

ИКОНОЛОГИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ «СТИХОТВОРЕНИЙ» КНЯЗЯ ВЛАДИМИРА ПАЛЕЯ

А. В. Марков

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
markovius@gmail.com

Сборник «Стихотворения» (1916) князя Владимира Палея не имеет общего сюжета и композиции, представляя разрозненные лирические впечатления, однако композиционную организацию осуществляют вне-текстовые изобразительные элементы: заставки и виньетки. Отвечая коллекционерскому вкусу автора сборника, они заставляют читать его лирику иначе: не как передачу личных впечатлений, но как сложное выстраивание собственной идентичности с опорой на различные языки культуры. Использование иконологического метода и обращение к ресурсам визуальной семиотики позволяют показать, как благодаря порядку иллюстраций отдельные мотивы романтической и модернистской поэзии перестают быть самодостаточными, становясь лишь моментами в обретении более целостной лирической позиции.

Аналізу подвергнуты такие элементы оформления книги, как картуши с названиями стихотворений, заставки-иллюстрации с изображениями пейзажных и жанровых сцен и разрозненные виньетки, при этом охвачен весь объем иллюстративного сопровождения сборника. Хотя оформление книги принципиально сдержанное, что отвечало новым установкам вкуса военного времени, каждый из видов художественного сопровождения выстраивает свою программу прочтения стихотворений, не позволяя свести содержание отдельных стихов к воспроизведению романтических, неоромантических или символистских мотивов.

Показано, в какой мере картуши с названиями стихотворений могут помочь образованному читателю тематизировать соотношение природы и истории, деавтоматизировав восприятие заглавия как указания только на предметную тему. Декор этих элементов указывает как на взаимопроникновение мира природы и мира культуры, так и на недостаточность отдельных языков или семиотических образований для передачи идеи метафизического предназначения человека. Три стихотворения, снабженных такими картушами, выстраивают самостоятельный сюжет присутствия в природе не только фатальных сил, но и метафизических озарений.

Заставки-иллюстрации потребовали специальной интерпретации, исходящей из знания реалий и содержательного смысла отдельных живописных жанров. Доказано, что снабженные такими заставками стихотворения передают общий сюжет независимости интимной душевной жизни от готовых паттернов восприятия истории. В этих стихотворениях господствует идея интимизации истории как единственного способа осмыслить значение исторических катастроф. Наконец, отдельные виньетки позволяют прочитывать весь массив стихотворений данной книги как поддержи-

вающий основную идею принятия природной необходимости ради преодоления частных представлений о судьбе, с необходимой христианской реинтерпретацией предчувствий и отдельных символических указаний.

Таким образом, иллюстративный режим книги отвечает принципам многоязычия и полистилистики русского модерна. Проведенное исследование позволяет уточнить как ориентиры официальной русской культуры предреволюционного времени, так и специфику поэтического творчества Владимира Палея как одного из наиболее ярких случаев поддержки оригинальной поэтики визуальной семиотикой природных и культурных объектов.

Ключевые слова: князь Владимир Палей, лирическая позиция, лирический герой, полистилистика, иконология, книжная иллюстрация, эмблема.

ICONOLOGY OF THE PICTORIAL ELEMENTS OF POEMS BY PRINCE VLADIMIR PALEY

Alexander V. Markov

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
markovius@gmail.com

The collection *Poems* (1916) by Prince Vladimir Paley does not have a common plot and composition, it presents scattered lyrical impressions. The composition of the collection is organized by extra-textual pictorial elements: headpieces and vignettes. Responding to the collector's taste of the poet, these elements force one to read his lyrics differently: not as a transfer of personal impressions, but as a complex construction of his own identity based on various cultural languages. The use of the iconological method and appeal to the resources of visual semiotics allow showing how, thanks to the order of illustrations, certain motifs of romantic and modernist poetry cease to be self-sufficient, becoming only moments in the acquisition of a more holistic lyrical position. Such design elements of the book as cartouches with the titles of poems, headpieces with images of landscape and genre scenes, and scattered vignettes were analyzed; the entire volume of the book's illustrative accompaniment was covered. The article shows that despite the fact that the design of this book is fundamentally restrained, which corresponded to the new settings of the taste of wartime, each type of artistic accompaniment builds its own program for reading these poems, not allowing the content of individual poems to be reduced to the reproduction of romantic, neo-romantic or symbolist motifs. The article demonstrates how cartouches with the titles of the poems allowed educated readers to thematize the relationship between nature and history by de-automating the perception of the title as an indication only of a subject topic. The decor of these elements

indicates both the interpenetration of the natural world and the world of culture, and the inadequacy of individual languages or semiotic formations to convey the idea of a person's metaphysical destiny. Three poems with the cartouches build an independent plot of the presence in nature of not only fatal forces, but also metaphysical insights. Illustrations-headpieces demanded a special interpretation based on knowledge of the realities and conceptual meanings of certain painting genres. The article proves that poems with the headpieces convey the general plot of the independence of an intimate mental life from ready-made patterns of history perception. In these poems, the idea dominates of intimizing history as the only way to comprehend the meaning of historical catastrophes. Finally, individual vignettes allow reading the entire array of the poems in this book as supporting the main idea of accepting natural necessity in order to overcome private ideas about fate, with the necessary Christian reinterpretation of forebodings and individual symbolic indications. Thus, the illustrative mode of the book corresponds to the principles of multilingualism and polystylistics of Russian modern style. The study allows clarifying both the landmarks of the official Russian culture of the pre-revolutionary period and the specificity of the poetic works of Vladimir Paley as one of the most striking cases of supporting the original poetics with the visual semiotics of natural and cultural objects.

