

«ЯЩИК С ТЮБИКАМИ» ДЛЯ ПОЭТИЧЕСКОЙ ПАЛИТРЫ: ОБРАЗЫ ЖИВОПИСИ И ЖИВОПИСЦЕВ В ТВОРЧЕСТВЕ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО

Измайлов Р.Р., Кекова С.В.

ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова», Саратов, Россия (410012, г. Саратов, просп. Кирова С.М., д. 1), e-mail: ruslanizmajloff@yandex.ru

В статье анализируются стихотворения Арсения Тарковского, в которых представлены образы живописи и живописцев (Ван Гога и Пауля Клее). Выявлены общности художественных миров и творческих методов самого поэта и художников, ставших объектами поэтического осмысления. В анализе привлекаются аналитические методы из разных областей гуманитарных наук – не только филологии, но и искусствоведения, философии, богословия, что позволяет вскрыть глубинные пласты поэтической реальности, в которой отражается реальность искусства Ван Гога и Пауля Клее. Понимание творческого акта как способа постижения сущности вещей и явлений в их метафизическом горизонте, где исчезает субъект-объектный дуализм – вот то, что роднит поэтику А. Тарковского и живописные опыты художников.

Ключевые слова: Арсений Тарковский, Ван Гог, Пауль Клее, Феофан Грек, метафорическая соотнесённость, иконичность, земное и небесное.

A BOX OF TUBES FOR POETIC PALETTE: IMAGES OF PAINTINGS AND PAINTERS IN THE WORKS OF ARSENY TARKOVSKY

Izmaylov R.R., Kekova S.V.

"Saratov state Conservator. L.V. Sobinov", Saratov, Russia, 410012, Saratov, prospect S.M. Kirov, 1; e-mail: ruslanizmajloff@yandex.ru

The article analyzes the poem Arseny Tarkovsky, which presents images of paintings and painters (van Gogh and Paul Klee). Identified community art worlds and creative methods of the poet and artists, have become the objects of poetic reflection. In the analysis involves analytical methods from different fields of the Humanities - not only linguistics, but also art history, philosophy, theology, allowing you to open the deep layers of poetic reality, which reflects the reality of the art of van Gogh and Paul Klee. Understanding of the creative act as a way of understanding the essence of things and phenomena in their metaphysical horizon disappears where the subject-object dualism is what makes poetics A. Tvardovsky and scenic experiences of artists.

Keywords: Arseny Tarkovsky, van Gogh, Paul Klee, Theophanes the Greek, metaphorical correlation, Iconoclast, the earthly and the heavenly.

В одном из писем к сыну поэт Арсений Тарковский пишет: «Как бы мы ни мудрили, мы обречены на заимствование цвета, светотени, звуков, смысла из пространства и времени, ибо другого ящика с тюбиками для нашей палитры нет» [6:255]. Само метафорическое приравнивание поэзии и живописи через образы «палитры» и «ящика с тюбиками» говорит нам о том, что для Тарковского эти виды искусства являются двумя составляющими единого творческого процесса, живущими по одним законам. В поэтическом наследии Арсения Тарковского есть три стихотворения, в названия которых входят имена двух художников и одного иконописца: «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...», «Пауль Клее» и «Феофан Грек» - причём в двух из них Тарковский напрямую обозначает своё внутреннее родство с художниками, именами которых названы стихотворения. В первом из названных нами стихотворений поэт пишет: «Стою себе, а надо мной навис / Закрученный, как пламя, кипарис. // Лимонный крон и тёмно-голубое - / Без них не стал бы я самим собою; // Унизил

