой строфы послужило «искаженное воспоминание о безголовой статуе Самофракийской Ники в сочетании со слухами о надвигающихся эпидемиях» [Гаспаров, 2021: 632].
- 40 В пятой строфе изображен Александр Керенский, пугающий «волков» (большевиков) знаменитым лозунгом Великой французской революции (только на место «братства» Мандельштам подставляет «закон»): «Свобода, равенство, закон».
- 41 В шестой строфе любовная и историческая темы соединяются. Кассандре-Ахматовой Мандельштам задает риторический вопрос, в котором еще один Александр, в отличие от Керенского, не подразумевается, а прямо упоминается. Мы не будем включаться в давний спор между исследователями о том, какой Александр имеется здесь в виду — Александр I или Пушкин? Отметим, только, что страшная современность в финале мандельштамовского стихотворения сопоставляется с полным надежд периодом российской истории, определенным Александром Пушкиным через имя тогдашнего русского царя: «Дней Александровых прекрасное начало» (Из Послания цензору, 1822) [Пушкин, 1857: 32]¹³.
- 42 О болезни адресата и близости смерти говорится в еще одном стихотворении Мандельштама 1917 года, обращенном к Ахматовой:

Что поют часы-кузнечик,
Лихорадка шелестит,
И шуршит сухая печка, —
Это красный шелк горит.

Что зубами мыши точат
Жизни тоненькое дно,
Это ласточка и дочка
Отвязала мой челнок.

Что на крыше дождь бормочет, —
Это черный шелк горит,
Но черемуха услышит
И на дне морском простит.

Потому что смерть невинна,
И ничем нельзя помочь,
Что в горячке соловьиной
Сердце теплое еще.¹⁴ [Мандельштам, 1922: 50]

- 43 «Это мы вместе топили печку; у меня жар — я мерю температуру», — разъяснила Ахматова в *Листках из дневника* [Ахматова, 1989: 130-131].
- 44 Стихотворение *Что поют часы-кузнечик...*, образы которого передают восприятие окружающего мира болезненным сознанием, особенно ясно показывает, что «влюбленность» и «страсть» — не самые точные слова для характеристики отношения Мандельштама к Ахматовой в 1917-1918 годах. Ключевые для нас строки: «Это ласточка и дочка / Отвязала мой челнок », с одной стороны, провоцируют вспомнить мандельштамовское стихотворение 1909 года *Нет у иного пути...* с его центральной темой любви, как путешествия на лодке, а с другой стороны, позволяют сопоставить «ласточку» и «дочку» из стихотворения *Что поют часы-кузнечик...* с аналогичными обращениями из позднейших писем Мандельштама к жене Надежде Яковлевне:

Не об этом, ласточка, с тобой говорить! Я тебя люблю, зверенок мой, — так, как никогда, — не могу без тебя — хочу к тебе... и буду у тебя...» (1926) [Мандельштам, 2011: 403].

Не могу без тебя, ласточка моя (1926) [Мандельштам, 2011: 431].

Ласточка моя, кривоножка! (1926) [Мандельштам, 2011: 451].

Не плачь, горькая моя Надинька, не плачь, ласточка, не плачь,
желтенький мой птенчик (1930) [Мандельштам, 2011: 494].

Дочка моя, сестра моя, я улыбаюсь твоей улыбкой и голос твой
слышу в тишине (1919) [Мандельштам, 2011: 375].

Няня с тобой! Нарисуй мне рисуночек — свое неуклюжее что-
нибудь, дочка! Дочурочка, я люблю тебя — я этим счастливый
даже здесь...» (1926) [Мандельштам, 2011: 409].

Я жду тебя, моя жена, моя дочка, мой друг» (1937) [Мандельштам,
2011: 409]

45 В «декабре семнадцатого года», в условиях разрухи, исторического хаоса и близости смерти, Мандельштам по-видимому попытался выстроить с Ахматовой отношения, сходные с теми, которые у него позднее сложились с женой — отношения любви-отцовства-дружбы («моя жена, моя дочка, мой друг»), где эротическое подсвечивалось заботливо родительским и дружеским.

46 Для адресата мандельштамовских стихотворений 1917 года главной и потому невозможной в этих гипотетических отношениях оказалась эротическая составляющая.

47 Особняком среди ранних пореволюционных стихотворений Мандельштама, которые можно было бы включить в корпус его любовной лирики, стоит стихотворение *Tristia* 1918 года:

1

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют воли, и длится ожиданье,
Последний час вигилий городских.
И чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,

Глядели вдаль заплаканные очи
И женский плач мешался с пеньем муз.

2

Кто может знать при слове — расставанье,
Какая нам разлука предстоит,
Что нам сулит петушьи восклицанье,
Когда огонь в Акрополе горит,
И на заре какой-то новой жизни,
Когда в сениях лениво вол жуёт,
Зачем петух, глашатай новой жизни,
На городской стене крылами бьёт?

3

И я люблю обыкновенье пряжи,
Снует челнок, веретено жужжит.
Смотри: навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делия летит!
О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова.
И сладок нам лишь узнаванья миг.

4

Да будет так: прозрачная фигурка
На чистом блюде глиняном лежит,
Как беличья распластанная шкурка,
Склонясь над воском, девушка глядит.
Не нам гадать о греческом Эребе,
Для женщин воск, что для мужчины медь,
Нам только в битвах выпадает жребий,
А им дано гадая умереть.¹⁵ [Мандельштам, 1922: 35–36]

- 48 Какая женщина изображена в этом стихотворении неизвестно. М. Л. Гаспаров высказал предположение, что ею была все та же Ахматова, поскольку Мандельштам драматически расстался с ней именно в это время [Гаспаров, 2001: 633]. Сигналом адресации, согласно Гаспарову, стала давно замеченная исследователями вариация знаменитой строки из ахматовского стихотворения *Высо́ко в небе облачко серело...* в четвертой строфе *Tristia*. У Ахматовой: «Как беличья расстеленная шкурка» [Ахматова, 1989: 56]¹⁶ — у Мандельштама: «Как беличья распластанная шкурка». Эту версию можно подкрепить еще одним наблюдением-аргументом: и в стихотворении «Высо́ко в небе

облачко серело...», и в «*Tristia*» говорится о девичьем гадании (у Ахматовой: «О нем гадала я в канун крещения») [Ахматова, 1989: 56]. Кроме того, как и в мандельштамовских стихотворениях из ахматовской серии, в стихотворении *Tristia* любовная тема в финале неожиданно разрешается напоминанием о смерти («А им дано гадаю умереть»; у Ахматовой в стихотворении *Высоко в небе облачко серело...: «Пускай умру с последней белой выюгой»* [Ахматова, 1989: 56]).

- 49 И все же версия Гаспарова не кажется нам стопроцентно убедительной. Уж слишком непохожи были обстоятельства расставания обиженного Мандельштама с холодно отстранившей его Ахматовой на ситуацию трогательного прощания мужчины с влюбленной в него женщиной, описанную в *Tristia*. Она плачет («И женский плач мешался с пеньем муз») и полностью поглощенная горем даже не заботится о том, чтобы предстать перед мужчиной в выгодном свете. Об этом свидетельствует строка о «простоволосых жалобах ночных».
- 50 Совсем не напоминает послевкусие, надолго оставшееся у Мандельштама от прощания с Ахматовой в 1918 году и описанное в *Tristia* предвкушение новой радостной встречи, которая неизбежно ожидает лирического субъекта вслед за расставанием: «Смотри: навстречу, словно пух лебяжий, / Уже босая Делия летит!». В афористичных строках из этой строфы: «Все было встарь. Все повторится снова. / И сладок нам лишь узнаванья миг» справедливо усматривают воплощение концепции циклического времени, которую Мандельштам исповедовал в этот период¹⁷. Но ведь можно понять их и в бытовом, сиюминутном ключе — за расставанием последует новая встреча, гарантией чего служит повторяемость ситуации расставаний и встреч. При таком понимании сладостным оказывается первый «миг» новой встречи и каждый раз — нового — «узнаванья» влюбленными друг друга. Но как связан с только что процитированными строками из шестой, самой оптимистической строфы стихотворения *Tristia* зачин этой строфы: «И я люблю обыкновенье пряжи, / Снует челнок, веретено жужжит»? На наш взгляд, рукоделие («обыкновенье пряжи»), как и в стихотворении *Золотистого меду струя из бутылки текла...* («Помнишь, в греческом доме любимая

всеми жена, / Не Елена — другая — как долго она вышивала), может выступать здесь в качестве напоминания о Пенелопе — то есть в качестве знака женской верности и, соответственно, залога будущей встречи влюбленных.

- 51 Появление стихотворения *Tristia*, возможно, и было спровоцировано прощанием с Ахматовой. Однако описано в нем прощание идеализированное, такое, каким оно должно было стать и противопоставленное реальным обстоятельствам расставания Ахматовой с Мандельштамом («Мне пришлось объяснить Осипу» и так далее).
- 52 Вдова поэта, которая, как мы помним, старалась преуменьшить роль, сыгранную Ахматовой в жизни Мандельштама в 1917–1918 годах, выдвинула другую женщину на роль адресата стихотворения *Tristia*:

О ней я почти ничего не знаю. Только то, что она имела какое-то отношение к балету, скучала в Москве по родному Петербургу. Мандельштам видел ее, когда ехал из Грузии в Петербург через Москву, где на несколько дней задержался и даже был с ней в балете. [Мандельштам Н., 2014: 83]

- 53 Однако эти сведения столь туманны, что на месте адресата в стихотворении *Tristia* оказывается пустое место, чего, возможно, Надежда Мандельштам сознательно или бессознательно и добивалась. Отметим, что в Москве на пути из Грузии в Петроград поэт оказался лишь в начале октября 1920 года, но ведь уже 27 апреля предыдущего, 1919 года, в Киеве, он записал текст стихотворения *Tristia* в альбом актрисы Мальвины Марьяновой [Мандельштам, 2009: 566].
- 54 Через три дня после этого, в знаменитом киевском клубе для местной богемы «Хлам» Мандельштам сумел обратить на себя внимание женщины, с которой он проведет большую часть оставшейся жизни — Надежды Яковлевны Хазиной, в замужестве Мандельштам.
-

Corpus

Мандельштам Осип, 1913, *Ахматова, Гиперборей*, № 9-10, с. 30.

Мандельштам Осип, 1916, *Камень*, Петроград, Гиперборей.

Мандельштам Осип, 1919, *Кассандре, Свободный час*, № 8 (1), на обложке.

Мандельштам Осип, 1922, *Tristia*, Берлин, Петербург, Петрополис.

Мандельштам Осип, 1967, *Собрание сочинений*, т. 1. Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова, Вашингтон, Международное литературное содружество, 1967-1971.

Мандельштам Осип, 2009, *Полное собрание сочинений и писем в трех томах*, т. 1. Сост. А. Г. Мец. Вступ. статья Вяч. Вс. Иванова. Москва, Прогресс-Плеяда.

Мандельштам Осип, 2010, *Полное собрание сочинений и писем в трех томах*, т. 2. Сост. А. Г. Мец, Ф. Лоэст, А. А. Добрицын, П. М. Нерлер, Л. Г. Степанова, Г. А. Левинтон, Москва, Прогресс-Плеяда.

Мандельштам Осип, 2011, *Полное собрание сочинений и писем в трех томах*, т. 3. Сост. А. Г. Мец, Москва, Прогресс-Плеяда.

Références en russe

Ахматова Анна, 1989, *Листки из дневника, Десятые годы*. Сост. и примечания Р. Д. Тименчика и К. М. Поливанова. Москва, МПИ.

Ахматова Анна, 2016, *Малое собрание сочинений*. Сост., предисловие и примечания Н. Крайневой, Санкт-Петербург, Азбука.

Богомоллов Николай, 1989, «Таким я вижу облик Ваш и взгляд...»: В ста зеркалах, *Литературное обозрение*, № 5, с. 37-43.

Гаспаров Михаил, 2001, *Комментарии, Осип Мандельштам, Стихотворения. Проза*. Сост., вступит. статья и комментарии М. Л. Гаспарова. Москва, Аст, Харьков, Фолио, с. 604-710.

Гаспаров Михаил, 2017, Статьи для «Мандельштамовской энциклопедии», М. Л. Гаспаров. *О нем. Для него*. Публикация и вступит. заметка П. Нерлера, подготовка текста М. Тарлинской и О. Лекманова, Москва, с. 13-103.

Гинзбург Лидия, 2002, *Записные книжки. Воспоминания. Эссе*. Вступит. статья А. С. Кушнера, Санкт-Петербург, Искусство-СПб.

Гумилев Николай, 1913, *Наследие символизма и акмеизм, Аполлон*, № 1, с. 42-45.

Двинятина Татьяна, 1996, Мандельштам и «Ахматова». Анализ одного стихотворения, *Europa Orientalis*, n° XV (2), с. 97-118.

Иванова Л. Н., Мец А. Г. (ред.), 1997, *О. Э. Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935-1936)*. Вступит. статья Е. А. Тоддеса и А. Г. Меца. Комментарии

- А. Г. Меца, Е. А. Тоддеса, О. А. Лекманова, *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год*. Санкт-Петербург, Наука, с. 7-185.
- Левинтон Г. А., Никольская Т. Л., 1988, *Голоса поэтов. Примечания, Волошин Максимилиан, Лики творчества*. Ленинград, Наука, с. 769-776.
- Лекманов Олег, 2022, «Жизнь прошла, а молодость длится». *Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы»*. Москва, АСТ.
- Липкин Семен, 2008, Об Осипе Мандельштаме, «Угль, пылающий огнем...». *Воспоминания о Мандельштаме. Стихи, статьи, переписка*. Ред. П. Нерлер, Н. Поболь, Д. Полищук и др., Москва, РГГУ, с. 13-36.
- Лукницкая В. К. (ред.), 1991, Мандельштам в архиве П. Н. Лукницкого. Предисловие и примечания П. М. Нерлера, *Слово и судьба. Осип Мандельштам: исследования и материалы*, Москва, Наука, с. 111-148.
- Мандельштам Надежда, 2014, *Вторая книга, Собрание сочинений в двух томах*, т. 2 (1967-1979). Сост. С. В. Василенко, П. М. Нерлер, Ю. Л. Фрейдин, Екатеринбург, изд. Гонзо, при участии Мандельштамовского общества, с. 29-704.
- Мец Александр (ред.), 1990, О. Э. Мандельштам в записях дневника и переписке С. П. Каблукова, Осип Мандельштам, *Камень*. Ред. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин, Ленинград, Наука, с. 241-260.
- Морев Глеб, 2022, *Осип Мандельштам. Фрагменты литературной биографии (1920-1930-е годы)*. Москва, Новое издательство.
- Панова Лада, 2018, Магия старинного слова. О любовной элегии Осипа Мандельштама «Tristia», *A/Z: Essays in Honor of Alexander Zholkovsky*, Ed. by D. Ioffe, M. Levitt, J. Peschio, I. Pilshchikov, Boston, Academic Studies Press, с. 400-418.
- Пушкин Александр, 1857, *Послания цензору, Сочинения А. С. Пушкина*, т. 7, дополнительный, Санктпетербург, издание П. В. Анненкова.
- Ронен Омри, 2002, «Бедные Изиды». Об одной вольной шутке Осипа Мандельштама, *Поэтика Осипа Мандельштама*. Санкт-Петербург, Гиперион, с. 150-157.
- Тарановский Кирилл, 2000, *О поэзии и поэтике*. Москва, Языки русской культуры.
- Тименчик Роман, 1986, Ахматова и Пушкин. Заметки к теме. III. «Невидимых звон копыт...», *Пушкин и русская литература*, Рига, Латвийский гос. университет им. П. Стучки, с. 119-135.
- Тименчик Роман, 1988, К символике телефона в русской поэзии, *Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам*, вып. XXII, Тарту, с. 155-163.

Тименчик Роман, 2015, Еще раз о поэтическом диалоге Ахматовой и Мандельштама, *Корни, побеги, плоды... Мандельштамовские дни в Варшаве*. Сост. П. М. Нерлер, А. Поморский, И. З. Сурат, ч. 2. Москва, РГГУ, с. 328-350.

- 1 Приведем еще одну цитату из *Второй книги*, с этой же страницы: «Я понимаю обиду Мандельштама, когда [...] Ахматова вдруг упростила отношения в стиле “мальчика очень жаль” и профилактически отстранила его» [Мандельштам Н., 2014: 264]. Надежда Мандельштам иронически обыгрывает строку из первой строфы стихотворения Ахматовой 1913 года: «Мальчик сказал мне: “Как это больно!” / И мальчика очень жаль... / Еще так недавно он был довольным / И только слышал про печаль» [Ахматова, 1989: 103].
- 2 О непристойном эротическом подтексте этого словосочетания в процитированном фрагменте статьи Мандельштама см.: Ронен, 2002: 150-157.
- 3 Если поверить И. Одоевцевой, то с Адалис у Мандельштама тоже был короткий роман. В книге *На берегах Невы* Одоевцева пишет, что в Петрограде в 1920 году Мандельштам «не переставал говорить об Адалис, тогдашней полуофициальной подруге Брюсова. И всем казалось, что он увлечен ею не на шутку» [Лекманов, 2022: 238].
- 4 Позднейшую реакцию Ахматовой на этот выпад зафиксировала Л. Я. Гинзбург: «А. А. сказала, благосклонно улыбаясь: “В двадцатых годах Осип был очень радикально настроен. Он тогда написал про меня: ‘столпничество на паркете’”» [Гинзбург, 2002: 74].
Взаимоотношения Ахматовой и Мандельштама в период написания последней статьи «Vulgata» подробно рассмотрены в книге Глеба Морева [Морев, 2022: 59-63].
- 5 Интересно, что фиксация сходного неуютного чувства отразилась в последнем (1934 года) и тоже шуточном стихотворении Мандельштама, обращенном к Ахматовой: «Привыкают к пчеловоду пчелы — / Такова пчелиная порода, / Только я Ахматовой уколы / Двадцать три уже считаю года» [Мандельштам, 2009: 336].
- 6 Подробнее об этом стихотворении см.: Двинятина, 1996.
- 7 Подробнее об этом стихотворении см.: Гаспаров, 2017: 87.

- 8 В стихотворении *Душу от внешних условий...* 1911 года [Мандельштам, 2009: 276].
- 9 Интересно, что это двустишие иногда печаталось, как принадлежащее Мандельштаму. См., например: Мандельштам, 1967: 292.
- 10 Воспроизводим с исправлением явной опечатки — в *Tristia* «Во» вместо «Цо». Подробнее об этом стихотворении см.: Тименчик, 1988: 155-163.
- 11 На связь реплики Мандельштама в разговоре с Сергеем Рудаковым с птичьими уподоблениями Ахматовой в стихотворениях Мандельштама обратил внимание Р. Д. Тименчик [Тименчик, 2015: 336].
- 12 Подробнее об этом стихотворении см.: Тименчик, 1986: 129-132.
- 13 В собрании сочинений Пушкина 1857 года это стихотворение было датировано 1824 годом и по цензурным соображениям названо *Первое послание к Аристарху*.
- 14 Подробнее об этом стихотворении см.: Тарановский, 2000.
- 15 «Веселий» вместо «вигилий» в этой публикации — опечатка. Подробнее об этом стихотворении см.: Панова, 2018.
- 16 В стихотворении Ахматовой функция двух начальных строк («Высо́ко в небе облачко серело, / Как беличья расстеленная шкурка») заключается в том, чтобы многообразно напомнить о скоротечности времени: сейчас облачко похоже на расстеленную шкурку белки, но очень скоро оно изменит форму; сейчас шкурка белки серая, но очень скоро она станет рыжей. Далее эта тема подхватывается упоминанием о марте, в котором лирической героине предстоит умереть и о январе, в котором она была счастлива и особенно строками: «О, как вернуть вас, быстрые недели / Его любви, воздушной и минутной!» [Ахматова, 1989: 56]. В мандельштамовском стихотворении *Tristia* эти смыслы утрачиваются.
- 17 Разбирая стихотворение *Tristia*, исследователи часто цитируют следующий пассаж из статьи Мандельштама «Слово и культура»: «Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, — глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость» [Мандельштам, 2010: 52].