Keywords: Prince Vladimir Paley, lyrical position, lyrical hero, polystylistics, iconology, book illustration, emblem.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-2-68-87

Иконологический метод становится одним из актуальных способов изучения живописных, в том числе иллюстративных, программ прежде всего потому, что позволяет не сводить художественные решения к задачам, мыслям или капризам отдельного автора, редактора или издателя. Он освобождает нас от старых культурологических мифологем, таких как стиль эпохи или репутация издательства, но позволяет понять, как работают элементы изобразительности в книгах и других печатных материалах, независимо от того, какой смысл принято было вкладывать в тот или иной элемент. Конечно, культурные смыслы отдельных образов и символов никуда не исчезают, напротив, образованный читатель, который обычно и является адресатом изящно иллюстрированной книги, считывает эти символы и определяет их как обладающие закрепленным значением, однако сами порядки ассоциаций, которые возникают при чтении, направлены на восприятие книги как целого больше, чем на разгадывание отдельных ее загадок. Именно

так иконологический метод, как метод номадический, имеющий в виду переселение символически нагруженных образов в новые эпохи и новые искусства, был изобретен его основателем Аби (Абрахамом Морицем) Варбургом, и именно так он применяется и сейчас, хотя список предметов его расширяется: от рекламных листовок и клипов до городской архитектуры, географических карт и компьютерных игр [Müller 2011].

Телесный поворот в современной иконологии, начатый Х. Белтингом [Belting 2005], как и риторический поворот Л. Олсона [Olson 2004], только усилил внимание к книге как основному медиуму, соизмеримому с человеческим телом, – в этих исследованиях было убедительно показано, что книга оказывается своеобразным полигоном иконологических решений, которые потом могут быть реализованы в других полях – от архитектуры до постеров, что дало новые стимулы во всем мире для изучения таких явлений, как бумажная архитектура или собрание гравюр как собрание парадигматических живописных решений, у истоков чего стоял еще Э. Панофски. В конце концов это привело к становлению таких дисциплин, как иконология естественных объектов [Stein 2021] и иконология дидактических объектов для детей [Farné 2019], которые окончательно утвердили книгу уже не как полигон, а как единственное релевантное медиа для понимания деформаций, происходящих с репрезентируемыми объектами, не как особенностей стиля или задач, но как необходимое встраивание объектов в режимы ожидаемых впечатлений, в то, как, собственно, они и будут правильно считываться. Деформация в широком смысле, включая стилизацию или упрощение, оказывается уже не приемом, а способом прочтения сложных сообщений, отражающих как непосредственный, так и опосредованный опыт; характерным примером такого невольного применения самых новых тенденций в иконологии стала деятельность российского интернет-сообщества «Страдающее Средневековье».

Исходя из этого, выбор исследовательского объекта неслучаен. Этот объект является одним из итогов интермедиальных поисков русского модернизма (Серебряного века) и создан как парадигматическое достижение российского типографского и оформительского искусства. Это книга начинающего поэта, где произведения, чтобы не выглядеть дилетантскими, получают поддержку в виде иконологического метатекста, который и заставляет воспринимать стихи как культурное высказывание. Наконец, автор был высокопоставленным лицом, родственным правящей династии империи, что

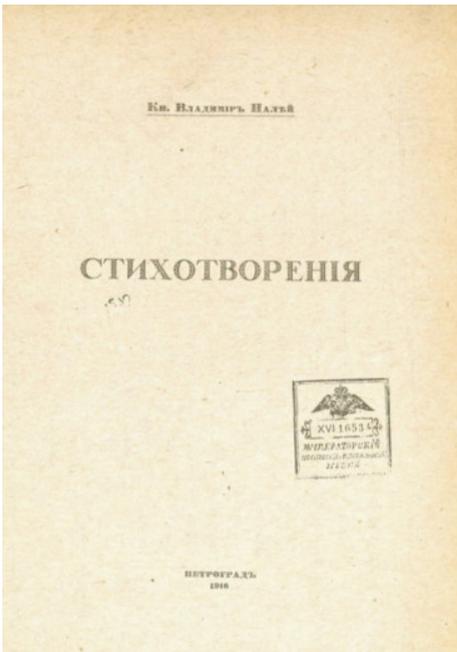
требовало от читателей воспринимать его произведение в ряду других иконологических проявлений династии, таких как торжественные празднества, архитектурные программы и коллекционирование искусства. Такое сочетание факторов делает наш объект идеальным для изучения и демонстрации продуктивности именно новейшего извода иконологии, в котором книга изучается не просто как метатекст, включающий изобразительные элементы, но как манифест, показывающий, как именно репрезентации вещей и идей могут работать так, что показывают значимость самого сложившегося в культуре и образовании сочетания идей. В этом смысле новейшая иконология показывает книгу как динамичный объект, в духе современных арт-объектов, и одновременно подтверждает закономерности культурных ассоциаций образованного читателя, но и обращается с ними так, что читатель принимает мир культуры как новый и продуктивный.