бы я собственную речь, / Когда б чужую ношу сбросил с плеч. // А эта грубость ангела, с
какою / Он свой мазок роднит с моей строкою, // Ведёт и вас через его зрачок / Туда, где
дышит звёздами Ван Гог» [7:1,87] (курсив наш – Р.И., С.К.). В стихотворении «Феофан
Грек» Тарковский в категории «долженствования» говорит о том, что его призвание -
призвание поэта – стать подмастерьем великого иконописца: «Мне должно завещание могил
/ Зияющих, как ножевая рана, / Свести к библейской резкости белил / И подмастерьем стать у
Феофана» [7:1,326]. Интересен сюжетный ход, раскручивающий смысловую пружину двух
названных нами стихотворений: если в первом Тарковский пишет о своей «вине» перед
Винсентом Ван Гогом, о том, что он, поэт, не смог стать «милосердным самарянином» для
художника: «Пускай меня простит Винсент Ван Гог / За то, что я помочь ему не мог, // За то,
что я травы ему под ноги / Не постелил на выжженной дороге, // За то, что я не развязал
шнурков / Его крестьянских пыльных башмаков, // За то, что в зной не дал ему напиток, / Не
помешал в больнице застрелиться», то в стихотворении «Феофан Грек» поэт призывает
Феофана стать для него самого «милосердным самарянином»: «Придешь ли, милосердный
самарянин / Повить меня твоим прохладным льном?» [7:1,326]. Перед нами – два смысловых
вектора: один из них состоит в том, что поэт в первом случае говорит о действии, идущем от
него к объекту поэтической рефлексии, во втором же, напротив, он ожидает действия,
направленного на него. Поскольку два этих вектора связаны с образами художников,
читатель вправе увидеть и почувствовать специфику тех художественных пространств,
которые связаны с именами Ван Гога и Феофана Грека. Не вдаваясь в искусствоведческие
тонкости, мы можем определить их как пространство прямой перспективы и пространство
обратной перспективы [4]. Исследования в области сопоставления двух этих видов
пространств – одна из интереснейших страниц гуманитарной науки двадцатого века.
Открытие древней русской иконы в начале века, классические труды кн. Евгения Трубецкого
(«Два мира в древнерусской живописи») и о. Павла Флоренского («Иконостас» и «Обратная
перспектива»), разработка этой проблематики в искусствоведческой мысли русского
зарубежья (прежде всего труды Л. Успенского, П. Муратова, инока Григория Круга, П.
Евдокимова) и в гуманитарных катакомбах советского времени (монахиня Иулиания, Н.
Тарабукин), современные исследования в области иконоведения (В. Лепехин, И. Языкова, Б.
Раушенбах) позволяют спроецировать богословскую и искусствоведческую проблематику в
область литературоведческого исследования. Одним из образцов подобного подхода
демонстрирует нам Валерий Лепехин, рассматривающий категорию иконичности как
конституирующую для древнерусской словесности. Во второй части книги «Икона и
иконичность» разновидностями «словесных икон» Лепехин называет тропари и кондаки,
акафисты и жития святых; летопись рассматривается исследователем как икона священной

истории. Для всей древнерусской литературы, таким образом, по мысли исследователя, характерен принцип иконичности, то есть «двуединства Первообраза и образа, божественного и человеческого, небесного и земного» [2:291] .

Если мы обратимся к стихотворению «Пускай меня простит Винсент Ван Гог», то увидим, что в нём тоже воплощается принцип двуединства земного и небесного начал бытия. Смысловое пространство стихотворения разворачивается в координатах земля – небо. В начале стихотворения – образы травы и выжженной дороги, «крестьянских пыльных башмаков», соприкасающихся с благословенной и суровой земной материей, в конце же стихотворения – образ звёзд, которыми дышит Ван Гог. Приметы земного и небесного начал бытия в стихотворении Тарковского имеют тройную соотнесённость: реальную, метафорическую и символическую. О реальной и метафорической соотнесённости свидетельствуют образы, отсылающие к биографии Ван Гога и к его картинам: так, художественное пространство стихотворения связано с такими произведениями Ван Гога, как «Сельская дорога с кипарисами», «Башмаки», «Звёздная ночь». Здесь следует отметить один важный момент: поэт в стихотворении как бы оказывается внутри пространства картины «Сельская дорога с кипарисами» (об этом свидетельствуют строки «Стою себе, а надо мной навис / Закрученный, как пламя, кипарис»). Эта сельская дорога в стихотворении «Пускай меня простит Винсент Ван Гог» становится символом жизненного и творческого пути художника. Так, строки «За то, что я не развязал шнурков / Его крестьянских пыльных башмаков» отсылают читателя к серии из шести работ, которая изображает старые башмаки, подбитые гвоздями. Ван Гог через этот образ разворачивает целую философию человеческой жизни: человек, проходящий своё жизненное поприще, должен совершить невероятно трудный путь. Тарковский же этим образом говорит читателю о тернистом жизненном пути самого художника, который в молодости мечтал стать священником, был сначала пламенным проповедником евангельских истин, неся слово любви нищим и обездоленным людям, а потом – крестьянским художником, основной темой которого был человек, занятый тяжёлой изнурительной работой.