Русский

Количественно любовная лирика занимает сравнительно небольшое место в творческом наследии поэта. Тем не менее, сам он говорил, что лучшее из им написанного — любовная лирика. Многолетняя история личных и творческих взаимоотношений Мандельштама и Анны Ахматовой неоднократно становилась предметом научных исследований и мемуарных толкований. Мемуаристы спорят между собой, как было бы более уместно охарактеризовать отношение Мандельштама к Ахматовой: как дружбу, или же как любовь? Мы попытались ответить на этот вопрос, анализируя мемуарные источники и стихотворения Мандельштама, обращенные к Ахматовой.

Français

D'un point de vue quantitatif, la poésie amoureuse occupe une place relativement modeste dans l'œuvre lyrique de Mandel'stam. Le poète fit cependant lui-même remarquer que ses meilleurs vers parlaient de l'amour. Les relations personnelles et poétiques, longues de plusieurs années, entre Mandel'stam et Ahmatova ont plus d'une fois attiré l'attention des chercheurs et biographes. Ces derniers croisent le fer en qualifiant ces relations tantôt d'amitié, tantôt d'amour, et sans vraiment savoir comment les définir au juste. Nous avons essayé de répondre à cette question en analysant les mémoires des deux poètes, ainsi que les vers de Mandel'stam adressés à Ahmatova. Cette étude fait partie du livre inédit *La poésie amoureuse de Mandel'stam. Évolution. Cohérence. Destinataires*.

English

Although love poetry constitutes a relatively small portion of Osip Mandel'stam's oeuvre, he himself considered it his best work. The long-standing personal and creative relationship between Mandel'stam and Anna Ahmatova has repeatedly been the subject of scholarly research and memoir interpretations. Memoirists debate whether Mandel'stam's attitude toward Ahmatova was rooted in friendship or love. This study seeks to address this question by analyzing Mandel'stam's poems devoted to Ahmatova alongside with memoir sources. The finding forms a part of the unpublished book *Mandel'stam's love lyrics. Evolution. Unity. Recipients*.

Mots-clés

Ahmatova (Anna), Mandel'stam (Osip), acméisme, poésie amoureuse, journal intime, mémoires

Keywords

Akhmatova (Anna), Mandel'stam (Osip), acmeism, love lyrics, diary, memoirs

Ключевые слова

Ахматова (Анна), Мандельштам (Осип), акмеизм, любовная лирика, дневник, мемуары

Oleg Lekmanov

Docteur d'État ès-lettres, historien de la littérature, professeur invité à l'université de Princeton, auteur de plus de huit-cents publications, notamment sur les acméistes, l'œuvre de Mandel'stam, Esenin, Kataev, Erofeev et d'autres écrivains du vingtième siècle.

Pour une modernité antimoderne

Avant-garde, underground, actionnisme

За антимодерную модерность : Авангард, андеграунд, акционизм
For an antimodern modernity: Avant-garde, underground, actionism

Jean-Philippe Jaccard

DOI : 10.35562/modernites-russes.926

CC-BY

Les antimodernes, ce sont des
modernes en liberté.

A. Compagnon

- 1 Quand on étudie la littérature russe non officielle du « dégel » khrouchtchévien à la perestroïka, on ne peut que constater l'énorme influence qu'ont exercée sur elle les mouvements poétiques et philosophiques du début du XX^e siècle – l'Âge d'argent en général et l'avant-garde en particulier¹. Dans ce contexte, il semble intéressant de donner une signification historique à cette littérature de la marge, notamment par rapport à la culture dite « officielle » (le réalisme socialiste en l'occurrence), généralement considérée comme le produit « normal » de son époque, ce qui est bien sûr vrai d'un certain point de vue, mais d'un point de vue de fait très... officiel. C'est dans la confusion des théories esthétiques qui a suivi la révolution de 1917 qu'est né ce malentendu qui a vu l'avant-garde croire un moment avoir trouvé un allié dans la révolution sociale / politique. Mais cette croyance enthousiaste et formidablement pérenne occultait en même temps la remarquable capacité de résistance des meilleurs représentants de cette même avant-garde. Cet esprit de résistance, aussi bien esthétique que politique (bien qu'à des degrés divers), est sans doute de même nature que celui qui animait la culture underground d'hier comme celle d'aujourd'hui.
- 2 La chercheuse Tetyana Ogarkova a été la première à avoir utilisé en lien avec la littérature russe la notion d'« antimoderne », empruntée à Antoine Compagnon et à son livre *Les Antimodernes : de Joseph de*

Mestre à Roland Barthes (2005), pour tenter de caractériser ces résistants qu'ont été, à la même époque mais aux deux bouts de l'Europe, Daniil Harms et René Daumal [Ogarkova, 2010]. Cette notion permet de donner une vision élargie du développement des mouvements « modernistes » tout au long du XX^e siècle et jusqu'à nos jours, ou plus particulièrement du rapport que les avant-gardes de toutes les époques ont entretenu avec une « modernité » plus ou moins liée à l'idée de progrès. C'est bien ce rapport qui a déterminé en Russie la grande fracture que l'avant-garde historique a connue après la révolution entre ceux qui « croyaient » en elle et les « non-croyants », ou tout simplement les « sceptiques ». Et c'est bien l'absence de reconnaissance de cette fracture qui a conduit à une incompréhension durable du phénomène de l'avant-garde et de la dialectique de son développement dans les années qui ont suivi.

- 3 L'idée a été reprise il y a douzaine d'années pour caractériser les poètes de l'underground dans une intervention sur les « Antimodernes au pays des Soviets » [Жаккар, 2013] lors d'un colloque consacré à la « seconde culture » (Genève, 2012) et, en particulier, à la poésie non officielle des années 1970 et 1980 à Leningrad. Douze ans plus tard, il semble que cette idée d'« antimodernité » des modernes soit de nouveau d'une grande actualité. En effet, s'il était question à l'époque de montrer que les représentants de la littérature non officielle des années 1960-1980 étaient les nouveaux « antimodernes » de leur époque, comme l'avaient été les « gauchistes » des années 1920-1930, il semble opportun de se poser la même question à propos des mouvements plus ou moins « avant-gardistes » (appelons-les ainsi) venus plus tard et qui aujourd'hui se heurtent au nouvel ordre imposé.
- 4 Une citation pour commencer : « On doit organiser l'art, et en faire, comme l'industrie lourde et l'Armée rouge, un instrument efficace au service d'un projet État total ». Ces mots quelque peu effrayants, on les doit à l'une des figures de proue de l'avant-garde russe, l'inventeur de l'« Art analytique » Pavel Filonov. Malgré le fait que l'esthétique du peintre vienne la contredire, cette citation figure sur la couverture de l'édition française du livre d'Igor Golomstock, *L'Art totalitaire* [Golomstock, 1991]. Mais il faut remarquer qu'il s'agit d'une traduction libre et malheureusement très tendancieuse, déjà parce qu'elle est faite à partir de l'anglais, et, surtout, parce qu'elle comprend des

inexactitudes lourdes de conséquences : dans l'édition originale en anglais du livre de Golomstock², elle ne figure pas sur la couverture et elle est donnée ailleurs dans le texte avec un renvoi à un article du peintre, traduit en anglais et publié par Nicoletta Misler et John Bowlt, qui ne comprend ni l'idée de « service », ni la notion d'« État total ». Il y est en effet question de « plan étatique unifié », comme est correctement traduite l'expression « integrated state plan » dans la version russe du livre de Golomstock³. Toutefois, ce n'est pas seulement le caractère tendancieux de la traduction qui doit retenir notre attention ici, encore que cet aspect soit en soi très significatif. Plus important nous semble le fait que cet ouvrage a fait date dans l'histoire de l'étude de l'art d'avant-garde, et ce, non seulement en faisant apparaître de manière convaincante les similitudes que l'on peut observer entre l'art de l'Italie fasciste, de la Russie soviétique, de l'Allemagne nazie et de la Chine communiste, et en faisant de cet « art totalitaire » un des paradigmes essentiels de l'art du XX^e siècle au même titre que, avant lui, celui de l'avant-garde, mais encore, et surtout, en affirmant la filiation organique des deux et, par conséquent, la responsabilité de celle-ci dans l'émergence de celui-là.

- 5 Les compromissions de certains acteurs de l'avant-garde avec le régime mis en place au lendemain de la révolution et la participation de ces acteurs aux projets et aux structures du Commissariat du peuple à l'instruction publique (Наркомпрос), par exemple dans le cadre de l'Institut de culture artistique (ИХХУК), sont bien documentées, et il est aisé de trouver toutes sortes de citations du même type que celle de Filonov, notamment chez Kazimir Malevič, Nikolaj Punin, Vladimir Tatlin, Vladimir Majakovskij ou d'autres « communofuturistes » (Комфуты)⁴, et de construire à partir de là un discours à charge contre l'avant-garde, en lui faisant porter une part de responsabilité dans l'émergence d'un régime totalitaire. Toutefois, une telle approche révèle une bonne dose de manipulation, consistant en premier lieu à ignorer l'hiatus qu'il y a entre certaines déclarations tonitruantes et la pratique artistique de leurs auteurs. De ce point de vue, l'exemple de Filonov est très révélateur : placer cette « citation », inexacte et déformée, sur la page de couverture du livre de Golomstock est en effet très discutable et particulièrement injuste. Il suffit d'ailleurs de regarder les toiles que peignait cet artiste génial à l'époque où il écrivait ces mots absurdes, ne serait-ce que

la célèbre *Formule de la révolution* (1919), pour que la contradiction saute aux yeux, ce qui devrait nous engager à étudier le problème en évitant de pratiquer la schématisation et l'amalgame.

- 6 Si Golomstock, avec son livre, a apporté une contribution remarquable à ce débat, on ne peut pas en dire autant de certains autres auteurs, qui ont eu tendance à obscurcir ou à caricaturer le propos plutôt qu'à l'éclairer. Du coup, tout ce discours tendant à rendre l'avant-garde russe partiellement responsable du régime totalitaire qui l'a suivie s'est finalement focalisé sur une généalogie outrageusement simplifiée où se succèdent le futurisme et le suprématisme, puis, après 1917, les *Komfuty* (regroupés en 1918-1919 à Petrograd dans l'hebdomadaire *L'Art de la commune* (*Искусство коммуны*)), le constructivisme, le productivisme, le *Front gauche des arts* (LEF), puis le *Nouveau LEF*... laissant de côté ces immenses pans de l'avant-garde restés, pour reprendre l'heureuse expression de Marzio Marzaduri, « en-dehors de la révolution » [Marzaduri, 1984]. Cette approche, très à la mode à l'époque de la perestroïka (et pas seulement en rapport avec la Russie⁵), repose donc sur une méthodologie bancale, due pour une bonne part à de la méconnaissance, ou alors, plus grave, à de la manipulation. C'est déjà une approche qui peine en tout cas à expliquer de manière un tant soit peu convaincante pourquoi tous les acteurs de l'avant-garde, les « compromis » aussi bien que les autres, ont été réduits d'une manière ou d'une autre au silence (par l'exil, la censure ou, le plus souvent, par l'anéantissement physique).
- 7 Bien sûr, l'avant-garde, a appelé à « jeter par-dessus bord » les classiques qui encombrant le « Vaisseau de l'époque contemporaine » (« Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности » [Пощечина 1912: 3]) ; bien sûr, on y trouve des appels à attaquer Puškin et autres « généraux-classiques » (« генералы классики »), les « vieilleries » (« старье ») des musées et à détruire les palais, celui d'Hiver par exemple, « cette fabrique de macaronis » (« макаронная фабрика ») [Маяковский, 1978 : 178-179] ; bien sûr, elle a fait du progrès un culte dans une sorte de théurgie qui voit le poète ou l'artiste, cet « homme nouveau » (homme-dieu), devenir le créateur de mondes nouveaux et où l'idée, religieuse, de *totalité* vient se confondre parfois avec celle de *totalitarisme* dans l'enthousiasme verbal et la surenchère propres à l'époque. Mais

s'arrêter à ces quelques effets de manche comporte le risque de passer à côté de l'essentiel, et c'est souvent dans cette simplification que sont tombés ceux qui, dans les années 1980-1990, ont proposé ce genre de réinterprétation de l'avant-garde.

- 8 Le meilleur exemple de cette approche abusive, on le trouvera certainement dans le livre de Boris Groys *Staline œuvre d'art totale*, paru en 1988 en allemand [Groys, 1988], traduit en français en 1990 [Groys 1990] et en russe en 1993 [Гройс 1993]⁶, qui a durablement ancré dans les consciences cette perception négative d'une avant-garde obsédée par le progrès qui semblait se mettre en adéquation avec les événements politiques se déroulant dans le pays.
- 9 Groys part de la constatation (très discutable) qu'au moment de l'écriture de son livre (1988), les œuvres de l'avant-garde, en Russie, continuait à croupir dans les réserves des musées, comme elles l'avaient toujours fait, mais que maintenant, à l'époque de la perestroïka, elles se trouvaient en compagnie des œuvres du réalisme socialiste qu'on avait soudain un peu honte de montrer. De manière assez curieuse, Groys voit là une communauté de destin significative : « cette problématique est un sujet tabou aussi bien pour le pouvoir que pour l'opinion publique indépendante qui préfère oublier les errements passés plutôt que raviver des blessures encore à vif » [Groys 1990 : 15]. Les faits sont venus contredire cette idée assez rapidement : l'extraordinaire engouement pour l'avant-garde qu'on observe en Russie depuis la perestroïka et jusqu'à aujourd'hui vient prouver, si besoin était, exactement le contraire.
- 10 Pour Groys, le réalisme socialiste et l'avant-garde ont ceci en commun que tous deux voulaient non plus *représenter* le monde, mais le *modeler* : le malheur aurait été que Staline en soit venu à prendre à la fois la place du modelleur et celle du sujet de la représentation, liquidant au passage tous ses concurrents. Mais la radicalité était la même, et « le réalisme socialiste n'a pas été créé par les masses mais en leur nom par une élite instruite et experte qui avait fait l'expérience de l'avant-garde » [Groys 1990 : 13]. Groys rejette donc ce qu'il appelle « le mythe de l'innocence de l'avant-garde » et l'idée que « l'art totalitaire des années 1930-1940 ne représente<rait> qu'un retour au passé et <serait> purement et simplement une régression par rapport à l'art nouveau incompris des

masses » [Groys 1990 : 12]. Ces « masses » auraient d'ailleurs préféré autre chose, et ce qu'on leur a proposé dans les années trente leur aurait été aussi étranger que le *Carré noir* de Malevič, ce qui permet à Groys de conclure : « Rejeté des musées et exclu de l'histoire de l'art, parce qu'il diffère complètement des normes culturelles et sociales reconnues par la société, l'art du réalisme socialiste, comme l'art nazi, se trouve en fait dans la position à laquelle l'avant-garde aspirait » [Groys 1990 : 12]. La perspective historique que propose Groys est donc la suivante : l'avant-garde serait à l'origine de la culture stalinienne, laquelle serait suivie par « l'art post-utopiste auquel appartient le soc-art » [Groys 1990 : 18]. C'est audacieux, mais ça ne tient pas debout.

- 11 L'idée de base de Groys, c'est donc que l'avant-garde marque une rupture dans l'histoire de l'art, dans le sens qu'elle a voulu « passer de la représentation du monde à sa transformation » [Groys 1990 : 21], affichant par là sa volonté d'aller « au-delà du progrès », ce progrès technique dont le XIX^e siècle s'était fait le champion. Cela impliquait la disparition de l'unité du monde et la projection sur une sorte d'éternité eschatologique d'après la fin du progrès et de l'histoire. Cette destruction du monde s'affirme ainsi comme une forme d'art divin [Groys 1990 : 22], dont le *Carré noir* du suprématisme, expression d'une réalité ramenée à zéro, apparaît comme l'emblème. L'affirmation selon laquelle ce zéro est dirigé *contre* le progrès est peut-être correcte, mais certainement pas, comme nous le verrons, pour les raisons qu'avance Groys quand il affirme, notamment, que « le caractère chaotique du développement technique doit céder la place à un projet unique et global de réorganisation de tout le cosmos où Dieu est remplacé par l'artiste-analyste » [Groys 1990 : 25]. On peut faire la même remarque par rapport à ce que dit l'essayiste du poète futurien Velimir Hlebnikov, dont le travail sur les lois du temps aurait été animé par le désir, qui était celui de l'avant-garde dans son ensemble, de « <s'emparer> de cette manière du pouvoir sur le temps <et de soumettre> le monde entier à sa domination » [Groys 1990 : 28]. C'est là un vocabulaire martial qui ne correspond guère ni à la personnalité de Hlebnikov, ni à la nature de ses travaux sur le temps, et encore moins sur la langue poétique (*заямь*)⁷. Mais c'est avec ces prémisses que Groys établit une généalogie douteuse entre ces deux représentants de l'avant-garde historique et ceux qu'il caractérise

comme leurs successeurs d'après 1917, les constructivistes notamment, lesquels auraient simplement radicalisé les principes de Malevič et de Hlebnikov, jugés « trop contemplatifs » [Groys 1990 : 29] : ainsi, par exemple, Aleksandr Rodčenko « réinterprète les constructions suprématises comme l'expression directe de la volonté d'organisation de l'artiste "ingénieur" » [Groys 1990 : 29-30]. Cela expliquerait le soutien de ces artistes aux bolcheviks et le fait qu'ils aient rapidement occupé des postes dans le nouveau gouvernement :

La plupart des écrivains et peintres d'avant-garde apportèrent sans tarder leur soutien total au nouveau gouvernement bolchevique. Au moment où l'intelligentsia dans son ensemble rejetait ce pouvoir, les représentants de l'avant-garde occupèrent une série de postes clés dans les nouveaux organes créés par les bolcheviks pour gérer de manière centralisée la vie culturelle de tout le pays. Cette percée de l'avant-garde vers le pouvoir politique n'était pas seulement le fait d'un opportunisme ou d'une volonté de réussite personnelle. Elle découlait de l'essence même du projet artistique de l'avant-garde. [Groys 1990 : 32]

- 12 Et Groys va très loin, puisqu'il insiste sur la dimension politique, et non strictement artistique, de cette supposée soif de pouvoir de l'avant-garde, dont il affirme que le « projet artistique est donc nécessairement global et sans limites. Pour réaliser ce projet, l'artiste doit avoir une emprise totale sur le monde ; son emprise politique doit être totale afin qu'il puisse soumettre toute l'humanité, ou bien la population d'un seul pays, à l'exécution de cette tâche » [Groys 1990 : 33].
- 13 Le problème, c'est que, pour prouver ce qu'il affirme, Groys ne choisit que des représentants de cette avant-garde « ralliée » au pouvoir (et sur la base de quels malentendus !), c'est-à-dire, nous l'avons vu, les *Komfuty*, les constructivistes, les productivistes et, plus tard, les *Lefovcy*, puis leurs descendants du *Nouveau LEF*. De plus, il ne cite que les articles des auteurs les plus « bolchevisés » d'entre eux, c'est-à-dire les moins avant-gardistes dans leurs conceptions, tels Boris Arvatov ou Nikolaj Čužak [Groys 1990 : 39-41], soit des théoriciens et surtout pas des artistes. Cela lui permet d'expliquer comment, selon lui, les notions du formalisme tardif comme la « littérature du fait » (*лумерамыра факма*) ou le retour à la peinture de chevalet et

au figuratif vont forger le lien entre l'avant-garde ainsi récupérée et le futur réalisme socialiste : avec une telle perspective, l'art du LEF dans les années vingt est vu comme « le résultat de manipulations et de trucages des mass media, sous le contrôle exclusif de l'appareil de propagande du Parti » [Groys 1990 : 44]. À travers lui, l'avant-garde aurait donc participé activement à la fabrication de la réalité, mais sans remarquer son double isolement, aussi bien par rapport au pouvoir que par rapport à ses « opposants » (curieusement assimilés ici aux « compagnons de route » (*nonymchuku*)). Et ce serait cet « aveuglement » qui aurait entraîné « sa double défaite à la fin des années vingt » [Groys 1990 : 45] : défaite par rapport au pouvoir, qui ne pouvait lui pardonner d'avoir cherché à prendre sa place, et défaite par rapport à l'opposition (?), qui ne pouvait lui pardonner d'avoir chanté les louanges du pouvoir. La conclusion, déjà évoquée, est stupéfiante : « C'est pourquoi, à l'exception de quelques rares représentants souvent occidentalisés, enthousiasmés par les idées de la science occidentale, la résurrection de l'avant-garde semble inutile et indésirable à presque tout le monde dans la Russie d'aujourd'hui » [Groys 1990 : 46-47] ... et cela est asséné en 1988 !