Хотя князь Владимир Павлович Палей хорошо изучен как историческая личность (ил. 1 а), его поэзия чаще всего рассматривается просто как некоторая краска его облика, что разительно отличает его от другого представителя императорского дома, великого князя Константина Константиновича Романова, которого изучают как самостоятельного поэта, уже потом вспоминая его прошлые заслуги (князь Владимир Павлович был, кстати, переводчиком его драмы-мистерии «Царь Иудейский» на французский). Вероятно, такой репутации способствовала более всего молодость автора: когда вышла его единственная прижизненная книга «Стихотворения» [Палей, 1916] (ил. 1 б), автору было всего 19 лет. Подозревать дилетантизм несложно, если против поэтической репутации работают сразу два обстоятельства: позиция вундеркинда, начавшего писать стихи очень рано, в 13 лет, и принадлежность к самой, пожалуй, артистической из семей выходцев из дома Романовых, где увлечения молодого человека могут выглядеть только как часть жизни большой семьи, духовная жизнь которой уже хорошо изучена [Экштут 2017, 29–32]. Обитатели Царского села знали дворец, построенный его родителями, князем Павлом Александровичем Романовым и Ольгой Валериановной Пистолькорс, оборудованный по последнему слову техники и хранивший самые причудливые коллекции, и внутри этого нового образа жизни, внутри нового стандарта светскости, в чем-то даже «нуворишеского», учитывая не просто морганатический, но скандальный брак родителей, выглядевший и как некоторое предательство аристократического идеала [Аверинцев 2011, 123], творчество молодого князя как будто терялось.



Князь Владимир Павлович Палей (28 декабря 1896 / 9 января 1897, Санкт-Петербург – 18 июля 1918, Алапаевск) – сын великого князя Павла Александровича, сына императора Александра II, и Ольги Валериановны Пистолькорс, на момент рождения сына не получившей развода от первого мужа. В детстве жил с родителями в эмиграции в Париже, в 1904 г. получил от баварского принца-регента Луитпольда титул графа фон Готенфельзен. С 1908 г. воспитывался в Петербурге в пажеском корпусе. Писал стихи с 1910 г., сначала преимущественно по-французски. 5 / 18 августа 1915 г. по указу императора Николая II получил княжеский титул с фамилией Палей, по названию одного из отцовских имений. Служил в лейб-гвардии гусарском полку. Непосредственным покровителем его как поэта был великий князь Константин Константинович Романов, писавший под акронимом К. Р. В мае 1917 г. по нездоровью уволен со службы. 4 / 17 марта 1918 г. арестован по распоряжению Петроградской ЧК. Отказавшись отречься от семьи, отправлен в ссылку сначала в Вятку, потом в Екатеринбург. Казнен в Алапаевске в числе других членов царской семьи. Канонизирован Русской православной церковью за границей 2 ноября 1981 г., почитание его как мученика признано в Русской православной церкви, реабилитирован Генеральной прокуратурой России в 2009 г.

Ил. 1 а. Фото В. П. Палая (см.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Палей,_Владимир_Павлович#/media/Файл:Prince_Vladimir_Pavlovitch_Paley_en_1916.JPG)



Книга «Стихотворения» подготовлена автором летом 1916 г. У истоков издания первой книги поэта стояли авторитетные литераторы: знаменитый юрист А. Ф. Кони и не менее известный журналист и критик А. А. Измайлов, высоко оценивший талант начинающего автора и давший ряд редакторских советов. Составление книги полностью принадлежит автору, высказавшему пожелания по оформлению, включая рисунок обложки и выбор шрифтов. Оформление книги соответствовало стандарту изданий типографии Голике и Вильборга, изобразительную программу утвердил автор в июне, находясь в Ставке. Тираж был отпечатан в августе, весь доход с продажи направлялся на благотворительные проекты императрицы Александры Фёдоровны.

Ил. 1 б. Обложка книги «Стихотворения» [Палей 1916] (фото автора статьи)