Ещё один важный аспект затронутой нами темы связан с тем, что при внешней простоте сюжетного рисунка стихотворения Тарковский использует особый вид слова, который аккумулирует разновременный событийный ряд на «плоскости стихотворения» подобно тому, как плоскость иконы, являясь символом вечности, преодолевает хронологическую и пространственную раздробленность (иконы Рождества, Преображения и т.д.).

Событийный ряд включает в себя не только биографические эпизоды, но и картины художника, и письма Ван Гога, в которых разворачивается драма его жизни и творчества.

По мысли искусствоведа Е. Муриной, автора одного из лучших исследований, посвящённых жизни и творчеству Ван Гога, именно благодаря письмам художник «вошел в исторический опыт человечества не только как живописец, но и как человек, как выдающаяся личность, принадлежащая истории культуры и шире - истории нового времени, в которой его "житие" образует одну из героико-драматических страниц... Эти поразительные письма, вывернувшие наизнанку мученическую подоплеку его творчества, окружили имя Ван Гога ореолом единственного в своем роде художника, вложившего в свое творческое самораскрытие огромное духовное содержание» [3:5]. Именно «житийный», «канонизированный» образ Ван Гога входит в стихотворение Тарковского.

Но не только «житийный образ» художника порождает иконическое пространство стихотворения. Сам язык искусства Ван Гога свидетельствуют об определённой направленности его творческого метода. Художник пишет в одном из писем о том, что ему хотелось бы писать мужчин и женщин так, чтобы вкладывать в них что-то от вечности, символом которой был некогда нимб. В целом живописные образы Ван Гога имеют метафорическую и символическую природу. Он сам в одном из писем сопоставляет хижину с гнёздами, кипарисы – с черным, струящимся ввысь пламенем, белокурую голову друга – со звездой на тёмной лазури неба. Он мечтает «выразить чувства двух влюблённых сочетанием двух дополнительных цветов, их смешением и противопоставлением, таинственной вибрацией родственных тонов. Или выразить зародившуюся в мозгу мысль сиянием светлого тона на тёмном фоне. Или выразить надежду мерцанием звезды, пыл души – блеском заходящего солнца» [3:197]. Постигание реальности для художника, таким образом, не ограничивается воспроизведением видимости явлений, но предполагает раскрытие их сущности.

Именно этот метод характерен и для Тарковского. Так, смысловой центр стихотворения – строки «Лимонный крон и тёмно-голубое – / Без них бы я не стал самим собою» соединяют в одном синтетическом образе землю и небо. Те краски, которые называет Тарковский, словесно выражают ту же тройную соотнесённость - реальную, метафорическую и символическую, - о которой мы говорили выше. С одной стороны, это краски картины «Сельская дорога с кипарисами», с другой, названия их отсылают нас к высказыванию Ван Гога о «симфонии жёлтого и голубого», с третьей, они являются знаками основных категорий мироощущения самого Тарковского - земного и небесного.