- 14 Grâce à ces divers tours de passe-passe, le réalisme socialiste est interprété comme la réalisation du rêve de Majakovskij et Rodčenko de voir l'art passer au service du Parti. Mais « l'esthétisation de la politique n'était, pour la direction du Parti, qu'une réaction à la politisation de l'esthétique par l'avant-garde » [Groys 1990 : 52], et c'est pourquoi, dans cette nouvelle configuration, Stalin aurait pris la place de l'artiste-démiurge, ce qui permet à Groys d'affirmer que « la victoire du projet avant-gardiste au début des années trente coïncida avec la défaite définitive de l'avant-garde en tant que mouvement artistique constitué » [Groys 1990 : 53-54]. Dans ces conditions, le réalisme socialiste apparaît bien, toujours selon l'essayiste, comme la prolongation directe et radicalisée de l'avant-garde, « radicalisation à laquelle les avant-gardistes eux-mêmes n'étaient pas préparés » [Groys 1990 : 57] et qu'aurait provoquée la volonté de Stalin lui-même de prendre sur lui, comme Hitler, la transformation du monde, avec la même conscience de pratiquer un art sacré fait de ritualisme, comme l'avant-garde en son temps — par exemple dans l'opéra-mystère d'Aleksej Kručënyh *La Victoire sur le soleil* (Победа над солнцем, 1913) [Groys 1990 : 98-99].

- 15 Comme preuve supplémentaire de cette proximité de l'avant-garde et du réalisme socialiste, Groys mentionne encore le fait que la réaction au stalinisme, donc au réalisme socialiste (les deux étant pratiquement synonymes pour lui), se serait manifestée non pas par un retour aux fondamentaux de l'avant-garde, ou du modernisme en général, mais par un retour à un réalisme traditionnel, celui du XIX^e siècle, tel que le pratique, par exemple, Aleksandr Solženicyn. Là encore, les faits viennent contredire une telle affirmation. Les raisons de ces erreurs d'appréciation sont à chercher dans certains raccourcis ravageurs. Groys, par exemple, ne rattache jamais l'avant-garde aux mouvements de l'Âge d'argent qui la précèdent — en particulier ce symbolisme contre lequel les futuristes vociféraient d'autant plus fort qu'ils en étaient largement tributaires —, comme si l'avant-garde venait de nulle part. Pourtant, l'étude de ces liens donne de bien meilleures clés de compréhension du phénomène que l'engagement de certains de ses représentants (et de certains seulement) dans la révolution au cours des premières années du régime bolchevique (et des premières années seulement). Ce désintérêt pour une chronologie qui pourtant s'impose l'entraîne également à interpréter de manière uniforme un mouvement qui se distingue avant tout par son hétérogénéité, une hétérogénéité qui ne se démentira pas dans les années vingt. Ne parler que des *Komfuty*, de l'Institut de culture artistique moscovite, des constructivistes ou du LEF, et mettre ces tendances sur le même plan qu'un Hlebnikov (mort en 1921 déjà) ou un Malevič (réduit au silence au milieu des années vingt) est déjà contestable d'un point de vue méthodologique. Mais ignorer tous ceux qui sont restés totalement « en-dehors de la révolution », qu'il s'agisse du combat pour la poésie transrationnelle (*заумь*) que mènent à Tiflis pendant la guerre civile Kručënyh et ses comparses Il'ja Zdanevič et Igor' Terent'ev, de l'Ordre des *zaumniki* (Орден заумников) et du Flanc de gauche (Левый Фланг) d'Aleksandr Tufanov, des expérimentations poétiques de Kručënyh revenu à Moscou dans les années 1920 ou du travail théâtral de Terent'ev dans les mêmes années à Leningrad, ou encore des recherches picturales de Matjušin et Malevič dans le cadre de la filiale léningradoise de l'Institut de culture artistique dirigé par l'inventeur du suprématisme (ГИХХУК, 1923-1926), sans parler de la création à la fin de la décennie de l'Association pour un art réel (ОБЭРИУ), dernier groupe constitué de cette « autre » avant-

garde, ignorer tout cela relève déjà de la manipulation. Car ce sont bien ces tendances qui représentent le développement organique de l'avant-garde, dans un processus de fond qui dépasse largement les aléas de l'histoire, fût-ce une révolution de la radicalité de celle de 1917. Et cette avant-garde-là, qui a été totalement laminée (faut-il le rappeler ?), montre une évolution bien différente, qui ne nous mène pas du tout à un réalisme socialiste qui ne serait qu'une avant-garde récupérée et radicalisée par le guide suprême, mais, comme en Occident, à la littérature de l'inquiétude, à celle de l'absurde et, plus généralement, à l'existentialisme, puis, dans un second temps, à la culture underground des années 1960-1980.

- 16 Quant à l'affirmation péremptoire selon laquelle l'avant-garde n'intéressait personne en Russie dans les années 1980, elle est bien contredite par les faits : ces années ont été marquées au contraire par un engouement sans précédent pour ce mouvement, et l'ouverture progressive des réserves des musées et des archives aura entraîné une recrudescence de travaux qui n'auraient pas pu voir le jour quelques années auparavant. Et ce qu'on a pu voir à ce moment, c'est à quel point cette avant-garde était en adéquation avec certains mouvements non officiels de la vie culturelle de cette époque. La « seconde culture » des années 1960-1980 a toujours revendiqué l'héritage bien compris de l'avant-garde, un héritage dans lequel l'idée de libération de la pensée et des moyens d'expression artistique est centrale, et où la provocation joyeuse, sans entrer en contradiction avec les aspirations à une certaine transcendance (pour ne pas parler de « religieux »), viennent précisément s'opposer au pouvoir plutôt que le servir. Et à la filiation douteuse proposée par Groys, on préférera celle, organique, qui va de l'Âge d'argent et de l'avant-garde précisément à cette culture non officielle des générations d'après le dégel. Il s'agit d'un processus en perpétuel devenir, puisqu'il semble possible aujourd'hui de prolonger cette filiation à l'« actionnisme » des dernières années (les groupes Vojna, Pussy Riot, Bombily, Pëtr Pavlenskij et autres « artistes »).
- 17 Un des fils conducteurs reliant les différentes étapes de cette évolution est certainement la manifestation d'une certaine résistance au progrès, dans une acception large, ce progrès auquel la modernité semblait à première vue vouer un culte aveugle, et auquel, contrairement à ce qu'en dit Groys, l'idéologie soviétique n'a jamais

cessé de vouer un culte absolu. De ce point de vue, la notion d'« antimodernes » introduite par Compagnon apporte des pistes de réflexion beaucoup plus intéressantes.

- 18 Selon Compagnon, il y a à toutes les époques des écrivains qui sont « en délicatesse avec les Temps modernes, le modernisme, la modernité, ou [des] modernes qui le furent à contrecœur, modernes déchirés, ou encore modernes intempestifs » [Compagnon, 2005 : 7]. Ce sont non pas des réactionnaires (politiques ou esthétiques), des « scrogneugneux » ou des « grognons », mais des méfiants, notamment par rapport à l'idée que la littérature, à l'image de la technique, « progresserait », des méfiants qui, par conséquent, rechignent eux-mêmes à avancer. Le paradoxe tient dans le fait que les antimodernes sont souvent parmi les plus modernes (« Balzac, Beyle, Ballanche, Baudelaire, Barbey, Bloy, Bourget, Brunetière, Barrès, Bernanos, Breton, Bataille, Blanchot, Barthes... Non pas tous les écrivains français dont le nom commence par un B, mais dès la lettre B, un nombre important d'écrivains français » [Compagnon, 2005 : 7]), mais ce sont des modernes « déniaisés », et, en fait, ce sont eux « les vrais modernes », des modernes toutefois « non dupes du moderne » [Compagnon, 2005 : 8]. De plus, ils ont ceci en commun que s'ils sont souvent désabusés, c'est parce qu'ils ont été les « victimes de l'histoire », et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'ils nous sont plus proches [Compagnon, 2005 : 9].
- 19 Antoine Compagnon relève chez les antimodernes des constantes qui peuvent très bien s'appliquer à la plupart des plus grands acteurs de l'avant-garde, ou *a posteriori* de la « seconde culture », à condition d'admettre avec lui qu'il faut entendre l'antimodernité « non comme néo-classicisme, académisme, conservatisme ou traditionalisme, mais comme la résistance et l'ambivalence des véritables modernes » [Compagnon, 2005 : 17]. Parmi ces constantes, il relève, sur les plans *historique* et *politique*, la *contre-révolution* ; sur le plan *philosophique* les *anti-Lumières* ; sur le plan *moral* ou *existentiel* le *pessimisme*. Ces premières constantes sont toutes trois liées à l'idée du Mal, « c'est pourquoi la quatrième figure de l'antimoderne doit être *religieuse* ou *théologique* : or le *péché originel* fait partie du décor antimoderne habituel » [Compagnon, 2005 : 17]. Cette dimension entraîne une position *esthétique* marquée par la catégorie du *sublime* et, enfin, un *style*, « quelque chose comme la *vitupération* ou

l'imprécation » [Compagnon, 2005 : 17]. On pourrait ajouter que ces caractéristiques sont également à l'origine de tous les discours anti-utopiques, dont on comprend qu'ils entrent en contradiction avec certains invariants de l'avant-garde, et notamment avec l'idée de progrès, sans lequel, quoi qu'en dise Groys, la construction du bonheur obligatoire serait impossible⁸.

- 20 Compagnon souligne encore ce point capital que représente le lien génétique qui unit modernes et antimodernes, ceux-ci ne devant leur existence qu'à ceux-là. En effet, le discours antimoderne ne peut s'élaborer qu'à partir du discours moderne, tout comme la contre-révolution ne peut se développer qu'à partir de la révolution. D'ailleurs, il conviendrait plutôt de parler de « *contre-modernes*, parce que leur réaction se fonde sur une pensée du moderne » [Compagnon, 2005 : 24] : les antimodernes puisent ainsi dans la modernité qu'ils combattent les moyens de la combattre.

- 21 Si l'on projette ces réflexions sur le contexte de l'avant-garde russe, on constate le même type de paradoxes. Dès les premiers manifestes futuristes, et jusqu'au productivisme et au-delà, on observe un culte du progrès, lié à la technique et à la machine (les gratte-ciel, le bruit des villes, les avions, etc.) et à la création d'un homme nouveau. Mais dès le moment où la révolution s'est imposée, et dès le moment où certains acteurs de l'avant-garde en sont devenus les affidés, notamment en se laissant intégrer dans l'appareil d'État par l'intermédiaire du Narkompros, la résistance à ce culte du progrès a commencé à s'affirmer, et ce, à partir du même terreau que celui sur lequel ce culte avait grandi. Alors bien sûr, on a assisté à de sérieux brouillages dans les discours, comme en témoigne la phrase de Filonov citée au début de cet article. Mais il ne faut pas se laisser abuser : même dans le discours de Malevič, on observe dès le début des années vingt les signes de cette résistance, qui rendent précieuse l'idée de voir dans son retour à la peinture figurative (ses étranges paysans, par exemple) un stade intermédiaire entre son *Carré noir* et le réalisme socialiste. Et ce n'est que si l'on comprend bien ce processus que l'on peut expliquer la survivance dans ces années des mouvements évoqués plus haut (l'Ordre des *zaumniki*, le Flanc de gauche, l'OBÈRIU, etc.), ou encore comprendre l'énigmatique dédicace de Malevič à Harms, à l'époque où celui-ci s'applique à rassembler les « forces de gauche » de Leningrad, dans son livre *Dieu*

n'est pas détrôné (Бог не скинут, 1927) : « Allez et arrêtez le progrès ! »⁹.

- 22 Une fois de plus, il n'est pas question de nier les compromissions de l'avant-garde vis-à-vis du pouvoir bolchevique. De même, il n'est pas question de nier le fait que l'ordre nouveau a réussi à récupérer certains de ses acteurs. Cependant, le phénomène est à aborder de manière plus globale, et l'on remarquera d'ailleurs que l'ordre bourgeois a certainement bien mieux réussi à récupérer ses avant-gardes que l'ordre totalitaire. Mais c'est là une autre question. Dans le cas de l'Union soviétique, même s'ils étaient très en vue, et même passablement bruyants pour certains d'entre eux, ces acteurs étaient bien plutôt des électrons égarés en terrain hostile que des complices potentiels récupérés avec bienveillance, et ils ont tous payé pratiquement le même prix que les autres, les antimodernes issus de la même branche, c'est-à-dire, pour faire court : l'éradication. De toute évidence, nous avons là une ligne qui va non pas de l'avant-garde au réalisme socialiste (et, au-delà, au socart (*соцарт*) selon Groys), mais qui se présente bien plutôt selon le schéma suivant : avant-garde → tous les « en-hors de la révolution » (y compris Malevič, Filonov et bien d'autres) → OBÈRIU → existentialisme / absurde → underground (et, au-delà, à l'actionisme sous toutes ses formes). Finalement, l'on pourrait presque dire que le raisonnement de Groys repose sur les mêmes prémisses que la critique soviétique de la belle époque, celle qui a sciemment écarté les antimodernes, par définition réactionnaires, et encensé les soi-disant modernes, et notamment le premier d'entre eux, Majakovskij, lui rendant d'ailleurs par là même un bien mauvais service, puisque certains zélateurs de la purification du passé ont tenté même un temps de l'évincer de l'histoire littéraire.
- 23 Une chose est claire en tout cas, c'est que la génération *libre* des années 1960–1980 a grandi à partir de ce noyau antimoderne de l'avant-garde et a construit son expérience artistique en renouant avec ces processus inaugurés bien avant la révolution mais interrompus brutalement à la fin des années vingt. L'engouement pour l'œuvre de Hlebnikov et autres écrivains libres (et pour cette raison totalement ou partiellement interdits par la suite) ; la pratique intensive de la *zaum'* par certains poètes (Ry Nikonova, Sergej Sigej, Aleksandr Gornon et d'autres) ; la renaissance des principes

artistiques de l'OBÈRIU chez les Helenukty (Vladimir Èrl', Dmitrij Markinov, Nikolaj Aksel'rod (A. Nik), Aleksandr Mironov, Viktor Nemtinov) ; l'intérêt soutenu pour les peintres de l'avant-garde historique, Filonov notamment, démontré par les nouveaux peintres de cette génération, toutes ces réalités sont autant d'exemples qui tendent à prouver que l'avant-garde historique était perçue comme un modèle de résistance esthétique — et pas esthétique seulement. Dans le cas contraire, c'est-à-dire si l'on interprète l'avant-garde historique comme le stade préliminaire de l'art totalitaire, et même du totalitarisme en général, la « seconde culture » apparaîtrait finalement comme un accident dans l'histoire de l'art et de la littérature du XX^e siècle et permettrait d'interpréter les persécutions que ses acteurs ont subies comme une simple tentative du pouvoir de ne pas abandonner les positions conquises.

- 24 Historiquement, il ne reste en fait qu'une sorte de grande confusion. Pour démêler celle-ci, il convient de distinguer les modernes, ceux qui se pensaient à l'avant-garde de l'avant-garde et qui croyaient au progrès, de ceux qui tenaient à rester à l'arrière-garde de celle-ci, ces antimodernes, qui sont précisément ceux qui ont su garder ce lien avec le passé, tout en tendant, à travers les décennies du stalinisme, la main à ces nouveaux antimodernes qu'ont été les anticonformistes de la « seconde culture » dans les dernières années du régime, qui avaient bien compris que le concept de « progrès » n'avait aucun sens dans le domaine de l'art.
- 25 Ce n'est certainement pas un hasard si, précisément à la même époque, en 1971, Roland Barthes (un grand moderne, pourtant) exprimait lui aussi, dans un entretien à *Tel Quel*, son désir de se situer « à l'arrière-garde de l'avant-garde », et il précisait : « être d'avant-garde, c'est savoir ce qui est mort ; être d'arrière-garde, c'est l'aimer encore » [Barthes, 2002 : 1038]. Dans son livre, *Compagnon* commente ces mots de la manière suivante : « On ne saurait mieux définir l'antimoderne comme moderne, pris dans le mouvement de l'histoire mais incapable de faire son deuil du passé » [Compagnon, 2005 : 433]. Il y a là, non seulement l'expression d'une certaine mélancolie de la part des penseurs et des écrivains, mais également, et surtout, une formidable démonstration de la liberté et de la résistance de l'art par rapport aux aléas de l'histoire et des illusions de progrès que celle-ci génère parfois. Comme le dit encore très

justement Compagnon en conclusion de son ouvrage :

« L'antimoderne est le revers, le creux du moderne, son repli indispensable, sa réserve et sa ressource. Sans l'antimoderne, le moderne courrait à sa perte, car les antimodernes sont la liberté des modernes, ou les modernes plus la liberté » [Compagnon, 2005 : 447].

- 26 Il semble que l'analyse proposée par Compagnon peut très bien être étendue et appliquée aux différents mouvements avant-gardistes qui ont émergé depuis la perestroïka et jusqu'à nos jours. Nés, comme les avant-gardes historiques, dans l'euphorie et l'abondance des nouvelles formes d'expression esthétique enfin autorisées, parfois puisées dans un passé turbulent et souvent importées, ces mouvements ont créé une forme de résistance à l'ordre établi. Et de même que les antimodernes des années 1920 ont été éliminés d'un champ artistique où il fallait chanter des dithyrambes non seulement au guide, mais aussi au progrès (technique, industriel, etc.) que celui-ci incarnait, de même que les antimodernes ont continué d'être persécutés quand les guides maintenant sans moustache feignaient de croire encore au slogan « rattraper — dépasser » (« догнать, перегнать »), les nouveaux antimodernes sont maintenant victimes d'une répression croissante au fil du temps, au point qu'aujourd'hui, alors que l'idée de progrès en Russie vient tout entier se confondre avec le fantasme moisi de la restauration de l'empire et de la défense des « valeurs traditionnelles », il ne reste plus au pouvoir qu'à revenir aux vieilles méthodes éprouvées : embastiller à tout va.

Références en anglais et en français

Asholt Wolfgang, 2003, L'avant-garde, le dernier mythe de l'histoire littéraire ?, V. Léonard-Roques et J.-C. Valtat (éd.), *Les Mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 19-32.

Barthes Roland, 2002, Réponses, *Œuvres complètes*, t. III 1968-1971, Paris, Seuil.

Clair Jean, 1997, *La Responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard.

Clair Jean, 2001, [Le surréalisme et la démoralisation de l'Occident](#), *Le Temps*, publié online le 30 novembre, consulté le 12.09.2024.

Compagnon Antoine, 2005, *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard.

Filonov Pavel, 1983, *I Shall Speak. A Lecture*, Pavel Filonov: A Hero and His Fate, translated, edited and annotated by Nicoletta Misler and John Bowl, Austin, Silvergirl Inc.

Golomstock Igor, 1990, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, London, Collins Harvill.

Golomstock Igor, 1991, *L'Art totalitaire. Union soviétique – III^e Reich – Italie fasciste – Chine*, traduit de l'anglais par Michèle Levy-Bram, Paris, Éditions Carré.

Groys Boris, 1988, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, übersetzt aus dem Russischen von Gabriele Leupold, München, Carl Hanser Verlag.

Groys Boris, 1990, *Staline œuvre d'art totale*, traduit du russe par Édith Lalliard, Nîmes, Jacqueline Chambon.

Khlebnikov Velimir, 1994, *Nouvelles du Je et du Monde*. Présentation, traduction et notes de Jean-Claude Lanne, Paris, Imprimerie nationale éd.

Misler Nicoletta, Bowl John (ed.), 1983, *Pavel Filonov: A Hero and His Fate*, Austin, Silvergirl Inc.

Marzaduri Marzio (ed.), 1984, *Dada russo. L'Avanguardia fuori della rivoluzione*, Bologna, Il Cavaliere Azzurro.

Ogarkova Tetyana, 2010, *Une autre avant-garde. La métaphysique, le retour à la tradition et la recherche religieuse dans l'œuvre de René Daumal et de Daniil Harms*, Bern, Peter Lang.