Как ни удивительно, определенные предпосылки к введению Владимира Палея в канон ключевых литературных деятелей Серебряного века, определивших облик эпохи, создала А. А. Ахматова. В беседе с А. Г. Найманом [Найман 1999, 23] она вспоминала быт этих царскоселов и отзывалась об Ольге Валериановне как о женщине малонаблюдательной и неодаренной. Для Ахматовой это вполне могло быть способом как раз отодвинуть в сторону мать, коллекционера и светскую львицу, в отличие от всей семьи избежавшую казни, объявив это некоторым «нுவоришеством», и тем самым создать образ настоящего аристократизма, выделяющегося на этом фоне, – вообще переизобретение аристократизма, царственного спокойствия в противоположность более демократическим увлечениям Серебряного века, было одной из важнейших стратегий Ахматовой в советское время [Аверинцев 1995, 10]. Конечно, для реконструкции возможного влияния поэзии Палея на Ахматову и далее время еще не настало, хотя очевидны, например, типологические переключки между стихотворениями «Павловск» Л. Аронсона (1961) и «Павловский парк» Владимира Палея: общность темы слияния лирического героя с осенним настроением, растворения в природе в ожидании неопределенного будущего, переживания природы как мира разнообразных предзнаменований, которые невозможно до конца разгадать поразительна. То, что каталогизатором собрания князей Палеев выступил Э. Голлербах [Голлербах 1922], человек очень важный в судьбе Ахматовой и в судьбе Павловска, создатель мифа о Павловске [Марков 2020б], тоже исключительно значимо, тем более что декор книги Голлербаха напоминает по воспроизведению элементов рам и декоративных конструкций рококо книгу Палея. Следует заметить также, что Ольга Валериановна Палей была не только создательницей дворца как целостного произведения искусства, но и протокуратором – после Февральской революции она сама водила экскурсии по своему дворцу, показывая интерьеры и коллекции.

Итак, сборник князя Владимира Палея «Стихотворения» был издан в 1916 г. знаменитым Товариществом «Р. Р. Голике и А. И. Вильборг» и, как обычно для изданий Товарищества, был снабжен утвержденными автором декоративными элементами: заглавными заставками и концевыми виньетками, тематически связанными с как с жанрово-тематической спецификой стихов сборника вообще, так и с предметами отдельных стихотворений. Оформление книги при этом было сдержанным, что и позволило таким элементам служить больше декоративной, чем иллюстративной цели. Мы утверждаем, что на самом деле данные элементы являются частью

целостной иконографической программы, свидетельствующей о высоте развития книгоиздательской культуры, которая только и позволила передать идеи этой поэтической книги.

В книге названия стихотворений трижды взяты в картуш, и также только три раза заставки к стихотворениям представляют собой виды или жанровые сцены в прямоугольной раме. В случаях и картушей, и прямоугольных картин это повышенные семиотические образования, указывающие не только на центральные смыслы отдельных стихотворений, но и на производство новых смыслов и новых способов восприятия смысла. Рассмотрение этих решений показывает, что учет таких художественных элементов блокирует прочтение стихотворений как неоромантических, даже если неоромантизм понимать в самом высоком смысле исповедальности, но встраивает их в более сложную программу христианского пути, что сближает книгу князя Владимира Палея с поиском целостных образов христианского предназначения в русской культуре того времени, таких как град Китеж или невидимый град, где неоромантические элементы должны были стать только эмоциональными режимами для восприятия христианского понимания истории.

Название открывающего книгу стихотворения «Посвящение» дано в секирообразном картуше, обращенном книзу, с гротескными львиными головами сверху (ил. 2), а завершается того же стиля виньеткой-рокайлью из резных узоров. Главной темой этой поэтической увертюры является уравнивание посвящения природе и перевода на ее язык восторга перед природой и умения говорить на ее языках. Лирический персонаж поет «как странник молодой / Как ручеек, как в небе птица» [Палей 1916, 3], и это неоромантическое отождествление лирического субъекта со странником позволило выстроить в стихотворении цепочку причудливых перечислений природных объектов, каждый из которых наделен своим языком, но все эти языки как бы уже переведены на общий язык представленного читателю лирического высказывания. В строках лирический субъект изливает «божественные ласки» самой природы, причем ласки, обращенные к природе, и тем самым перевод на язык природы оказывается единственным способом познать природу в интимной привязанности обращения к ней. Такое постоянное растворение высказывания о природе в жизни самой природы оказывается лучше всего переданным характером картуша, где идея равновесия, как бы уже осуществленной природной справедливости, поддерживается символизацией природы как венчающей это как бы уже семантизированное равновесие.



Ил. 2. Фрагмент оформления [Палей 1916, 3]

Такая необходимая семантизация впечатлений после того, как семантические эффекты слов уже сработали, проявляется и в двух других картушах с названиями. В прямоугольный картуш взято заглавие стихотворения «Теннис» [Палей 1916, 67] (ил. 3), причем сам картуш, с волютами и имитацией рамки вроде зеркала, имеет по бокам узоры в виде густых листьев. Обособление заголовка, как бы переводящее его на язык таблички или знака, может объясняться высокой степенью иноязычия стихотворения: и само название игры звучало еще довольно экзотически, и в произведении присутствуют многочисленные спортивные англицизмы, написанные латиницей: court, service, play, ready, handicap, match. Суровое аналитическое описание динамической и потому как бы по-импрессионистически картинной игры напомнит современному читателю поэтику стихотворений Набокова. Но и само финальное сравнение тенниса с жизнью выдержано в духе английской романтической и неоромантической поэзии, где происходящее в частном поле зрения дается как метафизическая картина жизни и судьбы всей природы, так что масштабное сопоставление двух семантических полей и соответствует почти экранной белизне широкого картуша:

«О, жизнь! От горестей дневныхъ къ воспоминаньям,
 Отъ радости души къ отраве прежнихъ мукъ
 Кидаешь в руки ты все нас из старых рук
 И мы, томимые двуличностью мгновений,
 Познали твой ударъ и сетку преткновений!..» [Палей 1916, 67].