В стихотворении «Пауль Клее» мы встречаемся с той же палитрой, что была обозначена в стихотворении «Пускай меня простит Винсент Ван Гог»: «На погосте хуже, чем в музее, / Где порой вы бродите, живые, / И висят рядом картины Клее - / *Голубые, жёлтые, блажные...*» (Курсив наш – Р.И., С.К.). Смысловой центр этого стихотворения - прорыв

вечности сквозь пространство художественное в пространство биографическое. В конце жизни Клее создаёт цикл «Ангелы». В стихотворении Тарковского вечность является художнику в виде Ангела смерти, воплотившегося в художественном пространстве: «И однажды утром на картоне // Проступили крылышко и темя: Ангел смерти стал обозначаться. / Понял Клее, что настало время / С Музой и знакомыми прощаться» [7:1,277].

Характерно, что в отличие от стихотворения «Пускай меня простит Ван Гог» в стихотворении «Пауль Клее» поэт остаётся сторонним наблюдателем, а не входит в мир художника. Мы встречаем здесь, с одной стороны, перечислительный ряд пластических образов Клее («Рисовал квадраты и крючочки, / Африку, ребёнка на перроне, / Дьяволёнка в голубой сорочке, / Звёзды и зверей на небосклоне»), с другой – поэтическую интерпретацию художественного кредо Клее («Не хотел он, чтоб его рисунки / Были честным паспортом природы, / Где послушно строятся по струнке / Люди, кони, города и воды. // Он хотел, чтоб линии и пятна, / Как кузнечики в июльском звоне, / Говорили слитно и понятно»).

Искусствоведы характеризуют художественное пространство Клее как некое «предпространство», в котором потенциально существуют разные возможности для воплощения мира, его стихий, его вещей и предметов. Клее считал художника демиургом, который творит мир по собственному произволу. Не случайно такой проницательный знаток и любитель искусства, как Райнер Мария Рильке, чувствует опасности, подстерегающие художника: «Подобно тому как потерпевшие кораблекрушение или зажатые в полярных льдах, преодолевая себя, стремятся до последней минуты заносить на бумагу свои наблюдения и переживания, чтобы их жизнь прочертила след на чистых полях листа, куда раньше еще никому не удавалось добраться, — так и Клее... предстает регистратором всех взаимосвязей и соучастий в явлениях этого мира, хотя последние сами по себе уже бессвязны и отворачиваются от него, и настолько для него бесполезны, что он, *ivte d'absence*, лишь как бы роскошествуя в своей бедности, способен иногда пользоваться их формами. Здесь, вероятно, и начинается его собственное "ясновидение", предощущение которого наполнило меня уже в то время, когда в моей комнате (в 1915 году) в течение нескольких месяцев находились примерно 40 листов с его работами.

То, что его графика часто представляет собой переложение музыки, я уже тогда догадался бы, даже если бы мне и не рассказали о его увлечении скрипкой. И это для меня самый зловещий момент в его творчестве; хотя музыка и подсказывает кисти художника некоторые закономерности, действующие равно в обеих сферах, тем не менее я не могу без известного содрогания наблюдать этот сговор искусств за спиной природы: как если бы оттуда нам грозило внезапное нападение, перед которым мы окажемся ужасно беззащитными...» [5:274-275].

Удивительно схожа реакция двух поэтов – Рильке и Тарковского, почувствовавших опасность, исходящую от художественного пространства Клее: «Попрощался и скончался Клее. / Ничего не может быть печальней! / Если б Клее был немного злее, / Ангел смерти был бы натуральней. // И тогда с художником все вместе / Мы бы тоже сгинули со света, / Порастряс бы ангел наши кости! Но скажите мне: на что нам это?» [7:1,277].