Références en russe

Голомшток Игорь, 1994, *Тоталитарное искусство*, Москва, Галарт.

Гройс Борис, 1993, *Стиль Сталин, Утопия и обмен*. Статьи, Москва, Знак, с. 9-112.

Гройс Борис, 2000, *Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом*, Х. Гюнтер, Е. Добренко (ред.), *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург, Академический проект, с. 109-118.

Гюнтер Ханс, 2000, *Художественный авангард и социалистический реализм*, Х. Гюнтер, Е. Добренко (ред.), *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург, Академический проект, с. 101-108.

Жаккар Жан-Филипп, 2013, «Антимодерны» в стране советов, Ж.-Ф. Жаккар, В. Фридли, Й. Херльт, П. Казарновский (ред.), «Вторая культура».

Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970-1980-е годы, Санкт-Петербург, Росток, с. 18-29.

Жаккар Жан-Филипп, 2024, *Модерны vs антимодерны. От авангарда до андеграунда и артивизма*, К. Ичин (ред.), *От андеграунда до акционизма*:

русский контекст, Белград, с. 7-17.

Маяковский Владимир, 1978, *Радоваться рано* (1918), *Собрание сочинений в 12-и томах*, т. 1. Ред. тома В. В. Макаров и В. В. Воронцов, Москва, Правда, с. 178-179.

Пощечина 1912: *Пощечина общественному вкусу*. Стихи. Проза. Статьи, Москва, издание Г. Л. Кузьмина.

Хармс Даниил, 1988, *Собрание произведений <в 4-х книгах>*. Книга четвертая. Под ред. М. Мейлаха и В. Эрля. Bremen, K-Presse.

1 Cette publication représente une variante remaniée et augmentée de notre article paru récemment en russe : Жаккар, 2024.

2 «You have to operate with art, to conceive its organization in the same way as with heavy industry or the Red Army, and you should operate with it according to an integrated state plan» [Golomstock, 1990: 226]]. De fait, dans les deux cas, la source de la citation est en anglais et provient du livre qu'ont consacré à Filonov Nicoletta Misler et John Bowlt, où sont traduits par leurs soins des textes inédits du peintre conservés aux archives de Moscou (RGALI). La citation est tirée d'un article intitulé « I Shall Speak. A Lecture » [Filonov, 1983 : 226], daté du reste par les collaborateurs des archives non pas de 1919, comme dit sur la couverture de l'édition française, mais de « 1922-24 ? ». Par ailleurs, les deux chercheurs indiquent que, dans son journal en date du 28 février 1937, Filonov écrit : « Aujourd'hui, j'ai lu mon article-rapport *Je parlerai* à trois Académiciens », ce qui ne prouve rien, mais devrait inciter à une certaine prudence dans les interprétations [Misler, Bowlt, 1983 : 243].

3 «Искусством надо действовать в понятии организации его, как тяжелой индустрии и Красной Армии, и действовать в едином государственном плане» [Голомшток, 1994: 32]. Dans la version russe du livre de Golomstock, parue plus tard, l'appel de note renvoie lui aussi au texte anglais, ce qui donne à penser que le texte russe est une retraduction et, par conséquent, ne correspond pas à l'original [Голомшток, 1994 : 274].

4 Cf. Entre autres les citations que propose Golomstock : « Si l'on nous offrait le pouvoir pour réaliser nos idées, nous ne le refuserions pas » (N. Punin) ; « La prolétarianisation de toute forme de travail, y compris le travail de création, est une nécessité culturelle. [...] Verser des larmes sur la disparition de la soi-disant liberté créatrice n'y changera rien » (O. Brik) ; « Une fois qu'on a compris le marxisme, on ne peut ni temporiser, ni

s'abstenir de trancher en accordant une indépendance absolue à chaque mouvement artistique contemporain. Le progrès social est, par nature, foncièrement contradictoire avec les intérêts de la classe ouvrière » (B. Arvatov), etc. [Golomstock, 1991 : 34].

5 En France, on trouvera la thèse du lien organique de l'avant-garde et des totalitarismes du XX^e siècle chez Jean Clair, qui parle de « la foi dans les utopies politiques [...] du bolchevisme au nazisme, que l'avant-garde en art a non seulement partagée, mais dont elle a fourni quelques-uns des principaux articles », dans cette « généalogie de la perversion » où « la modernité accompagna [...] les progrès du Mal » [Clair, 1997 : 20, 70, 62], et qui n'hésitera pas, dans une tribune parue dans *Le Monde* du 21 novembre 2001, quelque temps après les attentats du 11 septembre, de mettre cet événement en rapport avec la détestation de l'Occident que manifestaient dans les années vingt les surréalistes, lesquels avaient publié en 1929 dans la revue *Variétés* une carte du monde où ne figurait pas l'Amérique, mais où l'Afghanistan occupait une surface disproportionnée : « Coïncidence ? Non. L'idéologie surréaliste n'avait cessé de souhaiter la mort d'une Amérique à ses yeux matérialiste et stérile et le triomphe d'un Orient dépositaire des valeurs de l'esprit ». Le raccourci qui mène des futuristes à Al-Qaïda est saisissant : « Deux motifs, à cet égard, hantent l'imagerie futuriste. L'un est le gratte-ciel et l'autre l'avion. Ils sont présents chez Fillia et Prampolini comme chez Lissitzky et Malevitch, côte à côte, emblèmes simultanés de la gloire du monde technique. Les surréalistes sont les premiers à les imaginer l'un contre l'autre, préfigurant ce que les terroristes accompliront ». Les futuristes communistes, Majakovskij en tête, dit encore Clair, « avaient eux aussi préparé les esprits à accepter les massacres de masse commis par la Tchéka et par le Guépéou » [Clair, 2001]. Wolfgang Asholt a très bien montré qu'à l'origine des discussions récurrentes autour de la soi-disant mort de l'avant-garde, il y a la transformation de celle-ci en mythe, et que c'est en cette qualité qu'elle occupe les débats plus que par elle-même, ce qui explique l'apparition de discours accusateurs qu'il interprète comme une sorte d'exorcisme [Asholt, 2003].

6 Groys reprendra souvent les idées énoncées dans ce livre, par exemple dans l'énorme recueil d'articles consacré au « canon » du réalisme socialiste, publié en 2000 sous la direction de Hans Günther et Evgeny Dobrenko, où il n'hésite pas à décréter que « le réalisme socialiste — et la culture soviétique dans son ensemble — peuvent être considérés comme une part de l'histoire générale du modernisme du XX^e siècle », ce qui expliquerait que « le

postsoviétisme <soit> une variante assez originale du postmodernisme » [Гройс, 2000 : 109]. On trouvera une bonne réplique à cette affirmation dans le même livre, sous la plume d'un des éditeurs du recueil, Günther : « À la différence de Groys, qui s'appuie presque exclusivement sur l'aspect conceptuel de l'avant-garde, c'est-à-dire sur les déclarations et les manifestes, nous sommes persuadé que l'étude des relations entre avant-garde et réalisme socialiste est impossible sans prendre en considération la problématique artistique et sans porter une attention soutenue au développement des procédés dans la création d'avant-garde à l'époque soviétique » [Гюнтер 2000 : 101].

7 D'ailleurs, si l'on se reporte au passage du texte programmatique de Hlebnikov « Nos principes » («Наша основа») sur lequel s'appuie Groys pour en arriver à ces conclusions, on constatera avec une certaine surprise qu'il s'agit d'une innocente description de la manière de fabriquer des néologismes et du potentiel de sens que renferment les consonnes, dont le but est d'encourager le renouvellement de la langue poétique [Khlebnikov, 1994 : 110-114]. On y cherchera en vain les idées de « pouvoir », de « soumission » ou de « domination ».

8 De manière convaincante, et en s'appuyant sur l'exemple de Baudelaire, pourtant un parangon de la modernité (mais qui voit en Rousseau un « auteur sentimental et infâme »), Compagnon démontre qu'au XIX^e siècle, « le trait antimoderne et antiphilosophique le plus visible et symptomatique sera la contestation permanente de la loi du progrès, “fanal obscur”, comme Baudelaire appelle, dans son compte-rendu à l'Exposition universelle, en 1855, “cette lanterne moderne <qui> jette des ténèbres sur tous les objets de connaissance”. Tout sera vite expédié dans *Fusées* : “Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire à l'état sauvage. [...] N'est-il pas l'homme éternel, c'est-à-dire l'animal de proie le plus parfait ? » [Compagnon, 2005 : 57]. Dans toutes les citations, et dans tout ce paragraphe, c'est Compagnon qui souligne.

9 «Идите и останавливайте прогресс!» Cette dédicace a été reproduite pour la première fois en 1988 : Хармс, 1988 : 225.

Français

Dans les dernières années du vingtième siècle, la tendance à faire le procès de l'avant-garde a connu un certain succès, en faisant de celle-ci le stade

préparatoire de l'art totalitaire qui se développera dans les dictatures à partir des années trente. Cette tendance, qu'elle soit en partie convaincante et intelligente (I. Golomstock), ou alors tendancieuse et bancale (B. Groys), mérite d'être corrigée, ou en tout cas fortement nuancée. Tout est parti d'un malentendu au lendemain de 1917, quand certains acteurs de l'avant-garde se sont crus investis d'une mission d'accompagnement de la révolution politique (V. Majakovskij, N. Punin, le LEF, etc.). Toutefois, juger l'avant-garde à l'aune de sa variante politisée, en oubliant ceux qui sont restés des rebelles « en-dehors de la révolution », ne saurait donner un tableau complet. Les *zaumniki* de Tiflis et de Moscou (A. Kručënyh, I. Zdanevič, I. Terent'ev), ceux Leningrad (A. Tufanov et le Flanc de gauche) et, après eux, l'OBÈRIU, dernière association « de gauche », sont étrangement absents de ces démonstrations à charge. Pourtant, ce sont bien eux, et non pas les ralliés au pouvoir soviétique, qui marquent une étape dans le développement organique de l'avant-garde russe, laquelle se transformera, comme dans toute l'Europe, en cette littérature « de l'inquiétude » annonçant l'avènement de l'existentialisme et de la littérature de l'absurde. Et ceux-là méritent d'être qualifiés d'« antimodernes », selon l'expression introduite par A. Compagnon pour désigner ceux qui ont très vite compris que ce progrès dont se gargarisait la révolution était une notion dépourvue de sens dans les domaines de la littérature et de l'art. Le même terme peut s'appliquer aux acteurs de l'underground (1950-1980) et aux actionistes des dernières années, permettant de dresser un schéma plus convaincant de l'évolution de la littérature russe aux XX^e-XXI^e siècles.

Русский

В последние годы XX века определенным успехом пользовалась тенденция предать авангард суду, сделав его предвестником тоталитарного искусства, которое развивалось в диктаторских режимах начиная с тридцатых годов. Эта тенденция, иногда отчасти убедительная и толковая (И. Голомшток), а иногда бестолковая и тенденциозная (Б. Гройс), нуждается в корректировке или, по крайней мере, в сильной оговорке. Все началось с недоразумения в пореволюционный период, когда некоторые авангардисты считали себя наделенными миссией сопровождать политическую революцию (В. Маяковский, Н. Пунин, ЛЕФ и др.). Однако суждение об авангарде по его политизированному варианту, с игнорированием тех, кто оставался бунтарем «вне революции», не дает полной картины. Имена заумников в Тифлисе и Москве (А. Крученых, И. Зданевича, И. Терентьева), в Ленинграде (А. Туфанова и Левого фланга), а вслед за ними и ОБЭРИУ, последнего «левого» объединения, странным образом отсутствуют в этих обвинениях. Однако именно они, а не те, кто примкнул к советской власти, обозначили этап в органическом развитии русского авангарда, которому предстояло стать, как и во всей Европе, литературой «тревоги», предвещавшей рождение экзистенциализма и литературы абсурда. Этим они достойны именоваться

«антимодернами», согласно выражению, введенному А. Компаньоном для обозначения тех, кто очень быстро понял, что прогресс, которым гордилась революция, был понятием, не имеющим никакого смысла в области литературы и искусства. Этот же термин можно применить и к представителям андеграунда (с 1950-е по 1980-е), и к акционистам последних лет, что позволяет составить более убедительную схему эволюции русской литературы в двадцатом и двадцать первом веках.

English

In the last two decades of the twentieth century, the tendency to put the avant-garde on trial found a certain success, by making it the precursor of the totalitarian art that would develop in the dictatorships from the thirties onwards. This tendency, whether partly convincing and intelligent (I. Golomstock), or tendentious and flawed (B. Groys), needs to be revised, or at least strongly nuanced. It all stemmed from a misunderstanding in the aftermath of 1917, when certain members of the avant-garde believed themselves invested with a mission to accompany the political revolution (V. Majakovskij, N. Punin, the LEF, etc.). However, judging the avant-garde solely on the basis of its politicized variant, forgetting those who remained rebels “outside the revolution”, cannot provide a complete picture. The “zaumniki” in Tiflis and Moscow (A. Kručënyh, I. Zdanevič, I. Terent’ev), those in Leningrad (A. Tufanov and the *Levyj Flang*) and, after them, the OBÈRIU, the last “left-wing” association, are strangely omitted in these accusations. Yet, it was they, and not those who “rallied” to the Soviet power, who marked a phase in the organic development of the Russian avant-garde, which was to become, as throughout Europe, that literature of “anxiety” announcing the advent of Existentialism and the literature of the Absurd. And these were the ones who deserve to be called “Antimoderns”, according to the expression introduced by A. Compagnon to designate those who very quickly understood that the *progress* the revolution vaunted was a meaningless notion in the fields of literature and art. The same term can be applied to the protagonists of the Underground (1950–1980) and the Actionists of more recent years, enabling us to draw up a more convincing outline of the evolution of Russian literature in the 20th and 21st centuries.

Mots-clés

avant-garde, underground, moderne, antimoderne, culture officielle, seconde culture, actionisme, histoire littéraire

Keywords

avant-garde, underground, modern, antimodern, official culture, second culture, actionism, literary history

Ключевые слова

авангард, андеграунд, модерн, антимодерн, официальная культура, вторая культура, акционизм, история литературы

Jean-Philippe Jaccard

Professeur honoraire de littérature russe des XIX^e et XX^e siècles à l'université de Genève, auteur de nombreux travaux sur l'avant-garde russe, du futurisme à la littérature des années 1920-1930 et à la littérature de l'absurde ; éditeur et traducteur de Daniil Harms et Nikolaj Ėrdman.

Поэзия и правда: автобиографический элемент в рассказе Георгия Рыбинцева *Поцелуй через вуаль* (1922)

Poésie et vérité : un élément autobiographique dans le récit de Georgij Rybincev Un baiser à travers le voile (1922)

Poetry and truth: an autobiographical element in the short story of Georgij Rybincev A Kiss through the veil (1922)

Ekaterina Burlachenko Vassili Molodiakov

DOI : 10.35562/modernites-russes.940

CC-BY

-
- 1 Сочинения Георгия Рыбинцева, «неизвестного поэта» Серебряного века, находились на периферии русского модернизма десятых годов. Даже если его поэтический сборник *Осенняя просинь* (1914) и вызвал живой интерес в писательских кругах, отклики были связаны не с достоинствами или недостатками книги, а с внутрилитературной борьбой самих критиков [Бурлаченко, Молодяков, 2024: 190-199]. «Возвращение» того или иного поэта неизбежно связано с последовательным и обновляющимся сбором сведений о его жизни [Бурлаченко 2023 и 2024]. Приведем основные, достоверно установленные, факты биографии Рыбинцева, необходимые для понимания его рассказа *Поцелуй через вуаль*, опубликованного в ноябре 1922 года в константинопольском еженедельнике *Наши дни* и впервые републикуемого ниже. Упомянутая в рассказе история самоубийства «известного поэта Георгия Голубинцева» и его возлюбленной Лидии Иллиной в Париже осенью 1921 года и «сильно взволнова<в>шая» русское население» [Рыбинцев, 1922: 10] города, является вымыслом. Однако персонажи носят имена и даже фамилии реальных лиц. Имя героя — Георгий — совпадает с именем автора, а фамилии — Голубинцев и Рыбинцев — созвучны. Большую часть рассказа занимает письмо к сестре героя Кате; в описанных в письме событиях есть явный автобиографический элемент [Рыбинцев, 1922: 11-19].

- 2 Георгий Иванович Рыбинцев (23 ноября/5 декабря 1885, Пятигорск — 29 апреля 1944, Лимей-Бреван, департамент Сена и Уаза, Франция¹) родился в состоятельной и многодетной семье второй гильдии купеческого брата (позднее — самостоятельного купца) Ивана Никитича Рыбинцева и его жены Агриппины Ильиничны, в девичестве Мартыновой. Восемь лет он проучился в Пятигорской гимназии и один год в 10-й Санкт-Петербургской² гимназии, которую окончил в 1905 году. Рыбинцев с юности страдал «ревматизмом ног» (ревматоидный артрит), требовавшим периодического лечения. По этой причине он только в 1906 году, через год после окончания гимназии, поступил в Московский императорский университет вольнослушателем юридического факультета, а через год перевелся в действительные студенты. В 1911 году, не окончив курса, Рыбинцев уволился из университета для отбывания воинской повинности, чтобы до завершения отсрочки по образованию (27 лет) иметь возможность самостоятельно выбрать место службы³. В течение одного года он проходил срочную службу в 84-м пехотном Ширванском Его Величества полку в родном Пятигорске [Формулярный, 1916; Список запасным, 1916: 52]. Краевед С. В. Боглачев в частной переписке сообщил нам, что офицерское собрание Ширванского полка арендовало помещение в доме Рыбинцевых.

- 3 Литературную деятельность Рыбинцев начал в период обучения в университете: в 1906 [Ответы, 1926: 59] или 1909 [Письмо, 1927]. Его стихи и статьи печатались в периодических изданиях родного края: *Пятигорское эхо*, *Курортное эхо*, *Кавказский край* (все три газеты — пятигорские), *Отклики Кавказа* (Армавир), *Вершины Бештау* (Железноводск), а также в петербургском еженедельнике Н. Г. Шебуева *Весна*. В 1908 году Рыбинцев некоторое время редактировал еженедельник *Горные вершины* (Пятигорск), а позднее несколько лет подряд в летний сезон исполнял обязанности секретаря редакции *Кавказского края*. Выявление и изучение его текстов в периодике продолжается.

- 4 В Москве Рыбинцев на свои средства выпустил два поэтических сборника *Ожерелье из слез и цветов* (1913) и *Осенняя просинь* (1914)⁴. Первый прошел незамеченным. Второй вызвал, как мы уже сказали, отклики ряда известных литераторов — Ходасевича, Брюсова, Городецкого,

Боброва, Брусянина⁵. Дальнейшему вхождению автора в литературные круги помешало начало мировой войны, когда он был призван в действующую армию.

- 5 В 1911 или 1912 году — вероятно, во время прохождения военной службы — Рыбинцев сблизился с уроженкой Владикавказа Лидией Дмитриевной Иллиной и ее семьей. Главной героине своего рассказа он дал не только имя, но и фамилию реального лица. Вполне возможно, их познакомил ее брат — Дмитрий Дмитриевич Иллин, учитель математики в Ольгинской гимназии во Владикавказе. Может быть, Лидия и сама познакомила Георгия с братом, а тот привел его в компанию к коллеге по гимназии — поэту, литературоведу и библиографу Евгению Яковлевичу Архиппову, чья деятельность ныне хорошо изучена. Архиппов стал корреспондентом и основным литературным «контактом» Рыбинцева, которого он в позднейшей автобиографии *Золотая маска* назвал «анненскианцем» [Архиппов, 2016: 126].

- 6 Очевидно, в 1913 году Георгий и Лидия поженились. Сборник *Ожерелье из слез и цветов* посвящен «другу и сестре Лидии Дмитриевне Иллиной-Рыбинцевой с любовью» и включает стихотворение *Невесте*. Следующий сборник *Осенняя просинь* посвящен «Жене моей Лидии Дмитриевне». Рыбинцев также посвящал стихи ее отцу, сестрам, брату и часто упоминал жену в письмах к Архиппову. Детей у них, видимо, не было.