Таким образом, картуш иконически выражает судьбу как общий принцип и событий социальной жизни, и тех эмоций, которые и образуют горизонт восприятия человеком всего, в том числе и природы. Поэтому то, что природа вынесена за пределы картуша, как бы подавлена им, как раз выражает это всевластие судьбы

как лирическую тему, не совпадающую с общей программой бесспорно религиозного и чуткого лирика, совсем не фаталиста.



Ил. 3. Фрагмент оформления [Палей 1916, 67]

Наконец, третий декоративный картуш с названием стихотворения «20 июля 1914» (ил. 4) представляет собой типичное изображение трофеев, как мы встречаем его во всех парадных залах или на памятниках эпохи, когда единому объему подчиняется множество изображений лат и других трофеев. Но особенностью этого варианта является наличие, кроме стандартных лат, щитов и луков, еще и знамен в правом верхнем углу сложного картуша, при этом знамена образуют самостоятельную перспективу, как будто это часть перспективистской живописи. Это отвечает содержанию стихотворения, где предвоенная мобилизация оказывается встроеной не просто в картины прежней доблести, а в картины уже совершившегося действия, уже побед, но побед, оставшихся в прошлом:

«И восставая перед нами,
Сияли светлыми лучами
Картины невозвратных дней,
Что кистью мощною своей
Былые мастера писали –
Картины славы и побед» [Палей 1916, 83].



Ил. 4. Фрагмент оформления [Палей 1916, 83]

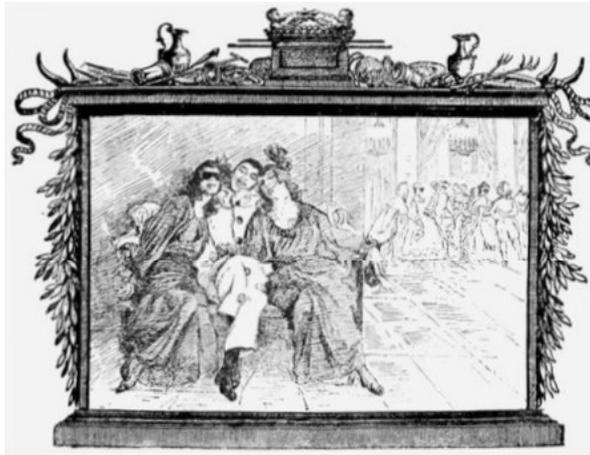
Выстраивается сложная перспектива, одновременно одическая, требующая постоянного возрождения былой доблести, и элегическая, в которой все уходит безвозвратно, и это становится темой всего стихотворения. Сами изображенные трофеи оказываются частью большого тревожащего воспоминания, колышущего знамена, но так, что знамена и позволяют всем трофеям выглядеть как необходимое задание, необходимый залог успеха новой войны. Завершается это стихотворение виньеткой со скрещенными мечом и трубой, увитыми лаврами, что только усиливает основную идею – неслышимый звук изображенной трубы как воспоминание превращает меч как общую метафору войн прошлого и настоящего в действующее оружие, а не просто в памятный эпизод, каким была бы звучащая труба. При этом лавровые ветви даны без ягод, как символы исключительно победного венка, а не доблести в более общем смысле, в отличие от финальной заставки всей книги, о которой мы еще скажем.

Три заставки-картины в причудливых рамах тоже оказываются тесно связанными с содержанием стихов, раскрывая их неожиданные стороны. Так, сцена актеров за кулисами, изображающих Эстреллу, Пьеро и Арлекина, с публикой на заднем плане (ил. 5), предваряющая цикл о «Карнавале» Шумана, говорит об условности театра, где конфликт на сцене не только не мешает дружбе в реальности, но и подчеркивает еще большую условность обычаев публики, что отвечало и позднейшей рецепции этого произведения в русской поэзии [Марков 2020а, 172–177]. Общий смысл всех четырех стихов – конфликт навязчивого шума, напоминающего о смертности, шума театрального ожидания, и маски, которая и должна закрепить роль как некоторое вечное амплуа, и невозможность избыть этот конфликт:

«Перед самим собой готов он лицемерить –
Но погребальный марш звучит уже в ушах...» [Палей 1916, 10].

Тем самым разговор актеров за кулисами, в свободных позах и с прическами вполне современной автору эпохи, оказывается таким шумом, который может передавать характеры людей, но при этом общая атмосфера театра, общей смертности и рока, которая ждет весь мир, только и заставляя пережить этот шум как характерный. При этом общий лирический взгляд оказывается вневременным по отношению ко всей системе такой реализации эмоций, и сама циклизация, раскладывание «Карнавала» на эпизоды, каждый из которых разрешается во внетеатральной жизни, поддержи-

вается этим изображением как бы антракта или перерыва, как бы промежутка внутри цикла, после которого может вновь начаться осознание жизненного предназначения. Этому способствует и дизайн рамы, напоминая больше всего имитации неоклассицизма и ампира эпохи модерна: использование отдельных ваз и статуэток как декоративных элементов более сложной композиции для создания как бы масштабного неоампирного взгляда, употребление предельно условных и упорядоченных симметричных растительных мотивов, при этом без той единой идеи воспроизведения античного (помпейского) стиля, которой был движим исторический ампир, – всё это заставляет вписывать отдельное театральное развлечение в размышления о больших судьбах