Поэтическая интуиция Тарковского подсказывает определённую замутнённость духовного источника, вдохновлявшего художника на его демиургический акт. Особенность творческого акта Пауля Клее раскрыта русским мыслителем, богословом и искусствоведам Павлом Евдокимовым: «Пауль Клее... стремится живописно изобразить метаморфозы непрерывных чередований изобразительного и яростного... Для Пауля Клее более, чем для других, характерно желание проникнуть в сферу предсуществования... бездну без формы и содержания, о которой говорится в начале Библии, - в область чистой, идеальной потенции. Он полагает, что избранные художники проникают в то тайное место, где домирные силы возвращают любую возможную эволюцию. По его мнению, то, что мы имеем – не единственно возможный мир. В этом угадывается демиургический соблазн: предчувствовать и изобразить космос, отличный от созданного Богом... Однако святой Григорий Богослов предостерегает: "горе уму, исподтишка заглядывающему в тайны Божии". У основоположников абстрактного искусства желание проникнуть за вуаль реального мира имеет, очевидно, теософическую, оккультную природу. "Самое высшее, - говорит Пауль Клее, - тайна". Что это – новая эпоха в познании Бога? Может быть, но в этом познании нет воплощённого Бога: это – познание идеального и абстрактного божества...» [1:92].

Весьма примечательно, что интуиция «замутнённости» духовного источника творчества Пауля Клее находит своё выражение в «формальной» стороне анализируемого нами стихотворения Арсения Тарковского. Уже в первой строфе стихотворения мы встречаемся с «плохой» рифмой – «за лесами – карандашами». Тарковский был последовательным и страстным апологетом точной рифмы. «Неточной рифмы я не люблю, - пишет поэт, потому что она не нужна. Мне неясно, зачем надо увеличивать свободу рифмовки, если рифма никого не связывает, не может устареть.... – рифма неточная вычурна для нормального слуха... Слабая или слишком стёртая рифма – то же...» [7:2,204]! Следовательно, употребление неточной рифмы в первой строфе выполняет определённую задачу – дать в стихотворной материи некоторый аналог художественного мира Пауля Клее. Далее, в смысловом центре стихотворения, на основной его оси, мы встречаемся с «полуразрушенной» рифмой – «вместе – кости».

В уже упоминавшемся нами письме Андрею Тарковскому Арсений Тарковский пишет: «Нельзя измыслить даже абстрактную картину так, чтобы она не связалась задним числом с

реалиями; как немыслима жизнь, порождённая небытием, так и искусство немыслимо вне бытия, оно его составное: как же можно противопоставлять одно другому? ... В самом противопоставлении – неверие в своё дело, залог декаданса, то есть разлад формы и внутренней сущности искусства, повод к дроблению формы и вывороту этой сущности» [6:255]. Именно этот разлад, «выворот сущности искусства» Тарковский выразил не в форме рационального суждения, а на уровне формальной организации стиха.

В небольшом эссе «О поэтическом языке» Арсений Тарковский писал: «Мне кажется, что для поэзии очень важно, чтобы поэт был двойником своих стихов» [7:2, 224]. Художники Ван Гог и Пауль Клее тоже во многом были «двойниками» своих полотен. Единство творца со своим творением – вот ещё одна точка схода творческих актов как художников, так и самого поэта. Поэтому Тарковский и берёт смело их «тюбики красок» и создаёт свои словесные полотна, на которых в неразрывном единстве предстают судьбы художников, их творчество, «гул времени», предчувствие «бездны», сияние вечности, земное и небесное. И в этом чудо поэзии Арсения Тарковского.

Список литературы

1. Евдокимов П. Искусство иконы. Богословие красоты. – Клин, 2005.
2. Лепяхин В. Икона и иконичность. - М., 2002.
3. Мурина Т. Ван Гог. - М., 1978.
4. Кекова С.В. «Поэтическое богословие» языка А. Тарковского // Известия СГУ. Серия Философия. Психология. Педагогика. – Саратов : Изд-во СГУ, 2011. - С. 73-76.
5. Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. - М., 1971.
6. Тарковская М. Осколки зеркала. - М., 2006.
7. Тарковский А. Собр. соч. в 3 т. - М., 1991.

Рецензенты:

Иванюшина И.И., д.ф.н., заведующий кафедрой новейшей русской литературы Института филологии и журналистики СГУ им. Н.Г. Чернышевского, г. Саратов;

Елина Е.А., д.ф.н., профессор кафедры английского языка, теоретической и прикладной лингвистики Саратовской государственной юридической академии, г. Саратов.