- 7 В формулярном списке Рыбинцева как помощника контролера отделения Государственного банка в Пятигорские от 1916 года указано: «Женат первым браком на дочери отставного полковника Лидии Дмитриевне Иллиной, родившейся 24 марта 1887 г., жена вероисповедания православного и находится при нем» (курсив наш — Е. Б., В. М.) [Формулярный, 1916]. Согласно показаниям от 25 ноября 1937 года Василия Дмитриевича Иллина, брата Лидии, в его следственном деле, «Лидия Дмитриевна проживает на Балканах, куда выехала как артистка до 1914 г.» [Следственное дело, 1937: 8-8об], но это опровергается другими источниками, включая письма Рыбинцева Архиппову военных лет. Лидия, действительно, уехала из России, но позже: не позднее осени двадцатого была эвакуирована из Новороссийска и

числилась в списках беженцев, составлявшихся в Константинополе. В рассказе Рыбинцев упомянул, что они расстались до эмиграции. Последнее упоминание о Лидии встречается в его ответах на анкету МИД Чехословацкой республики в 1926: «Жена находится в Сербии» [Ответы, 1926: 59]. В открытых источниках по русской эмиграции в Королевстве Сербов, Хорватов и Словенцев информацию о ней найти не удалось. На этом ее следы теряются.

- 8 Полагаем, что «сестра Катя», которой написал письмо «Голубинцев», — это реальная сестра автора Екатерина, о судьбе и местонахождении которой он тогда не знал (в рассказе Катя находится в России). Екатерина Ивановна Рыбинцева, родившаяся 21 ноября (3 декабря) 1894 года, оказалась последним ребенком своих родителей. Ее мать умерла 9 (21) апреля 1900, после чего отец снова женился. «Голубинцев» писал сестре: «Чувствую, что написать надо и написать только тебе, потому что ты одна еще только понимаешь меня, ты одна, кто всегда мне напоминает нашу дорогую покойную мать». В июне 1912 Екатерина получила аттестат об окончании семи классов женской Евдокимовской гимназии, но в последний, восьмой класс не пошла. 29 апреля 1918 года (очевидно, старого стиля) она обвенчалась со своим одноклассником Михаилом Васильевичем Румянцевым, военным, участником Белого движения. В 1920 в составе армии П. Н. Врангеля он вместе с женой был эвакуирован в Галлиполи. В биографическом справочнике *Общество Галлиполийцев: именной список* указаны штабс-капитан Михаил Васильевич Румянцев и его жена Екатерина Ивановна Румянцева [Ефимов, 2021: 282]. Согласно материалам Государственного архива Российской Федерации по истории Белого движения (фонд Р-5928), с октября 1921 по 1924 год Румянцевы находились в городе Велико-Тырново в Болгарии. Михаил занимал должность обер-офицера для поручений Управления интенданта 1-го Армейского Корпуса Русской армии, жена находилась при нем.
- 9 Позже брат и сестра воссоединились во Франции. 23 марта 1927 года «журналист и писатель» Георгий Рыбинцев написал заявление о принятии его в члены Союза русских писателей и журналистов за рубежом [Бурлаченко, 2023: 551]. В мае того же года он отправил в Правление союза письмо с автобиографией,

указав обратный адрес: 3 avenue de la Bordonnais, Mme Rumiantzeff pour G. Rybintzeff [Письмо, 1927]. По данным переписи 1936 года, Румянцевы проживали в шестнадцатом округе Парижа (104 rue Michel-Ange, Auteuil); Михаил работал кинооператором на одной из студий в районе Булонь-Бийянкур [Данные переписи, 1936]. В 1932 Румянцевы подали документы на натурализацию, но получили французское гражданство 1 июля 1947 года⁶, после смерти Георгия, который, очевидно, оставался обладателем «нансеновского паспорта». Екатерина приобрела могилу для семейного захоронения на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа, куда 23 июля 1970 года перезахоронила брата Георгия, затем 10 мая 1976 мужа (дата смерти неизвестна). Сама она умерла в возрасте девяносто четырех с половиной лет и была похоронена в той же могиле 19 мая 1989 (дата смерти неизвестна). Эти сведения Северин Эсно, руководительница отдела по общим вопросам мэрии города Сент-Женевьев-де-Буа (Эссон), сообщила в ответ на наш запрос [Бурлаченко, 2023: 552-553]. Чете Румянцевых мы посвятим отдельное исследование.

10 Вернемся к биографии Рыбинцева. С началом мировой войны поэт был мобилизован, о чем свидетельствуют различные документы и письма в 1914 и 1915 годах «с пути в действующую армию» и из 3-го сводного госпиталя в Полоцке [Письма Архиппову, 1913-1916]. Согласно документам, Рыбинцев «был в походе против Германии и Австро-Венгрии, но в сражениях не участвовал» и «после вторичного переосвидетельствования в марте сего <1916> года признан негодным к службе» — очевидно, по болезни. Он служил младшим писарем, нестроевым старшего разряда (соответствует званию унтер-офицера) военно-полевого госпиталя [Именные списки, 1918-1919: 3об-4] — видимо, 3-го сводного, но документально подтвердить это пока не удалось. Рыбинцев был окончательно уволен со службы 5 марта 1916, но уже в феврале того же года занял должность помощника контролера в отделении Государственного банка в Пятигорске, очевидно, получив освобождение по болезни несколько ранее [Формулярный, 1916].

11 В банке Рыбинцев прослужил до прихода Добровольческой армии, после чего вернулся к редакторской деятельности. Предположительно в феврале 1919 он стал младшим редактором

в отделении Информирования печати (Информационной части) Отдела пропаганды, а с 1 августа 1919 был назначен на должность старшего редактора там же [Приказ, 1919]. С мая по август 1920 Рыбинцев редактировал газету *Голос фронта*, выходившую в прифронтовой полосе в Мелитополе, а с августа 1920 года до эвакуации занимал должность начальника Мелитопольского отделения ЮРТА (Южно-русское телеграфное агентство) [Объявление, 1922].

- 12 После поражения армии Врангеля Рыбинцев был эвакуирован в Константинополь, где продолжал заниматься литературной и редакторской работой, однако разрозненность и отрывочность доступных нам данных пока не позволяют составить цельное представление о ней. В январе 1922 он был соиздателем и редактором еженедельной газеты *Вечернее слово* [Гражданское дело, 1922], печатался в журнале *Наши дни*, в 1922-1923 годах читал лекции по русской литературе в Русско-французском пансионе. А. А. Фокин упомянул Рыбинцева — с искажением фамилии «Рыбенцев» — в числе «авторитетных русских писателей» наряду с Аверченко и Каменским, «благодаря невероятным усилиям» и помощи которых И. Д. Сургучевым «от местных властей было получено разрешение на восстановление здания сгоревшего Стамбульского театра “Пель-Мель”» для организации русского театра [Фокин, 2008: 99]. В 1927 Сургучев дал Рыбинцеву рекомендацию для вступления в Союз русских писателей и журналистов за рубежом (во Франции). Другие рекомендации представили Александр Куприн, а также Евгений Зноско-Боровский и Андрей Ренников, которые могли знать Рыбинцева, хотя бы заочно, по работе в «белой» печати Юга России [Бурлаченко, 2023: 551].
- 13 Нам предстоит еще изучить работу Рыбинцева в пропагандистском аппарате Вооруженных сил Юга России (ВСЮР) в годы гражданской войны, а также его литературную и редакторскую деятельность в эмиграции — в Константинополе (Стамбуле), Праге и, возможно, в Париже.
- 14 С декабря 1924 по конец 1926 или начало 1927 года Рыбинцев жил в Праге, где в 1926 издавал еженедельный политический и литературный журнал *Русская неделя* (вышли два номера).

15 Несмотря на членство в Союзе русских писателей и журналистов, во Франции Рыбинцев оставил литературную деятельность: известна лишь одна его публикация — стихотворение в газете *Русское время* за 15 июня 1927. В период немецкой оккупации он работал поваром в русском ресторане, о чем упомянул Алексей Ремизов в романе *В розовом блеске*: «Рыбенцов (sic) студентом в Москве написал исследование о Лермонтове, а в Париже повар «Жорж» в русском ресторане на нашей улице» [Ремизов, 1990: 664]. «Исследование о Лермонтове» — видимо, книга *Религиозный пафос Лермонтова*, которую Рыбинцев в 1926 году указал в анкете как выпущенную в 1914 издательством Казарова во Владикавказе [Ответы, 1926: 59], однако до настоящего времени она не обнаружена. Он также посвятил Лермонтову ряд стихотворений и статей [Бурлаченко, 2024].

16 В свидетельстве о смерти Рыбинцева сказано:

Город Лимей-Бреван, департамент Сена и Уаза. Двадцать девятого апреля тысяча девятьсот сорок четвертого года, в двадцать три часа сорок минут скончался по адресу Гранд рю 48 Жорж Рыбинцев, родившийся в Пятигорске (Россия) двадцать третьего ноября тысяча восемьсот восемьдесят третьего года, повар; сын скончавшихся супругов Ивана Рыбинцева и Агриппины Мартыновой; холост, проживал в Париже по адресу улица де ля Кюр 10.⁷ [Свидетельство, 1944]

17 Похоронен там же, перезахоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.

18 Зная факты, мы можем оценить соотношение «поэзии» и «правды», беллетристического и автобиографического компонентов в рассказе, ценного еще и ярким описанием Константинополя. Сам рассказ, по нашему мнению, выполнял для автора две функции. Первая — «письмо в бутылке», заочное обращение к сестре, в надежде, что она когда-нибудь прочитает его, узнает о мыслях и чувствах брата и о том, что он жив, найдет его. Вторая — некая месть Рыбинцева оставившей его жене или акт аутоэкзорцизма, по примеру его любимого Лермонтова: «И от него отделаться — стихами» (в данном случае — прозой).

Corpus

Рыбинцев Георгий, 1922, Поцелуй через вуаль, Наши дни, № 17-20, ноябрь, Константинополь, с. 10-19.

Documents d'archives

Гражданское дело, 1922: Гражданское дело Русского Консульского суда в Константинополе: группа соиздателей газеты «Вечернее слово» против держателя разрешения на издание Н. И. Вознесенского, Государственный архив Российской Федерации, фонд 5807, опись 1, дело 1648.

Именные списки, 1918-1919: Именные списки на военнообязанных лиц, служащих в госбанке, списки служащих банка, переписка с военным комиссариатом об освобождении от мобилизации служащих банка, 1918-1919, Государственный архив Ставропольского края, Д. Р-1627, опись 1, дело 5.

Личное дело 1906-1911: Личное дело студента Московского Императорского Университета Рыбинцева Г. И., Центральный государственный архив Москвы, фонд 418, опись 321, дело 1614.

Объявление 1922: Объявление по 1-му Армейскому корпусу о розыске Рыбинцева Г. И., Государственный архив Российской Федерации, фонд Р-5928, опись 1, дело 8.

Ответы 1926: Ответы русских писателей журналистов и др., получающих ссуды и пособия от Комитета, на вопросы анкеты МИД ЧСР. [Литеры] Л-Э, Российский государственный архив литературы и искусства, фонд 1568, опись 1, дело 10.

Данные переписи 1936: Данные переписи на Румянцева М., Archives de Paris, 16^e arrondissement, archives numérisées.

Письма Архиппову 1913-1916: Письма Г. И. Рыбинцева Е. Я. Архиппову, Российский государственный архив литературы и искусства, фонд 1458, опись 1, дело 76.

Письмо 1927: Письмо Г. И. Рыбинцева Правлению Союза русских литераторов и журналистов за рубежом, Amherst Center for Russian culture, records of the Union of Russian writers and journalists abroad, series 1, box 2, folder 4, Rybincev Georgij.

Приказ 1919: Приказ № 104 по Отделу пропаганды Особого совещания при Главнокомандующем ВСЮР, 19 августа, Государственный архив Российской Федерации, фонд Р-440, опись 1, дело 37.

Свидетельство 1944: Свидетельство о смерти Рыбинцева Г. И., Archives de Paris, 16^e arrondissement, acte 1704.

Следственное дело 1937: Следственное дело Иллина В. Д. № 14825, Дело Р-8824, Иллин Василий Дмитриевич, Центральный архив ФСБ Российской Федерации.

Список 1916: Список запасным нижним чинам, заявившим себя при явке на поверочный сбор во 2-м участке Мясницкой части гор. Москвы, больными и неспособными, а потому подлежащими освидетельствованию в присутствии по воинской повинности, Центральный государственный архив Москвы, фонд 59, опись 1, дело 230.

Формулярный 1916: Формулярный список служащего Государственного Банка Г. И. Рыбинцева, Российский государственный исторический архив, фонд 587, опись 16, дело 683.

Références

Архиппов Евгений, 2016, Золотая маска. Автобиография, Рассыпанный стеклярус. Сочинения и письма в двух томах, т. 1, Стихотворения и проза. Сост., подготовка текста, статья и комментарии Т. Ф. Нешумовой, Москва, Водолей.

Бурлаченко Екатерина, 2023, Забытое имя: воссоздание биобиблиографии поэта и журналиста, эмигранта Георгия Ивановича Рыбинцева. История поиска информации, Гражданская война в памяти русского зарубежья. К 100-летию Дальневосточного исхода и завершений вооруженного противоборства 1917-1922 гг., Москва, Вифсаида, с. 543-554.

Бурлаченко Екатерина, 2024, Пятигорский поэт Георгий Рыбинцев о М. Ю. Лермонтове, Материалы международной научной лермонтовской конференции 2023, Пятигорский гос. университета, с. 59-73.

Бурлаченко Екатерина, Молодяков Василий, 2024, «Не всегда плох» или «приятное исключение»: поэт Георгий Рыбинцев и его критики (1913-1914 гг.), Литературный факт, № 2 (32), с. 183-203.

Ефимов А. В. (сост.), 2021, Общество Галлиполийцев: именной список. Биографический справочник, Москва, Институт Наследия.

Ремизов Алексей, 1990, В розовом блеске: Автобиографическое повествование. Роман, Москва, Современник.

Фокин Александр, 2008, И. Д. Сургучев – драматург, Ставропольский гос. университет.

1 Точные даты жизни впервые установлены Екатериной Бурлаченко.

2 Причины переезда в столицу неизвестны.

3 Данные об обучении в гимназиях и университете взяты из личного дела студента Рыбинцева [Личное дело, 1906-1911].

- 4 Г. Рыбинцев, *Ожерелье из слез и цветов*, Москва, типография товарищества Н. Л. Казецкого, 1913. Эта книга в девяносто восемь страниц вышла тиражом в тысячу экземпляров. Г. Рыбинцев, *Осенняя просинь*. Стихи. Обложка худ. Н. Крымова. Москва, Альциона, 1914. Во втором сборнике лишь пятьдесят две страницы, а тираж составил шестьсот экземпляров.
- 5 Подробно о всех рецензиях на сборник: Бурлаченко, Молодяков, 2024: 190-199.
- 6 С сообщением в газете для официальных объявлений (*Journal officiel*).
- 7 Перевод с французского Екатерины Бурлаченко, см. также: Бурлаченко, 2023: 552.

Русский

Слабый интерес читателей и литературоведов к авторам второстепенным или провинциальным может восприниматься — ошибочно или справедливо — как их непричастность к наиболее активным или «передовым» тенденциям своего времени. Жизни и творчеству Георгия Рыбинцева (1885-1944) посвящено крайне мало публикаций, все они недавние. Ранее этот поэт привлекал внимание исследователей преимущественно в контексте изучения литературной жизни Москвы и Петербурга перед первой мировой войной. Рыбинцев писал и прозу; единственный найденный пока беллетристический опыт — рассказ *Поцелуй через вуаль*. Опубликованный в 1922 году в константинопольском еженедельнике *Наши дни*, рассказ ценен содержащимся в нем несомненным автобиографическим элементом и ярким описанием Константинополя в самом начале двадцатых. Достоверно известные факты биографии Рыбинцева могут послужить ключом к будущим комментариям рассказа *Поцелуй через вуаль* и другим произведениям этого малоизвестного автора. Факсимиле оригинального издания рассказа *Поцелуй через вуаль* прилагается к статье.

Français

Lorsque lecteurs et interprètes n'accordent pas suffisamment d'intérêt aux auteurs secondaires ou provinciaux, ce vide peut faire croire, à tort ou à raison, que ces écrivains étaient à l'écart de la vie littéraire active ou de la « modernité » de leur temps. La vie et l'œuvre du poète Georgij Rybincev (1885-1944) sont devenues depuis peu un objet d'étude. Jusqu'ici ce poète n'a été que brièvement évoqué dans le contexte de l'exploration de la vie littéraire de Moscou et de Saint-Petersbourg à la veille de la Première

guerre mondiale. Rybincev a aussi écrit de la prose. À ce jour, un seul récit a été retrouvé: *Un baiser à travers le voile*, publié en 1922 à Constantinople dans l'hebdomadaire *Nos jours* (*Наши дни*). Ce récit comporte des éléments autobiographiques et une remarquable description de Constantinople au début des années vingt. Les faits biographiques servent de grille de lecture pour ce récit et d'autres œuvres de cet auteur peu connu. Le fac-similé intégral d'*Un baiser à travers le voile*, jamais réédité depuis 1922, figure en annexe de l'article.

English

When secondary and provincial authors receive little attention from readers and literary commentators, it can create an impression — rightly or wrongly — that these writers distanced themselves from the active or “progressive” literary life of their time. Such has been the case for the poet Georgij Rybincev (1885-1944), whose life and work have only recently drawn scholarly interest. Until now, this poet was only briefly mentioned in studies of Moscow and St. Petersburg literary life before World War I. The only known fictional work by Rybincev is the short story *A Kiss through the veil*, published in 1922 in the Constantinople weekly *Our days*. This story is valuable for its vivid autobiographical elements and its detailed depiction of Constantinople in the early 1920s. The biographical facts reliable known about Rybincev may, in time, provide a basis for a deeper analysis of this story and any other works by this underappreciated author. The paper appends a facsimile of *A Kiss through the Veil*, which has not been republished since its original publication in 1922.

Mots-clés

Rybincev (Georgij), autobiographie, document de vie, fiction, émigration, Constantinople

Keywords

Rybincev (Georgij), autobiography, life document, fiction, emigration, Constantinople

Ключевые слова

Рыбинцев (Георгий), автобиография, документ, вымысел, эмиграция, Константинополь

Ekaterina Burlachenko

chercheuse indépendante, vit à Moscou.

Vassili Molodiakov

Docteur en histoire (Moscou, 1996), en études sociales et internationales (Tokyo, 2002), en sciences politiques (Moscou, 2004), Professeur à l'Institut international de la culture japonaise de l'université Takushoku à Tokyo.

Телемосты и звезды: зарубежная эстрада на телефестивале «Песня года»

Téléponts et stars : la musique pop étrangère au festival télévisé « La chanson de l'année »

Telebridges and stars: foreign pop music in the TV festival "Song of the year"

Daria Zhurkova

DOI : 10.35562/modernites-russes.944

CC-BY

Вступление: советская эстрада
Дружба народов
Вопросы географии и репертуарной политики
Долгожданные кумиры
Советские ли?
Заключение

Вступление: советская эстрада

- 1 Зарубежная музыкальная эстрада присутствовала в жизни советских людей в очень дозированном виде¹. С позиции коммунистической идеологии советские исследователи и авторы популярной музыки проводили целенаправленное разделение между «правильной» массовой музыкой, которая служит «вращиванию» человеческих душ, и «вредоносной» буржуазной поп-музыкой, которая

...гипнотизирует [...] своими ритмами, оглушает чрезмерными по силе звучаниями, действует отупляюще на интеллект, пробуждает низменные инстинкты, доводит аудиторию до экстатического состояния, до массового психоза и, как следствие, уводит молодежь от реальной действительности, от коренных проблем переустройства мира, от классовой борьбы, наконец. [Фрадкина, 1977: 79]

- 2 Несмотря на подобные прокламации, а, возможно, и благодаря им, рядовые советские люди имели представление о западной поп-музыке, любили, слушали ее [Юрчак, 2024; Карасюк, 2022].
- 3 Помимо нелегального рынка грампластинок [Гогоберидзе, 1964: 3], привезенных из-за рубежа и сделанных с них копий на рентгеновских снимках («музыка на ребрах»), а также ограниченных тиражей записей отдельных зарубежных исполнителей, выпускавшихся фирмой «Мелодия», большую роль в знакомстве советских граждан с зарубежной эстрадой играло телевидение. В период оттепели иностранные артисты иногда становились гостями телевизионного кафе «Голубой огонек»; например, сохранились (и доступны на интернет-канале Youtube) выпуски программ 1963 года с участием Лолиты Торрес, Ива Монтана и Симон Синьоре. В семидесятые годы выпускалось сразу несколько телепрограмм, в которых можно было услышать зарубежных эстрадных певцов: «Мелодии друзей», «Мелодии и ритмы зарубежной эстрады», телевикторина «Артлото» и выпуски о гастролях этих артистов «Концерт после концерта». Помимо регулярных программ по советскому телевидению транслировались международные фестивали эстрадной песни в Сопоте (Польша), фестиваль «Золотой Орфей» (Болгария) и локальные фестивали в странах соцлагеря.
- 4 В данной статье процессы циркуляции зарубежной эстрады на советском телевидении будут исследоваться на примере, казалось бы, далеко не самой показательной программы — «Песни года», первый выпуск которой был записан 22 декабря 1971 года и вышел в эфир 1 января 1972. С одной стороны, этот телефестиваль позиционировал себя как телевизионный парад советской песни и вполне закономерно, что зарубежная эстрада не вписывалась в его репертуарную политику. Однако, с другой стороны, «Песня года» долгое время была одной из самых идеологически выверенных эстрадных телепередач, в которую, например, вплоть до 1987 года целенаправленно включались песни гражданско-патриотической тематики. Таким образом, вопрос международного взаимодействия и политического влияния Советского Союза за рубежом подспудно заявлял о себе и проявлялся на сцене концертного зала Останкино, где было записано большинство первоянварских выпусков «Песни года».