Ил. 5. Фрагмент оформления [Палей 1916, 10]

Вторая рама картины заставки, предваряющая сонет о Марии-Антуанетте, представляет собой образцовое произведение рококо (ил. 6). Маскарон в центре верхней части рамы захвачен в стандартные рокайльные растительные узоры, его поддерживающие, а в нижней части рамы в центре большой картуш с изображением цветов, взятый в громоздкое окружение тех рокайльных узоров, где легко различимы садовые растения и инструменты. Но и тема сонета, по сути, – переход от классицистского к романтическому садоводству, в связи с трагической судьбой Марии-Антуанетты, и изображение, как мы увидим, поясняет этот переход и место его в художественном целом поэтического сборника. Сонет изображает остановившуюся в игре на клавесине руку королевы, так что звук ее и короля пения и отзвук струн еще слышны в окрестностях: «И разливался

плач наивно-золотой». Первая часть сонета выдерживается в духе романтического понимания музыки как тайной души природы, которую можно воспринять только с помощью особого чувства, только и позволяющего понять природу как целое, хотя весь антураж событий выдержан вполне в духе событий жизни Версаля времен старого режима. Но дальше сам этот романтизм оказывается лишь историческим эпизодом, причем не частью истории культуры, а некоторым модусом, направлением прощания со старым миром:

«Да, греза этих струн жила во время оно
И, нарушая тишь Большого Трианона,
Дрожала – словно стон предсмертный старины...» [Палей 1916, 23].



Ил. 6. Фрагмент оформления [Палей 1916, 23]

При этом музыка в последнем терцете, «ритмичные печали» Люлли, и оказывается настоящим увяданием природы, иначе говоря, исторические судьбы не являются последней реальностью, потому что они никогда не бывают так сильны, как предчувствия, или, если иметь в виду нормативную для автора христианскую позицию, как предание себя воле Божией. Эти ноты, «как лепестки цветка, как музы тишины», растворяющиеся в парке, явно летят уже не в классицистский парк, где музыке всегда отведено определенное место, а в романтический парк, где музыка не имеет места, и поэтому человек не может отождествить отдельные проявления судьбы с судьбой вообще.

Иллюстративная заставка выступает здесь как ключ ко всему стихотворению, или же, если можно так сказать, подчеркивает его

скрытую идею. Хотя в стихотворении упомянут Большой Трианон как одна из версальских резиденций короля, указывая на то, что казнен будет прежде всего король, а потом уже королева, на иллюстрации изображен Малый Трианон, личная резиденция Мари-Антуанетты, в своем архитектурном стиле и интерьерах отражавшая австрийские привычки обитательницы, – своего рода прообраз дворца Ольги Палей (напомню, что Палеи до пожалования княжеского титула были австрийскими графами фон Гогенфельдами). При этом на иллюстрации тот фасад, который мы видим со стороны регулярного классицистского парка Трианона, а слева, как действительно в Версале, находится английский парк, который разбила Мария-Антуанетта для себя, устроив там даже альпийскую ферму, напоминающую о родине. Получается, что мы как бы движемся от державной жизни к частной, чтобы мыслить исторические судьбы королей не как действие отвлеченных исторических закономерностей, но как что-то нравственно интимное. Тогда маскарон и путти-садоводы осеняют этот путь – от державности к интимному переживанию, которое и оказывается единственным подлинным способом понять исторические события.

Наконец, третья заставка-картина – изображение Павловского парка со стороны реки Славянки (ил. 7) – довольно избитое изображение, часто воспроизводившееся на открытках того времени, позволявшее усилить именно пасторальный, незатейливый элемент в передаче Павловска, далекий от тяжеловесных классицистских аллегорий, таких как Храм Дружбы или статуя Мира. Рама этой картины еще тяжеловеснее, растительные узоры оказываются ближе к предшествующему русскому барокко, фламандской резьбе, требующей зияний в гирлянде для большей иллюзорности узора. В узор рамы оказываются вплетены статуи и вазы, указывая на все-сезонность парка. Но это лучше всего объясняет основную идею стихотворения «Павловский парк», в котором эмпатия лирического героя, отождествляющего свои настроения с осенью и зимой, опровергается самим ходом жизни природы, самой пасторальной или сельскохозяйственной топикой, которая и оказывается метафизической топикой спасения:

«Пусть у меня под белой пеленой
Уснет зерно, запавшее глубоко,
Чтоб колос налился полней и краше
И ярче-бы весною золотился...» [Палей 1916, 80].