- 5 Цель статьи построить типологию музыкальных номеров, которые регулярно появлялись в «Песне года» и репрезентировали международные связи СССР. При анализе примеров мы будем учитывать следующие параметры: какие песни исполнялись, на каких языках и какие музыкально-стилистические качества в них превалировали². Особое внимание мы уделим способам проявления заграничности и несоветскости исполнителей.

Дружба народов

- 6 Первые выпуски телефестиваля «Песня года» использовали множество приемов активного включения зрителей в происходящее действие. В частности, в рамках телефестиваля устраивались внутренние мини-конкурсы, где различные группы зрителей могли проявить свои музыкальные способности и исполнить — когда из зала, а когда и прямо со сцены — какую-либо песню. Участниками одного из таких интерактивных конкурсов в «Песне-72» стали иностранные студенты, обучающиеся в советских вузах. Предваряя начало этого соревнования, редактор радиостанции «Юность» Рудольф Мануков сделал важное заявление о том, что «нашу советскую песню любит и поет не только наша молодежь, но и молодежь в любом конце нашей планеты». Подтверждением его слов стали выступления прямо из зала нескольких групп студентов. Среди исполненных ими песен оказались: эстрадно-шуточная *Ходит песенка по кругу* (О. Фельцман, М. Танич и И. Шаферан³), гражданско-комсомольская *Песня о тревожной молодости* (А. Пахмутова, Л. Ошанин), стилизованная под народную лирическую *Зачем вы, девочки, красивых любите* (Е. Птичкин, И. Шаферан) и детская азербайджанская песня *Sücalarım* (*Цыплятки*) (Г. Гусейнли, Т. Муталлибов, русский текст В. Радовильской), единственная, исполненная на двух языках.
- 7 Вокалисты-любители иногда опаздывали со вступлением, с трудом попевали за темпом песни, путали слова и подсматривали текст по бумажке, пели с сильным иностранным акцентом. Но все эти «огрехи» любительского исполнения

превращались в достоинства, так как выступление подкупало непосредственностью, живой вовлеченностью и даже содержало режиссерско-постановочные находки. Например, когда в трио девушек славянской внешности, жалостливо выводящих «Ромашки спрятались, поникли лютики», буквально вклинивались — на словах «Зачем вы, девочки, красивых любите» — колоритные латиноамериканцы и афроамериканцы.

- 8 В импровизированном втором туре студенческого мини-конкурса на «Песне-72» участники поднялись на сцену и назвали свои страны. Их спектр оказался весьма широким и включал в себя государства Южной (Шри-Ланка) и Юго-Восточной Азии (Лаос), Южной (Колумбия) и Латинской Америки (Куба), Западной Африки (Нигерия), Ближнего Востока (Ирак) и Центральной Европы (Венгрия, Польша). В продолжение музыкальной части студентам предложили, посоветовавшись, исполнить одну песню всем коллективом. Формально выбранной самими участниками⁴ композицией стал Гимн демократической молодежи (А. Новиков, Л. Ошанин), который был подхвачен и исполнен всем зрительным залом под тутти эстрадно-симфонического оркестра. Этот громогласный финал придал всему студенческому конкурсу ярко выраженную идеологическую окраску, во многом притупив изначальное обаяние и непосредственность любительского музицирования.
- 9 Схожий репертуарный сценарий — сначала лирическая композиция, а потом песня ярко выраженного гражданского звучания — был повторен в «Песне-75», но уже с участием Большого детского хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением Виктора Попова и детей чилийских патриотов. Именно так представила группу ребят в расшитых пончо соведущая телефестиваля Валентина Леонтьева⁵. Организаторы всеми силами пытались утвердить идею интернациональной дружбы детей. Во втором куплете песни Улыбка (В. Шаинский, М. Пляцковский) («От улыбки станет всем светлей, /И слону, и даже маленькой улитке») к солисту хора Диме Голову присоединился чилийский мальчик, а все дети стояли обнявшись. В финале второй песни — Улица мира (А. Пахмутова, Н. Добронравов)

(«Потому что дружба — сильное оружие, / Главное оружие на земле!») — и советские, и чилийские дети стояли попеременно и дружно хлопали в ладоши. Но скользящая по лицам детей камера выдавала «отсутствующие» лица чилийских гостей, растерянных и молчащих из-за незнания слов. И если со студенческой молодежью эффект интернационального братания удался, то в отношении детей он, очевидно, выглядел искусственным и натянутым.

- 10 Разумеется, вышеописанные примеры нельзя отнести к зарубежной эстраде, это, скорее, международные, идеологически окрашенные, связи на почве эстрадной музыки. Но уже в них проявляются две характерные черты. Первая связана с тем, что зарубежные исполнители поют не свои, национальные, а советские песни и поют их на русском языке. Вторая черта заключается в постоянном балансировании между лирической и гражданской тематикой в исполняемых композициях, причем политизированности репертуара не удастся избежать даже детским коллективам.
- 11 Забегая вперед, отметим, что в последующих выпусках «Песни года» обе эти особенности были завуалированы или устранены, например, из Чехословакии выступали с песнями своего национального композитора Карела Свободы. Порой иностранные артисты пели на своем родном языке, правда, предварительно зачитав перевод текста на русском.
- 12 Необходимость гражданско-патриотической тематики поначалу вуалировалась с помощью лирических интонаций. Так, в «Песне-71» в исполнении болгарского дуэта Маргариты Николовой и Георгия Кордова прозвучала пронзительная баллада Эдуарда Колмановского *Алеша* (Э. Колмановский, К. Вашенкин) о памятнике советскому солдату в Болгарии. А югославский певец Мики Ефремович в «Песне-75» выступил с напевной и задумчивой *Московской серенадой* (Э. Колмановский, Л. Дербенев и И. Шаферан) этого же композитора. Однако уже к концу 1970-х годов неременное обращение иностранных певцов к композициям гражданско-патриотической тематики сходит на нет и полностью передается «на откуп» советским эстрадным певцам.

- 13 Примечательно, что в дальнейшем тема дружбы и солидарности народов воплощается в песнях, посвященных судьбам зарубежных революционеров и борцов за независимость. В «Песне-74» белорусский баритон Виктор Вуячич выступает с песней *Выстрадай, Чили* (И. Лученок, Б. Брусников), написанной в память о чилийском музыканте и борце за независимость Викторе Харе. В «Песне-81» Иосиф Кобзон исполняет песню *Памяти Че Гевары* (В. Мигуля, Н. Зиновьев) в знак несогласия со сносом памятника легендарному революционеру в Сантьяго. А в «Песне-82» Леонид Серебренников исполняет балладу-марш с испанским колоритом *Дон Кихоты* (О. Фельцман, Е. Долматовский), посвященную знаменитым участникам гражданской войны в Испании в 1936-1939 годах; в качестве героев, достойных подражания, упоминаются имена Эрнеста Хемингуэя, Пабло Неруды, Мате Залки и русского кинорежиссера Романа Кармена. Наконец, в «Песне-78» в исполнении ВИА «Пламя» звучит символическая альтернатива Гимну демократической молодежи – песня *Это говорим мы* (И. Мовсесян, Л. Ошанин), написанная специально к международному фестивалю молодежи и студентов на модный ритм румбы. Таким образом, эстафета интернационализма и солидарности с борцами за свободу всецело передается советским музыкантам, поддерживающим и романтизирующим разными средствами миф о мировой революции.

Вопросы географии и репертуарной политики

- 14 Далее необходимо приостановить повествование и объяснить, почему мы будем подразумевать под зарубежной эстрадой не только другие страны, но и некоторые союзные республики.
- 15 На Втором Пленуме правления Союза композиторов СССР, который состоялся в феврале 1975 года в Киеве, многие композиторы и музыковеды высказались о необходимости «расширения географии» «Песни года», включении в ее программу певцов и композиторов всех союзных республик⁶. Реакцией на критику стало регулярное появление с тех пор в финальных концертах телефестиваля представителей Армении,

Грузии, Азербайджана, Казахстана, Узбекистана, не считая певцов и композиторов из Белорусской и Украинской ССР, которые и до этого момента активно приглашались в телепрограмму.

- 16 Однако в рамках этой статьи под зарубежной эстрадой будут подразумеваться те страны, которые были ориентированы в сторону Запада как законодателя моды и новых течений в поп-музыке. Какие-то из этих стран — страны Балтии⁷ (Литва, Латвия, Эстония) и Молдавия — входили в состав СССР. Другие — речь идет о Польше, Чехословакии, Болгарии, Югославии — входили в число стран Варшавского договора, в отношении которых долгое время использовался термин «страны бывшего соцлагеря».
- 17 Пожалуй, самую многочисленную группу иностранных исполнителей в «Песне года» составляли представители Латвии. Негласным «крестным отцом» латышских певцов был один из главных «хитмейкеров» позднесоветской эстрады Раймонд Паулс (Raimonds Pauls), который вывел за собой целую плеяду творческих коллективов. Маргарита Вилцане (Margarita Vilcane) и Ояр Гринбергс (Ojar Grinbergs) в «Песне-77» спели на латышском языке лирико-философский шлягер *О последнем листе* (*Par pēdējo lapi*) (Р. Паулс, Я. Петерс)⁸; ансамбль «Опус» в составе Мирдзы Зивере (Mirdza Zīvere) и Иманта Ванзовича (Imants Vanzovičs) в «Песне-84» разыграли шуточную песню о нерешительных влюбленных *Надо подумать* (З. Лиепиньш, В. Костров); группа «Ремикс» с солистом Родриго Фоминсом (Rodrigo Fomins) исполнила в «Песне-86» метафорическую рок-балладу *Путь к свету* (Р. Паулс, И. Резник). Произведения Раймонда Паулса также звучали в исполнении республиканских детских коллективов. Хор мальчиков специальной детской музыкальной школы имени Эмиля Дарзиня⁹ в «Песне-82» покорила публику вальсом *Я свинопас, овцепас* (*Es esmu cūkgans, aitu gans*) (Р. Паулс, Л. Бриедис) под джазово-хулиганский аккомпанемент автора песни, а детский вокальный ансамбль «Кукушечка» латвийского телевидения и радио исполнил шутливо-трогательную песню *Золотая свадьба* (Р. Паулс, И. Резник) о семейной идиллии бабушки с дедушкой.

- 18 От Литвы за историю телефестиваля выступили всего две певицы. Дважды на сцену концертного зала Останкино выходила Бируте Петриките (Birutė Petrikytė), во многом схожая по тембру голоса, артистическому темпераменту и даже внешности с Аллой Пугачевой. В «Песне-79» она исполнила лирическую балладу *Музыка любви* (А. Мажуков, А. Поперечный) об упоении чувствами, а в «Песне-81» — шлягер о роковом расставании *Заклятье* (Е. Мартынов, Н. Ислам, русский текст М. Курганцева). В этом же выпуске телефестиваля приняла участие другая литовская певица Гинтаре Яутакайте (Gintarė Jautakaitė) со стилизованной под русскую народную песню композицией *В горнице* (А. Морозов, Н. Рубцов) с отсылкой к образу матери и природными метафорами о жизненном пути.
- 19 Любимцем публики и регулярным участником «Песни года» был эстонский певец Яак Йоала (Jaak Joala). Его дебют в телефестивале состоялся в «Песне-78» с композицией *Солнечные часы* (В. Мигуля, И. Резник) о радости бытия и подчеркнуто оптимистичном взгляде на жизнь. В «Песне-79» и в «Песне-81» он исполнил композиции Раймонда Паулса: *Подберу музыку* (на слова А. Вознесенского) и *Я тебя рисую* (автор слов А. Дементьев), в которых любовные переживания подавались через призму творчества и творческой личности. Наконец, в «Песне-84» Яак Йоала предстал в образе музицирующего за роялем влюбленного, спев романтическую балладу *Сама любовь* (Д. Тухманов, И. Шаферан). Мы вернемся к выступлениям и личности этого певца чуть позже, а пока добавим, что от Эстонии в «Песне года» также принимали участие Тынис Мяги (Tõnis Mägi) с энергичным диско-хитом *Олимпиада* (Д. Тухманов, Р. Рождественский) («Песня-80») и Анне Вески (Anne Veski) с песней *Улыбка на всех* (В. Тоомеметс, Н. Денисов) о радостях дружбы.
- 20 Не менее влиятельным композитором был семикратный лауреат телефестиваля Евгений Дога, представлявший Молдавскую ССР. Однако, в отличие от Раймонда Паулса, «выводившего в свет» каждый раз новых исполнителей, произведения Евгения Доги в «Песне года» звучали преимущественно в исполнении его соотечественницы Надежды Чепраги. Порой она выступала в дуэте с советскими певцами: в «Песне-77» с Виктором Конновым

молдавская певица исполнила балладу о летчиках *Мне приснился шум дождя* (Е. Дога, В. Лазарев), а в «Песне-85» с Леонидом Серебренниковым — танго *Свидание с Москвой* (Е. Дога, М. Лаписова). Помимо любовных дуэтов Надежда Чепрага представляла песни о мире на планете. Причем, чем более пафосными, идеологически «правоверными» были их слова, тем более смелым — музыкальное решение, в котором могли проявляться элементы рок-музыки (токатный пульс электрогитары в *Человеческом голосе* (Е. Дога, Р. Рождественский), «Песня-83») или религиозного песнопения (молитвенная гимничность в *Счастья вам, люди* (Е. Дога, А. Дементьев), «Песня-86»). Только один раз из шести выступлений Надежда Чепрага пела в том числе на молдавском языке, когда в «Песне-82» исполнила композицию *Молдавские Кодры* (Е. Дога, В. Лазарев). В этом выступлении черты ее сценического образа (длинные распущенные волосы, приталенное платье до пола с расклешенными, расшитыми под народный орнамент, рукавами) и тематика песни (любование родным краем) во многом перекликались с дебютным выступлением Софии Ротару — украинской певицы с молдавскими корнями, которая в «Песне-73» вышла на сцену с песней Евгения Доги *Белый город* о столице Молдавии Кишиневе. Несмотря на то, что эта баллада была изначально написана на молдавском языке, в телефестивале она исполнялась на русском¹⁰. Единственной композицией Евгения Доги, прозвучавшей на сцене телефестиваля полностью на молдавском языке, стал танцевальный шлягер *Хоровод мира* (Е. Дога, Г. Водэ) в исполнении ансамбля «Контемпоранул» с солистом Штефаном Петраке в «Песне-80».

- 21 Другими молдавскими композиторами, чьи произведения периодически попадали в заключительные концерты телефестиваля, были братья Ион и Петр Теодоровичи и Анатолий Кирияк. Их песни исполняла София Ротару и зачастую на молдавском языке, что порождало особый налет заграничности в отношении к тому времени уже признанной звезды советской эстрады, о чем мы поговорим подробно чуть позже.
- 22 Среди стран, не входивших в состав СССР, своих певцов к участию в «Песне года» делегировали Болгария, Югославия, Польша, Чехословакия. Однако очень немногие из исполнителей

приезжали лично и выступали «живьем» на сцене концертного зала Останкино. В «Песне-75» это был югославский певец Мики Ефремович (Miki Jevremović), который помимо упоминавшейся Московской серенады спел залихватскую песню военных лет *Смуглянка* (А. Новиков, Я. Шведов)¹¹ в дуэте с Софией Ротару. На следующий год, в «Песне-76», Югославию представлял уже Миро Унгар (Miro Ungar), выступивший в двух лирических дуэтах. С Людмилой Сенчиной он исполнил любовную серенаду *Обещания* (М. Фрадкин, Р. Рождественский), а с Евгением Мартыновым — задушевную *Аленушку* (Е. Мартынов, А. Дементьев)¹².

- 23 Зарубежной звездой в «Песне-77» стала польская певица Анна Герман, которая по негласной традиции представила один номер сольно (*Один раз в год сады цветут* В. Шаинского и М. Рябина¹³), а другой — в дуэте с советским певцом Львом Лещенко (*Эхо любви* Е. Птичкина и Р. Рождественского). Показательно, что при всей несхожести этих композиций, обе воспевали трепетно-трагическое переживание любви. Наконец, в «Песне-78» принял участие чехословацкий певец Карел Готт (Karel Gott). В качестве сольного номера он представил «приторный» шлягер *Скрипка Паганини* (К. Свобода, А. Вознесенский), а в дуэте с Софией Ротару исполнил песню *Отчий дом* (Е. Мартынов, А. Дементьев).
- 24 После череды блестящих выступлений зарубежных звезд в «Песне года» наступает период затишья, когда на протяжении четырех лет певцы из стран, не входивших в состав СССР, в телефестивале фактически не участвовали¹⁴. А затем сразу в двух фестивалях — в «Песне-83» и «Песне-86» — состоялись телемосты с телестудиями Берлина (ГДР), Гаваны (Куба), Софии (Болгария), Праги (Чехословакия), Белграда (Югославия), Риги (Латвия), Варшавы (Польша).
- 25 В «Песне-83» по телемосту с ГДР с философской балладой *Leben* выступили Моника Хауф (Monika Hauff) и Клаус Дитер Хенклер (Klaus Dieter Henkler), представив ее содержание как «о самом дорогом, о мире». Музыканты скромно стояли в телестудии на фоне елки со свечами и пели о принятии жизни в каждом ее дне, транслируя умиротворенную атмосферу

рождественского уюта. В этом же выпуске телефестиваля кубинский дуэт в составе Мирты Медины (Mirtha Medina) и Альфреда Родригеса (Alfredo Rodríguez), наоборот, захватил телезрителей накалом страстей, представив мелодраматичный шлягер о расставании *Siempre es igual*, содержание которого было переведено предельно лаконично как «песня о любви». Столь же обтекаемо было озвучено содержание танцевального хита *Междучасие* в исполнении болгарского певца Василя Найденова. Эта композиция была проанонсирована как песня о хорошем настроении, хотя на самом деле в ней пелось об учениках, которые с нетерпением ждут перемены, чтобы повеселиться от души¹⁵. В финальном включении по телемосту к уже участвовавшим телестудиям Берлина, Гаваны, Софии подключилась телестудия Праги, и все участники концерта исполнили Гимн демократической молодежи, поочередно подхватывая куплет каждый на своем языке. Идеологическое содержание гимна на сей раз выглядело предельно условным, уступив место идее международного общения в прямом эфире.