Ил. 7. Фрагмент оформления [Палей 1916, 80]

Без иллюстрации эти размышления в пространном стихотворении казались бы избыточными, тогда как иллюстрация объясняет, что идиллическая и при этом бытовая топика парка не подразумевает восприятия его только как ряда картин, которые должны вызывать раз и на всегда определенные и как бы программируемые чувства. Наоборот, происходит размыкание внутри некоторого идеального и почти открыточного пейзажа сезонных режимов – ведь, как известно, идеальный пейзаж, включающий в себя реку или водоем с отражением, пологие холмы, указания на комфорт и умеренность, и создает такое предварительное ощущение вечности. Поэтому здесь и некоторая почти китчевость оказывается более чем уместна как часть общей программы переживания настоящего времени как трагического, но в котором предчувствие вечности оказывается сильнее любых эмоциональных и словесных намеков на временные переживания.

Такая программа отказа от готовой романтической эмпатии в пользу особого предчувствия вечности поддерживается и символическими виньетками, где готовый традиционный символизм поддерживает именно эту программу, независимо от собственного значения и символов, и поддерживаемых ими текстов стихотворений, где проблематизируется традиционная семантика эмблемы, как ее понимает современная семиотика [Зеленин 2016, 62–65]. Так, над «Колыбельной песней» видна заставка целующихся Амура и Психеи (она легко узнается по бабочкиным крыльям) в виде пути, сидящих на краю балки вполоборота к зрителю, причем Амур удерживает кифару (ил. 8). Содержание колыбельной песни, ничем не выделяющейся на фоне аналогичных стихотворений для детей, никак

не соотносится с этой иконологией Амура и Психеи, но зато очень хорошо соотносится со стихотворением на следующей странице, изображающем экстатическое переживание летней природы:

«Солнечные блики
Испещряют садь,
Розовой гвоздики
Вьется аромат.
Шумные стрекозы
Пляшут над травой...»
[Палей 1916, 64].



Ил. 8. Фрагмент оформления [Палей 1916, 64]

В этом пейзаже, кроме обычной топики эпикурейского переживания природы от Батюшкова до Плещеева, легко прочитывается намек на первую фразу из перевода Юлием Айхенвальдом, знаменитым литературным критиком и переводчиком Шопенгауэра, сказки об Амуре и Психее из романа Апулея: «Из классической старины дошло до нас проникнутое высокой поэзией произведение, в котором сила народного творчества сочеталась с оригинальным замыслом ученого философа. Вь раму фривольнаго романа вставлена прелестная картинка, от которой веет чистым ароматом любви; над миромъ жгучихъ наслажденій чувственности возвышается образ пленительной девушки с опущенными глазами, с непорочными мыслями» [Айхенвальд 1893, 3]. Как и Айхенвальд, близкий ему по душевному складу Палей видит в этой истории возможность чистого переживания там, где все символы по отдельности фривольны и страстны, и скромное созерцание скромной природы и оказывается возможностью перейти к этому чистому переживанию как предчувствию.

Так же работает виньетка с пупто на кладбище в сложном картуше с рокайлью-раковиной внизу (ил. 9), которое с трудом может быть отнесено к моралистически-гномическому стихотворению на этой странице «Стремись душой к тому, кто верит и прощает», которое требует учиться мудрости у живых, а не у мертвых, но отвечает парадоксам стихотворения на следующей странице, где эпиграмматические и гномические парадоксы приводят к принятию вечности как некоторой фактичности, недостижимой исходя из текущего опыта, но образующей императив любой мысли о природе:

«Отчего порой бывает грустной
радость,
Отчего бывает радостной печаль? <...>
Отчего в любви есть ненависти доля?
Отчего подчась страданья намъ
легки?
Отчего, о, отчего въ просторе поля
Не синеютъ вечно васильки?..»
[Палей 1916, 50].



Ил. 9. Фрагмент оформления
[Палей 1916, 50]

Отдельное место занимают в книге виньетки натуралистические, а не символические, такие как виньетка к стихотворению «Севрский букет» [Палей 1916, 20] (ил. 10), написанному метрикой и строфикой «Посвящения к неизданной комедии» Вл. С. Соловьева. Изображен именно этот артефакт, фарфоровый букет, имитирующий природные цветы, который был представлен разными экземплярами и в коллекции князей Палеев. Тема стихотворения, парадоксальная близость искусственной вечности и природной вечности, оказывается обыгранной тем, что букет показан немного сверху, под углом в 30°, и хотя в самом стихотворении нет до конца разрешения конфликта, некоторый взгляд на букет не просто как на артефакт, а как на предмет усиленного созерцания с позиций признания какой-то вечности, программируется уже этой натуралистической виньеткой.



Ил. 10. Фрагмент оформления [Палей 1916, 20]

То же самое можно сказать и о виньетке-картуше над короткой эпиграммой (ил. 11):

«Любовь и смерть! Всю жизнь
мы ждем их непрестанно,
И все-ж оне в сердца стучатся
къ намъ нежданно!»
[Палей 1916, 70].



Ил. 11. Фрагмент оформления
[Палей 1916, 70]

Картуш, напоминающий по форме сердце, наверху состоит из пальмовых листьев, отражая идею побед и завоеваний, покорения сердец любовью, а внизу – из как бы кладбищенской гирлянды цветов. Тем самым содержание стихотворения – что любое метафизическое понятие должно быть пережито интимно, и только тогда оно станет настоящим жизненно важным переживанием, отменяющим старые шаблонные представления о судьбе, – оказывается иконически поддержано. Но иконичность здесь оказывается игровой, потому что сердце как таковое не изображено, и это углубляет смысл стихотворения – что такое переживание не может основываться на бытовых представлениях о неожиданном, но включать в себя предчувствия.