- 26 В «Песне-86» география телемостов, с одной стороны, расширилась, включив телестудии Белграда и Варшавы, а, с другой стороны, замкнулась и переориентировалась на телестудии советских республик — Ташкента и Риги, в частности. Более русскоязычным стал и репертуар зарубежных звезд. Югославская певица Радмила Караклаич (Radmila Karaklajić), популярная в СССР с шестидесятых, исполнила песню Буду на стихи советского поэта-песенника Михаила Танича (композитор С. Алиева). В ней ультрамодное звучание, с подключением рок-стилистики и восточных мотивов в стиле диско, сочеталось с не менее модной темой веры в чудеса («Надо, надо, надо / Всюду, всюду, всюду, всюду, / Надо верить чуду, / Надо верить чуду!»), но поданной через благообразный образ мальчишки, который осуществил свою мечту и стал капитаном («Стал мальчишка капитаном, / И давно его качают / Вовсе не бумажные моря!»). По телемосту с Ригой уже упоминавшиеся подопечные Раймонда Паулса — группа «Ремикс» и детский ансамбль «Кукушечка» — пели тоже на русском языке. Только участники из польской телестудии — актер

Станислав Микульский (Stanisław Mikulski) и певицы Марыля Родович (Maryla Rodowicz) и Алиция Маевская (Alicja Majewska) — говорили на польском, за исключением пары приветственных фраз на русском Марыли Родович. В качестве музыкального номера был представлен клип Алиции Маевской на песню *Для новой любви* (*Dla nowej miłości*) (В. Корч, В. Млынарский). Советский переводчик опять же озвучил весьма далекую от первоисточника интерпретацию названия: *Вернется ли наша прежняя любовь*, совершенно умолчав о содержании песни, которая посвящена предвкушению новой любви и всепоглощающим чувствам. Трактовка любви в этой композиции была предельно далека от соцреалистического канона, так как понималась как главный смысл жизни, как чувство, которого и ждут, и боятся, и воспринимают как преобразующую силу. Весьма нетипичным было и музыкальное решение песни, построенное на оригинальном переключении темпов неспешного блюза и импульсивного диско. Однако с точки зрения техники телевизионной съемки клип был выдержан в стилистике скромных клипов польского ТВ¹⁶: снят одним кадром с крупным планом певицы и, по сути, никак не откликнулся на музыкальное развитие композиции.

- 27 Посредством телемостов певцы исполняли песни своих композиторов-соотечественников и поначалу часто на своем родном языке. Традиция пересказывать сюжет песни на русском языке остается, но часто ограничивается очень условным и приблизительным переводом, что, скорее всего, связано с «неудобством» истинного содержания песен с точки зрения соцреалистической эстетики.
- 28 Таким образом, в телемостах намечается принципиальный поворот, когда иностранными оказываются не только певцы, но и исполняемые ими песни. Другой вопрос, что этих певцов допускают до (теле)зрителя только посредством экрана, более того, нередко демонстрируя заготовленный видеоклип. То есть эффект непосредственного, прямого общения и со-творчества, от которого столь сильно зависит функционирование и восприятие музыкальной эстрады¹⁷, сводится к нулю. Вместо

международного общения посредством музыки возникает ситуация «телесмотрения» на звезд зарубежной поп-музыки.

- 29 Подводя промежуточные итоги, отметим, что большинство зарубежных исполнителей в «Песне года» пело на русском языке. До начала восьмидесятых исполнить композицию на родном языке могли только певцы из республик, входивших в состав СССР. Но даже в этом случае песня или исполнялась сразу на двух языках (покуплетно), или перед ее исполнением зачитывался полный перевод на русском языке. Певцы из союзных республик были в более привилегированном положении и потому, что могли себе позволить исполнить песню своего национального композитора. Включение зарубежных поп-певцов посредством телемостов существенно расширило репертуарную политику «Песни года», хотя шлягеры иностранных авторов все равно подавались очень дозированно.
- 30 Интернациональное взаимодействие подразумевалось в том, что зарубежные звезды, во-первых, зачастую исполняли произведения советских (русских) композиторов, а, во-вторых, непременно выступали в дуэте с советским певцом (или певицей). Однако нельзя не заметить, что зарубежные исполнители, выступавшие в «Песне года» «живем», склонялись в сторону «неблагонадежных» композиторов-песенников, личности и произведения которых критиковались на пленумах Союза композиторов и в профессиональной периодике. Это были композиторы, которым вменяли излишнюю мелодраматичность (Эдуард Колмановский, Евгений Мартынов)¹⁸ или слишком смелое экспериментирование со стилями и склонность к «дешевой шлягерности» (Давид Тухманов, Владимир Шаинский)¹⁹. Немаловажно и то, что зарубежные исполнители могли позволить себе исполнять исключительно лирические песни, без обращения к композициям гражданско-патриотического звучания, которые были обязательны в репертуаре советских певцов.

Долгожданные кумиры

- 31 Зрители телефестиваля с нетерпением ждали выступления именно зарубежных певцов, что, однажды, даже было обыграно в

драматургии программы. В «Песне-78» ведущие — Александр Масляков и Светлана Жильцова — периодически зачитывали записки с вопросами из зрительного зала и в одной из них спрашивалось, планируется ли выступление зарубежных певцов на фестивале песни. Ведущие сохранили интригу, оставив вопрос без конкретного ответа, но в дальнейшем они вернулись к нему, представляя Карела Готта.

- 32 Чехословацкий певец своим появлением и выступлением нарушил сразу множество правил в ритуале телефестиваля. Во-первых, перед своим выступлением он сидел в зрительном зале и вышел на сцену прямо из гущи зрителей, а не из-за кулис. Во-вторых, Карел Готт стал напрямую обращаться к аудитории, что было не принято в рамках «Песни года», где певцы никогда не говорили, а только пели в микрофон. В-третьих, он самолично представил исполняемую песню и ее авторов, забрав эту прерогативу у ведущих. В-четвертых, певец лукаво подчеркнул, что поет «живьем» («Я здесь, среди вас, это не запись»), что тоже было серьезным исключением из правил телефестиваля, который с середины семидесятых целиком записывался под фонограмму. В-пятых, а на самом деле — в главных — Карел Готт излучал счастье, с его лица не сходила улыбка, он создавал иллюзию полной радости бытия. И, конечно, исполняемое им произведение разительно отличалось от общей массы композиций, звучащих в телефестивале. Это была уже упоминавшаяся песня *Скрипка Паганини* — с елейной мелодикой, в которой томные опевания сочетаются с выразительными, эффектными и неподготовленными скачками и «зависаниями», с ажурной аранжировкой с солирующей скрипкой и мандолиной в аккомпанементе. Ее сюжет, посвященный тайне творчества и загадочному роману гениального скрипача с его инструментом, рождал пикантные ассоциации и тематически перекликался с песней *Женщина, которая поет* (Л. Гарин, А. Пугачева; К. Кулиев, русский текст Н. Гребнева), исполненной Аллой Пугачевой перед выходом Карела Готта. В тот период размышления о творческой личности и ее судьбе только зарождались на советской эстраде, впоследствии вылившись в череду хитов за авторством Раймонда Паулса, многие из которых тоже прозвучали в «Песне года»²⁰.

- 33 После исполнения первой песни Карел Готт вновь спустился в зрительный зал и очень живо и непосредственно стал общаться с космонавтами Борисом Волиновым и Виталием Севастьяновым. Речь зашла об особо остром восприятии родного дома после возвращения из длительного полета. Карел Готт ответил, что понимает и разделяет чувства космонавтов, потому что «мы — артисты и певцы — тоже все время летаем, но немножко ниже»²¹. После чего певец представил следующую песню — *Отчий дом*, которая как бы случайно продолжила тему беседы с космонавтами. Во время ее исполнения Карел Готт тоже как бы случайно, в творческом порыве подхватил за руку сидевшую в зале с микрофоном Софию Ротару, и они очень стильной, гармоничной парой, слегка обнявшись, допели эту яркую композицию про упоение теплом родного дома.
- 34 При всей своей обаятельности, струящемся ощущении счастья, иллюзии искренности и непосредственности поведения на публике Карел Готт, отнюдь, не терял голову и очень тонко чувствовал меру. Каждая его импровизация была хорошо спланирована — от выхода из зрительного зала до темы беседы с космонавтами, от реплики про пение «живьем» до элегантного приглашения к дуэту красивой певицы. Его раскованность не была равна искренности, скорее, Карел Готт следовал правилам школы представления и преподносил себя как артиста-звезду, как кумира и небожителя (в этом контексте беседа с космонавтами имела символическое значение). Певец балансировал между воплощением сценического образа и самолюбованием, которое было табуировано на советской эстраде и поэтому производило столь яркое, завораживающее впечатление.
- 35 Сценический образ другого зарубежного певца — Яака Йоалы — в отличие от Карела Готта, был очень сдержанным и не подразумевал и намека на нарциссизм. Еще одно важное отличие между певцами заключалось в том, что эстонский певец налаживал контакт прежде всего с телезрителями, а не зрителями в зале.
- 36 Яак Йоала отличался от советских артистов тем, что делал ставку на повышенную интимность коммуникации. Она проявлялась,

во-первых, в содержании песен, сюжет которых разворачивался в пространстве между «ты» и «я». Чувства могли быть драматичными (*Я тебя рисую*) и даже болезненными (*Подберу музыку*), но желанными и переживаемыми с полной самоотдачей. Публику захватывало упоение эмоциями, которое из советских исполнителей могла себе позволить только Алла Пугачева. Во-вторых, Яак Йоала воспринимал выступления в «Песне года» именно как телешоу. Он пронзительно смотрел прямо в камеру и виртуозно переключал взгляд при смене ракурса. Организаторы телефестиваля шли ему навстречу, часто приглушая свет в зале, выделяя его фигуру лучом прожектора и оставляя наедине с телезрителями. Внешний вид и пластика эстонского артиста формально вписывались в каноны дресс-кода и поведения на советской эстраде, но буквально на грани. Волосы — чуть длиннее, чем принято²²; неременный брючный костюм, но или с водолазкой и щегольскими белыми ботинками, или в «обратном сочетании» цветов рубашки и галстука. Общепринятым было сочетание светлой рубашки и темного галстука, а Яак Йоала в «Песне-84» был одет в черную рубашку и белый галстук. Певец достаточно свободно передвигается по сцене, порой еле сдерживая телесный отклик на музыку, например, покачивая бедрами в такт танцевального ритма (*Солнечные часы, Я тебя рисую*).

- 37 Не имея возможности подробно оговорить каждое участие зарубежных певцов в «Песне года», суммируем их отличительные черты, которые так привлекали рядовых советских (теле)зрителей. Во-первых, очень стильные и в то же время необычные наряды: яркое сочетание цветов в одежде, отсутствие галстука или замена рубашки водолазкой, вычурные элементы декора; например, большой галстук-бабочка и пышные рюши на рубашке в костюме Миро Унгара, или окантовка из перьев в кардигане (а может быть, даже пеньюаре) кубинской певицы Мирты Медины. Во-вторых, большая амплитуда эмоций, проживание чувств, о которых поется в песне, всем лицом и телом, и, соответственно, гораздо бо́льшая пластическая раскрепощенность. К этому же примыкает степень допустимой свободы в выражении чувств к противоположному полу.

Показательно, что все зарубежные певцы, выступавшие в дуэте с советскими певицами, непременно приобнимали свою партнершу, предельно сокращали дистанцию между своими телами, смотрели на нее, не отрывая глаз. Самым показательным примером из выступлений «живьем» стал дуэт югославского певца Миро Унгара с Людмилой Сенчиной в «Песне-76». Певец, очарованный красотой и декольте советской певицы, даже пропустил свое вступление, что видно и слышно на видеозаписи.

- 38 Еще дальше в проявлении сексуального влечения пошли уже упоминавшиеся кубинские исполнители Мирта Медина и Альфредо Родригес, чье выступление предвосхитило эру латиноамериканских сериалов на позднесоветском телевидении. Он — молодой и жгучий мужчина — буквально сжимал в объятиях ее, ярко накрашенную женщину в годах. Такое сосредоточение латиноамериканских артистов на сугубо романтических переживаниях символически перечеркивало, обесмысливало все гимны советских певцов во славу зарубежных революционеров. Выяснялось, что рядовые кубинцы (чилийцы, испанцы и т. д.) совершенно равнодушны к идеям гражданской борьбы и заняты проблемами исключительно частного характера. Стремясь скрыть это ненарочное развенчание интернациональной революционной мифологии, в финале этого же выпуска телефестиваля участники всех телестудий, опять же по телемосту, исполнили уже упоминавшийся Гимн демократической молодежи, компенсируя просочившуюся излишнюю интимность коллективным, квази-идеологическим порывом.
- 39 В то же время зарубежные певцы могли не надевать яркие наряды, не демонстрировать телесную раскрепощенность и вообще не приближаться к партнеру, но при этом создавать художественный образ высочайшей степени пронзительности. Здесь мы имеем в виду единственное сохранившееся выступление Анны Герман, которая в «Песне-77» спела в дуэте со Львом Лещенко *Эхо любви*. Певица предстала в «домашнем» облике: с длинными распущенными (а не уложенными!) волосами, в темном платье с золотистой шалью на плечах. На протяжении всей композиции певцы находились на большом расстоянии, так и не подойдя друг к другу²³. Но от этого

эмоциональная связь между лирическими героями песни («Мы эхо, мы долгое эхо друг друга») воспринималась гораздо острее, искреннее и подлиннее. В такой мизансценической трактовке Эхо любви приобрело буквально трагическое звучание.

Советские ли?

- 40 Иллюзия заграничности порой возникала и в отношении советских артистов. Из тех, кто был допущен к участию в финальных концертах «Песни года», такой звездой с аурой несоветскости была Эдита Пьеха. Она не вписывалась в канон советской эстрадной певицы по нескольким параметрам. Во-первых, из-за своего грудного, низкого тембра голоса, в то время как общепринятым и распространенным был «сопрановый регистр, который, по укоренившейся еще в опере ассоциации, символизирует традиционные девические добродетели: юную неиспорченность, беспечную веру в будущее и т. п.» [Чередниченко, 1993: 132]. Во-вторых, как продолжает Татьяна Чередниченко, слушателями

<ж>адно ухватывался и «иностранный» выговор в пении Э. Пьехи тех лет (1960-х годов, Д. Ж.), тоже ломавший привычную гладкость звучания, тоже наделявший вокал какой-то добавочной тяжестью. [...] Пение обрастало телесными призвуками. Специально акцентировался шум дыхания, что позволяло слуху наблюдать процесс пения как бы «изнутри», из органической глубины звучания. Шепот в микрофон волновал, как горячее признание на ухо слушателю. На эстраде возникала атмосфера интимной близости. [Чередниченко, 1993: 132]

- 41 В-третьих, Эдита Пьеха поражала воображение рядовых советских (теле)зрителей своими потрясающими нарядами. Причем все ее платья имели длину до полу и закрытую зону декольте, то есть формально соответствовали строгому дресс-коду телефестиваля. Но от струящейся фактуры ткани, яркого цвета и оригинальных деталей (рукава-бусы, рукава-крылья, пышный тканевый цветок, меховой воротник) ее нарядов веяло буржуазным лоском, небудничной и нездешней изысканностью их обладательницы²⁴. Наконец, еще одним подтверждением несоветскости Пьехи стал вокальный ансамбль под управлением

Григория Клеймица, который неизменно сопровождал выступления певицы. Это был мужской квартет, все участники которого были одеты с иголки в одинаковые, идеально сидящие костюмы с контрастными жилетами и галстуками-бабочками. Квартет исполнял буквально несколько фраз (то есть с музыкальной точки зрения мало что приносил в песню), но, что называется, делал Пьеху королевой, выступая в качестве ее символической свиты.

- 42 Показательно, что в том репертуаре, с которым Эдита Пьеха становилась лауреатом «Песни года», поначалу преобладали исключительно лирические песни, их главной темой была любовь и обращение к воображаемому возлюбленному: *Белая лебедь* (А. Флякорский, Л. Дербенев, «Песня-72»), *Прозрение* (О. Фельцман, М. Геттуев, «Песня-76»), *Придет и к вам любовь* (М. Фрадкин, Р. Рождественский, «Песня-78»), *Придумай мне такое имя* (М. Фрадкин, Ф. Алиева, «Песня-80»). Со временем в образе ее лирической героини стали брать верх философские размышления о жизни, певица общалась со слушателями как бы с высоты прожитых лет и от упоения любовью переходила к сдержанной мудрости: *А жизнь продолжается* (А. Морозов, М. Рябинин, «Песня-79»), *Не бойтесь любви* (М. Фрадкин, А. Ковалев, «Песня-81»), *Баллада о старом рояле* (А. Морозов, Ю. Марцинкевич, «Песня-82»), *Помолчим* (А. Третьяков, Ю. Поройков, «Песня-83»). Таким образом, певица на протяжении всей своей сценической карьеры выделялась сначала своим заграничным флером, а с годами подчеркнутой серьезностью на фоне танцевальной беззаботности (периода перестройки). Примечательно, что в финале своей карьеры она стала обращаться к патриотическому репертуару²⁵, что в тот момент (середина 1980-х — 1990-е годы) было, опять же, шагом против течения.
- 43 Несмотря на то, что Эдита Пьеха прекрасно знала польский и французский языки, в рамках «Песни года» ей ни разу не представилась возможность спеть на них. В отличие от нее София Ротару, владевшая украинским и молдавским языками, неоднократно исполняла на них песни. В начале восьмидесятых годов певица сразу в трех выпусках телефестиваля вступила с композициями на молдавском языке, чем привнесла в своей

сценический имидж ощущение звезды зарубежной эстрады. В «Песне-81» она исполнила *Верь мне (Crede me)* Иона Теодоровича (автор слов Штефан Петраке), в «Песне-82» *Меланхолия (Melancolie)* Петра Теодоровича (на слова Грегоре Виеру). Название песни было переведено далеким от него словосочетанием *Нежная мелодия*²⁶. Наконец, в «Песне-84» София Ротару блистала с песней *Романтика (Romantică)* Анатолия Крияка (автор слов Грегоре Виеру). Все эти песни, что явствует уже из их названий, были посвящены любовным переживаниям. Их музыка была очень яркой, интонационно броской и запоминающейся, с обволакивающими распевами и терпкой аранжировкой, одним словом, уводила в мир грез и романтического настроения. София Ротару представала в образе обольстительной женщины, кокетливо улыбаясь и строя глазки на камеру, легко перемещаясь по залу и даже присаживаясь к зрителям для совместного пения. Как и Карел Готт несколькими годами ранее, София Ротару купалась в лучах славы и всеобщего обожания, внушала ощущение беззаботности и растворения в чувствах. Все это превращало хорошо знакомую певицу, только что певшую выдержанные в соцреалистическом каноне советские песни²⁷, в импровизированную звезду зарубежной эстрады. Такая амбивалентность образа, свободное перемещение между символически полярными мирами социалистического и западного образа жизни — все это возносило певицу на пьедестал зрительских симпатий, делало ее образ многогранным и притягательным.

Заключение

44 В своем исследовании советского телефестиваля американская исследовательница Кристин Эванс писала:

«Песня года» была нацелена на то, чтобы предоставить советской молодежи альтернативу западной поп- и рок-музыке, — альтернативу, из которой зарубежные композиторы и исполнители явным образом исключались, — и в то же время показать, что вкусы у молодых людей, в конце концов, не такие уж и странные. [Эванс, 2024: 180]

- 45 Как показало наше исследование, это высказывание не до конца справедливо. Организаторы «Песни года» стремились представить спектр поп-музыки из других стран. Да, это были страны соцлагеря. Да, большинство песен исполнялось на русском языке, но зарубежные певцы привносили с собой то, что нельзя было проконтролировать и «залитовать»: они несли в себе другое мироощущение, не чурались широкой амплитуды эмоций, были склонны к рефлексии, а иногда и самолюбованию. Чем дальше, тем чаще они пели на своих родных языках и композиции своих соотечественников. Безусловно, редакторы программы пытались скрыть неудобное содержание песен за приблизительным, а порой и откровенно далеким переводом текстов. Но помимо собственно слов кардинальное влияние западной поп-музыки на советскую эстраду ощущалось в смещении тематики в сторону лиризации песенного дискурса, повышенного внимания к теме внутренних переживаний и понимание любви как чувства, не исключającego драму и боль.
- 46 Дополнительной приметой «озападнивания» советской эстрады стало повышение статуса певцов. Это достигалось несколькими способами. Прежде всего, при съемке концертов телефестиваля все чаще появляются крупные планы артистов.

Вместо панорамных видов залитого светом, иерархически выстроенного зала камера все больше фокусировалась на отдельных исполнителях. Использование этих крупных планов, а также затемнение зала для особенно лиричных и интимных песен или особенно популярных исполнителей значительно участились во второй половине 1970-х. [Эванс, 2024: 194]

- 47 Исследовательница справедливо отмечает, что «<э>та стратегия подчеркивала сильные эмоции — любовь, тоску, потерю» [Эванс, 2024: 194], но, на наш взгляд, напрасно связывает эти эмоции с патернализмом государства и общим опытом. Скорее, наоборот, эти эгоцентричные эмоции свидетельствовали об отпадении советского человека от официальных институций, об усилении роли личных переживаний, о трансформации советского человека в просто человека с большим диапазоном очень разных, далеко не всегда правильных и поощряемых переживаний.

- 48 Роль певца росла также по мере снижения внимания к фигуре композитора. Показательно, что в первых выпусках «Песни года» при объявлении композиции указывались только ее авторы, без упоминания имен исполнителей, которые представлялись единожды на общем парад-алле в начале церемонии. А с течением времени, наоборот, фигуры композиторов были изъяты из телефестиваля, в какой-то момент их даже перестали приглашать на запись программы. Показательно, что в «Песне-86» проводился конкурс среди зрителей в зале на угадывание имени композитора по шаржам. К удивлению всех участников выяснилось, что публика крайне смутно ориентируется в композиторах и в том, как они выглядят. К тому же популярность певцов подтверждалась вниманием к ним вне стен концертного зала. У них порой брали интервью после выступления («Песня-84») или даже приглашали на роль соведущих телефестиваля. В «Песне-82» в этой роли выступили Валентина Толкунова, Лев Лещенко, Эдита Пьеха и Юрий Богатиков.
- 49 Отход от соцреалистического канона проявлялся в репертуаре, облике, артистическом амплуа и поведении на сцене советских и зарубежных певцов. Обобщим кратко эти проявления заграницы и заграничности на телефестивале «Песня года». В концертном зале Останкино выступали: 1) непрофессиональные певцы, то есть студенческая молодежь и дети из дружественных стран, 2) профессиональные иностранные артисты, которые пели либо «живьем», либо посредством видеозаписей, либо в рамках телемостов с зарубежными телестудиями, 3) профессиональные советские певцы, которые производили впечатление принадлежности к зарубежной эстраде. Наконец, работа оператора и ожидания публики способствовали росту характерной для Запада звездности тех или иных исполнителей.

Références en russe

Алексеев Александр, 1959, О легкой музыке и воспитании вкусов, Советская музыка, № 3, с. 162-165.

Астин Г., Зак Владимир, 1959, Есть ли свой голос у молодых песенников?, *Советская музыка*, № 12, с. 24-29.

Вартанов Анри, 1981, Эстетические проблемы взаимоотношений эстрады и телевидения, *Телевизионная эстрада*. Отв. ред. Ю. Богомолов, А. Вартанов, Москва, Искусство, с. 9-25.

Генина Лиана, 1972, «Я гляжу ей вслед...» (Полемические заметки), *Советская музыка*, № 4, с. 13-27.

Гогоберидзе Григорий, 1964, Музыка из-под полы, *Вечерняя Москва*, 6 октября, с. 3.

Карасюк Дмитрий, 2022, Как мы любили Битлз, Екатеринбург, Москва, Кабинетный ученый.

Максименков Леонид (ред.), 2013, Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов, 1917-1991, Москва, МФД.

Пахмутова Александра, 1976, Доклад на пленуме правления Союза композиторов СССР, посвященном советской песне, *Песня и время. По материалам Второго пленума Правления Союза композиторов СССР (4-8 февраля 1975 г.)*. Под ред. П. И. Савинцева, Москва, Советский композитор, с. 9-60.

Савинцев Петр (ред.), 1976, *Песня и время. По материалам Второго пленума Правления Союза композиторов СССР (4-8 февраля 1975 г.)*, Москва, Советский композитор.

Сохор Арнольд, 1959, *Русская советская песня*, Ленинград, Советский композитор.

Фрадкина Элеонора (ред.), 1977, *Поп-музыка. Взгляды и мнения*, Ленинград, Советский композитор.

Чередниченко Татьяна, 1993, *Между Брежневым и Пугачевой. Типология советской массовой культуры*, Москва, РИК «Культура».

Эванс Кристин, 2024, *Между «Правдой» и «Временем»: история советского Центрального телевидения*, Москва, Новое литературное обозрение.

Юрчак Алексей, 2024, *Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение*, 8-е изд., Москва, Новое литературное обозрение.

Références en anglais

Mazierska Ewa, 2024, *Polish estrada music. Organisation, stars and representation*, Abingdon-on-Thames, Routledge.

- 1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00787, ИРЛИ РАН.
- 2 Безусловное влияние западной поп-музыки на «Песню года» проявлялось в музыкально-стилистических заимствованиях из зарубежной эстрады. Этот сюжет, главным героем которого должен стать Давид Тухманов, не входит в задачи данной статьи.
- 3 Здесь и далее после названия песен первым указывается композитор, затем автор или соавторы слов.
- 4 Не обратив внимания на то, что студенты выбирали песню коллегиально уже на сцене (по крайней мере, со стороны их решение должно было выглядеть самостоятельным), Кристин Эванс пишет, что ведущий конкурса Юрий Ковеленов «пригласил нескольких студентов на сцену спеть “Гимн демократической молодежи мира”» [Эванс, 2024:182].
- 5 Главными ведущими «Песни-75» были дикторы Центрального телевидения Анна Шилова и Игорь Кириллов. Делегирование Валентине Леонтьевой детского «раздела» телефестиваля выглядело закономерным, так как она к тому времени была ведущей популярных детских телепередач и «Будильник» и «Спокойной ночи, малыши!».
- 6 Это направление было задано Александрой Пахмутовой в пленарном докладе: «Заключительные передачи этих всесоюзных телевизионных фестивалей («Песен года», Д. Ж.) праздничны по своему образному строю. Однако следует более ярко, более систематически, на более высоком художественном уровне делать рекламные передачи (имеются в виду промежуточные выпуски программы, на основании которых телезрители выбирают песни, Д. Ж.). Необходимо расширить и географию звучащих песен. Лучшие из них, рожденные в наших республиках, должны занять достойное место в песенной панораме» [Пахмутова, 1976: 44-45]. Это пожелание поддержали в своих речах другие участники Пленума. Например, В. Соловьев-Седой (Ленинград): «Нужно, чтобы каждая республика демонстрировала своих лучших исполнителей с лучшими песнями, отсняла их на пленку и присылала в Москву, чтобы из этих песен отбирались лучшие, чтобы никто не был забыт, ничто не забыто » [Савинцев, 1976: 161].

- 7 В советской терминологии использовалось слово «Прибалтика».
- 8 К сожалению, видеозапись выступления не сохранилась.
- 9 Руководитель и дирижер — заслуженный деятель искусств Латвийской ССР Янис Эренштрейт (Jānis Erenštreits).
- 10 Песня была написана для документального музыкального фильма о Кишиневе *Днестровские мелодии* (1973, реж. И. Миж). В нем песня прозвучала на русском и молдавском.
- 11 Песня была написана в 1940 году, но полноценно исполняться на сцене только с начала 1944 года.
- 12 Запись выступления не сохранилась.
- 13 Запись выступления не сохранилась.
- 14 Единственным исключением стало выступление Яака Йоалы в «Песне-81». Скорее всего разрыв международных связей на почве эстрадной музыки был во многом спровоцирован вводом советских войск в Афганистан и началом Афганской войны (1979-1989). Однако документальных подтверждений этому предположению пока найти не удалось.
- 15 Видимо, перевод смысла песни был столь далек от первоисточника потому, что в ее сюжете (в том числе и в выпущенном клипе, которые есть на [интернет-канале YouTube](#)) время урока понимается как предельно скучное, пустое время, а настоящая жизнь бурлит исключительно на переменах.
- 16 Подробнее о популярной музыке на польском телевидении: Mazierska, 2024: 181-186.
- 17 Это свойство эстрады и эстрадной музыки многократно подчеркивали теоретики советского телевидения в коллективной монографии *Телевизионная эстрада*: «Непосредственное обращение к публике, установление живого, сиюминутного контакта [...] — одно из важнейших качеств эстрадного искусства, составляющее его эстетическую специфику» [Вартанов, 1981: 16].
- 18 Вот, например, выдержка из первоначального варианта отчетного доклада правления Союза композиторов СССР на Третьем Всесоюзном съезде композиторов в 1962 году, который должен был прочитать секретарь правления, композитор Тихон Хренников: «Напомню только о справедливой критике некоторых эстрадных опусов Эдуарда

Колмановского: этот безусловно способный композитор, завоевавший известность своей удачной песней “Я люблю тебя, жизнь”, в последнее время прельстился шумным эстрадным успехом и стал усиленно воскрешать уныло слезливый “интим” — явно мещанского пошиба» [Максименков, 2013: 570]. А вот высказывание ленинградского музыковеда Михаила Бялика (на Пленуме композиторов 1975 года в Киеве) о песне Евгения Мартынова на слова Андрея Дементьева *Баллада о матери*, которая была исполнена в «Песне-74»: «Конечно же, горе матери, потерявшей на войне сына, — тема бесконечно волнующая, тема святая. Но, обращаясь к ней, художник обязан проявить величайшую тактичность. Здесь таковая как раз отсутствует. Та до нелепости странная, фантастическая картина, которую набросал поэт (мать через много лет после гибели сына увидевшая его живым в военной кинохронике, бросилась к экрану, чтобы защитить его от пули, а земляки кричали: «Алексей, добеги»), то безмерное, доходящее до истерии, нагнетание сентиментальных чувств, которые ощутим и в музыке, и в исполнении даровитой Софии Ротару — все это “игра на слабых струнах”, весьма мало общего имеющая с подлинным драматизмом (а ведь настоящее горе обычно сдержанно в своих проявлениях — как впечатляло оно в прозвучавших на концертах пленума поистине замечательных песнях “Враги сожгли родную хату” М. Блантера и М. Исаковского или “Кто отзовется” А. Пахмутовой и Н. Добронравова!)» [Савинцев, 1976: 173].

19 Так, музыковед Лиана Генина в программной статье о путях развития советской песни, опубликованной в журнале *Советская музыка*, неоднократно «проходится» по шлягерам Владимира Шаинского и Давида Тухманова, отчитывая композиторов за развязные фокстротные интонации на мелодраматических секвенциях, за склонность к водевильным куплетам и «жестокому» городскому романсу с «цыганским отливом», и объясняет востребованность этих стилистических приемов особой ударной силой «сведенных в схему, обнаженных бытовых псевдохудожественных “биотоков”» [Генина, 1972: 17-18].

20 Речь идет о таких его песнях как *Маэстро* (русский текст И. Резника), *Миллион алых роз* (русский текст А. Вознесенского), *Я тебя рисую* (слова А. Дементьева), *Подберу музыку* (слова А. Вознесенского).

21 Это шутовское замечание певца могло быть прочитано двояко, так как под полетом могли пониматься как постоянные перелеты артистов в гастрольных турах, так и творческий процесс (парение над обыденностью) и последующая слава («небожителство»), которая вполне могла быть сопоставима, а нередко и превышать славу космонавтов. В этом случае в словах Карела Готта звучало лукавство, сквозила ложная скромность.

22 За длиной волос у артистов мужчин щепетильно следили, так как длинные волосы ассоциировались с западной рок-музыкой, которая официально порицалась в СССР.

23 Существует предположение, что подобная мизансцена музыкального номера была обусловлена тем, что Анна Герман была значительно выше ростом Льва Лещенко. И «разведением» певцов режиссеры программы стремились скрыть эту диспропорцию.

24 Подтверждением и продолжением этой репутации стали роли, которые Эдита Пьеха сыграла в 1970-е годы в кино. В шпионском фильме *Судьба резидента* (1970, реж. В. Дорман) она выступила в роли агента западной разведки Жозефины Клер. В фильме *Неисправимый лгун* (1973, реж. В. Азаров) Пьеха сыграла камео. Поскольку по сюжету фильма главному герою никто не верил, что он общался со знаменитой певицей, то Пьеха, по сути, была персонажем-призраком, по мнению большинства героев фильма не существующим в реальности. В фильме *Бриллианты для диктатуры пролетариата* (1975, реж. Г. Кроманов) Эдита Пьеха выступила в роли певицы Лиды Боссэ, которая пела в белоэмигрантском кабаре в Талине и на сей раз помогала советскому разведчику, сообщая важные сведения о посетителях заведения. Таким образом, при всей несхожести ролей, создатели фильмов останавливали свой выбор на Пьехе как типаже женщины, которая не вписывается в советские реалии, а достойна исключительно заграничного или вообще фантастического окружения.

25 В «Песне-85» она спела лирико-патриотическую балладу *Облака* (И. Олейников-Ростовский, Н. Дуксин), а в «Песне-93» композицию *Россия* (В. Мигуля, А. Очирова).

26 Отказ от перевода названия *Melancolie* вполне подходящим словом *меланхолия*, свидетельствует о том, что соцреалистический канон продолжал влиять на официальную эстраду. Вплоть до начала семидесятых в исследованиях и критических статьях о советской

песне слова *меланхолия* и *меланхоличность*, неизменно употреблялась с эпитетами *унылая* или *черная* и напрямую связывалась с порицаемой нэпмановской эстрадой и жанром «псевдоцыганского» романса. См. на эту тему: Алексеев, 1959; Астин, Зак, 1959; Сохор, 1959.

27 Например, в первом отделении «Песни-82» София Ротару исполнила пафосный патриотический гимн об угрозе ядерной войне *Вставайте* (Р. Амирханян, Х. Закиян), а в первом отделении «Песни-84» квази-фронтной вальс *Не могу забыть* (Д. Тухманов, В. Харитонов), который по сложившейся к тому времени на советской эстраде традиции повествовал об ужасах Великой Отечественной войны через личную трагедию фронтной медсестры.

Русский

Советская массовая песня на протяжении всего периода существования СССР позиционировалась ведущим (мета)жанром популярной музыки. Особенности этого жанра регулярно и активно обсуждались в центральных газетах, специализированных музыкальных журналах, просветительских брошюрах и научных монографиях, а также на региональных и всесоюзных Пленумах Союза композиторов. Во всех этих дискуссиях непременно формулировались задачи, стоящие перед советской песней, и обозначалась её специфика, неразрывно связанная с соцреализмом. Его основные принципы в отношении песни формулировались следующим образом: 1) доступность широким массам, 2) приоритет ясной песенной мелодики, 3) строгая избирательность в отношении стилей и жанров, 4) нравственная направленность песенных образов, 5) тематическое разнообразие в купе с приоритетом песен гражданско-патриотической тематики, 6) ограниченный круг допустимых эмоций, особенно вызываемых любовными переживаниями и, наконец, 7) высокие профессиональные стандарты для композиторов, поэтов и певцов. Телефестиваль «Песня года», стартовавший в самом начале 1970-х годов, задумывался как (хит)парад официально одобряемой советской музыкальной эстрады. Однако его участниками порой оказывались зарубежные певцы и композиторы. Музыкальные номера, которые регулярно появлялись в «Песне года» и репрезентировали международные связи СССР, делятся на три группы. Первую группу составляют выступления непрофессиональных певцов — студенческой молодежи и детей из дружественных стран. Вторая группа складывается из песен, исполненных профессиональными иностранными певцами. Они выступали как «живьем», так и посредством видеозаписей и телемостов с европейскими телестудиями. Третью группу образуют музыкальные номера советских

певцов и композиторов, но в отношении которых возникала иллюзия их принадлежности к зарубежной эстраде. На советской сцене популярные зарубежные песни подвергались языковой и тематической адаптации. Тем не менее особенности сценического имиджа зарубежных певцов и певиц, неизменно отходили от соцреалистического канона, характерного для популярных советских композиторов и исполнителей.

Français

En URSS, la chanson de masse se concevait, durant toute la période soviétique, comme un (méta) genre à la pointe de la musique populaire. Ses missions et enjeux furent régulièrement débattus dans la presse centrale, les revues de musique, dans des opuscules instructifs et ouvrages de recherche, ainsi qu'au cours des réunions plénières de l'Union des compositeurs. Ces débats formulaient et reformulaient les qualités de la chanson soviétique, inséparables des préceptes du réalisme socialiste. Ces derniers, en ce qui concerne la chanson, préconisaient : 1) l'accessibilité pour les masses les plus larges, 2) la priorité accordée à la clarté de la mélodie, 3) des styles et des genres rigoureusement choisis, 4) la probité morale de l'imaginaire mis en place par les textes, 5) une diversité thématique, et en même temps la priorité accordée aux sujets patriotiques et idéologiques, 6) un nombre restreint d'émotions exprimées, notamment lorsqu'il s'agissait de l'amour, 7) de hauts standards professionnels exigés de la part des compositeurs, poètes et interprètes. Le festival télévisé « La chanson de l'année », inauguré au tout début des années 1970, fut conçu comme une (hit) parade des variétés soviétiques officiellement approuvées. Aussi des compositeurs et chanteurs étrangers y participaient-ils de temps en temps. Leurs numéros musicaux, qui incarnaient les relations internationales de l'URSS, se divisaient en trois groupes. En premier lieu nous délimitons les chanteurs amateurs, étudiants et enfants, originaires des pays « amis ». Ensuite viennent les chanteurs de métier, représentant les pays du « bloc socialiste » ; ils venaient à Moscou ou bien prenaient part au festival grâce aux enregistrements vidéo et téléponts qui reliaient la salle d'Ostankino aux studios européens. Enfin, nous considérons comme un groupe à part entière les artistes soviétiques qui produisaient une impression d'appartenance à la scène occidentale. Les paroles et les sujets des célèbres chansons étrangères ou « quasi-étrangères » étaient adaptés, mais les particularités de l'image scénique des chanteuses et chanteurs occidentaux s'affranchissaient toujours des canons du réalisme socialiste propres aux compositeurs et interprètes soviétiques.

English

Throughout the USSR's existence, the Soviet (mass) song was positioned as the leading (meta)genre of popular music, frequently discussed in national newspapers, music magazines, educational brochures, and scientific monographs, as well as at regional and all-Union plenums of the Union of composers. All these discussions inevitably outlined the tasks of Soviet song

and defined its characteristics, which were inseparable from the principles of socialist realism. Its basic principles for songwriting were as follows: 1) accessibility to the masses, 2) prioritizing clear, song-like melodies, 3) strict selectivity in the genres and styles to be promoted, 4) moral virtues of song characters, 5) thematic diversity with a priority for civic and patriotic themes, 6) a limited range of normative (permissible) emotions, especially those related to love, and 7) high professional standards for composers, poets and singers. The TV festival “Song of the year”, launched in the early 1970s, was conceived as a (hit) parade of officially approved Soviet popular music. However, foreign singers and composers occasionally participated. The article considers three groups of musical performances regularly featured in the festival, reflecting the USSR’s international relations. The first group consists of performances by non-professional singers — students and children from friendly countries. The second group is comprised of songs performed by professional foreign singers, either “live” or via video recordings and telebridge with foreign TV studios. The third group consists of musical numbers by Soviet singers and composers that created the illusion of belonging to the foreign stages. Drawing on extensive material, this article analyzes the linguistic and thematic adaptation of popular songs, their musical and stylistic patterns, the stage image of foreign singers, and the departure from the socialist-realist canon by Soviet composers and performers.

Mots-clés

musique populaire, chanson soviétique, variétés, musique à la télévision, réalisme socialiste, German (Anna), Gott (Karel), Doga (Eugen), Joala (Jaak), Pauls (Raymond), Pieha (Edita), Rotaru (Sofia)

Keywords

popular music, Soviet song, musical variety, music on television, socialist realism, German (Anna), Gott (Karel), Doga (Eugen), Joala (Jaak), Pauls (Raymond), Pieha (Edita), Rotaru (Sofia)

Ключевые слова

популярная музыка, советская песня, музыкальная эстрада, музыка на телевидении, соцреализм, Герман (Анна), Готт (Карел), Дога (Евгений), Йоала (Яак), Паулс (Раймонд), Пьеха (Эдита), Ротару (София)

Daria Zhurkova

Docteur en histoire culturelle, directrice de recherche et professeur à l’Institut national de l’histoire de l’art à Moscou ; ses principaux domaines de recherche sont : la musique populaire russe, les variétés soviétiques et postsoviétiques, la musique dans le cinéma et les médias visuels.