Наконец, завершающая всю книгу виньетка – сплетенные два рога изобилия и две лавровых ветки с ягодами (ил. 12), передает мысль всего сборника о том, что причастность осени, непогоде, бедствиям и смертности природы не может быть разложена на отдельные чувства, но всякий раз может быть пережита именно как общее чувство будущей плодовитости, которая затронет не только быт, но и любые символы, включая символы славы. По сути, программа, реализуемая в отдельных стихотворениях, находит здесь итог и семиотическое исполнение и тем самым превращает сборник в единое произведение искусства, не позволяющее воспринять отдельные стихотворения просто как частные лирические высказывания неоромантического свойства. Идеологический, философский горизонт и сборника, и отдельных стихотворений оказывается другим, чем если бы мы интерпретировали отдельные эмоции и лирические позиции в стихотворениях сборника, глядя на него как на собрание разрозненных жанровых стихотворений.



Ил. 12. Фрагмент оформления [Палей 1916, 104]

Таким образом, данное исследование показало, что князь Владимир Палей стремился к созданию книги как своеобразного тотального произведения искусства. Бóльшая жанровая определенность виньеток и других украшений в сравнении с размытостью и многослойной топикой лирических жанров позволила пересобрать этот сборник как единый замысел, в котором отдельные традиционные для лирики мотивы оказываются подчинены более общей программе, которую можно интерпретировать как историософскую или даже теологическую. Это вполне отвечало и умонастроениям автора, и реальным религиозно-философским поискам членов дома Романовых того времени, которых уже скоро ждал трагический финал. Книга «Стихотворения» князя Владимира Палея, будучи памятником книжного искусства, оказывается и одним из самых ярких выражений тех предреволюционных идеологий, которые были напрямую связаны с образами будущего и пониманием природы, искусства и техники не как последних реальностей, а как моментов или топосов, за которыми должен открыться другой мир, не сводящийся к отдельным его символизациям.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверинцев 1995 – *Аверинцев С. С.* Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество // *Wiener Slavistisches Jahrbuch*. 1995. Т. 41. С. 7–20.
- Аверинцев 2011 – *Аверинцев С. С.* По поводу статьи А. Зубова «Пути России» // *Континент*. 2011. Т. 148. С. 122–126.
- Айхенвальд 1893 – *Апулей Люций*. Амур и Психея : сказка Апулея / пер. с ла. Ю. А-дт. СПб. : журн. «Пантеон лит.», 1893. 48 с.
- Голлербах 1922 – *Голлербах Э.* Дворцы-музеи. Собрание Палея в Детском Селе. М. : Среди коллекционеров, 1922. 32 с.
- Зеленин 2016 – *Зеленин Д. А.* Взаимоотношения слова и образа в эмблематике: проблемные случаи // *Эмблематика и эмблематич-*

- ность в западноевропейской и русской культуре. М. : Intrada, 2016. С. 59–75.
- Марков 2020а – *Марков А. В.* «Карнавал» Шумана в поэзии Дмитрия Кленовского // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5, № 2. С. 270–285.
- Марков 2020б – *Марков А. В.* Чувство родины: иконологическая программа иллюстраций к «Городу Муз» Э. Голлербаха // *Наследие веков*. 2020. № 4. С. 28–36.
- Найман 1999 – *Найман А. Г.* Рассказы об Анне Ахматовой. М. : Вагриус, 1999. 429 с.
- Палей 1916 – *Палей В.*, кн. Стихотворения. Петроград : Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1916. 104 + iv с.
- Экштут 2017 – *Экштут С. А.* Возрожденная революцией. Жизнь и необыкновенные приключения героини картины Ю. П. Анненкова // *Новое прошлое / The New Past*. 2017. № 2. С. 26–46.
- Belting 2005 – *Belting H.* Image, medium, body: a new approach to iconology // *Critical inquiry*. 2005. Vol. 31 (2). P. 302–319.
- Farné 2019 – *Farné R.* Didactic iconology // *IMG journal*. 2019. Vol. 1 (1). С. 122–127.
- Müller 2011 – *Müller M. G.* Iconography and iconology as a visual method and approach // *The SAGE handbook of visual research methods*. 2011. Vol. 1. P. 283–297.
- Olson 2004 – *Olson L. C.* Benjamin Franklin's vision of American community: a study in rhetorical iconology. Columbia : University of South Carolina Press, 2004. 298 p.
- Sherer 2020 – *Sherer D.* Panofsky on Architecture: Iconology and the Interpretation of Built Form, 1915–1956, Part I // *History of Humanities*. 2020. Vol. 5 (1). P. 189–224.
- Stein 2021 – *Stein C.* Medieval Naturalia: Identification, Iconography, and Iconology of Natural Objects in the Late Middle Ages // *Medievalista*. 2021. Vol. 29. P. 211–241.

Материал поступил в редакцию 13.01.2021

Материал поступил в редакцию после рецензирования 27.05.2021