



А. А. Фаустов ОСКОЛКИ ФАРФОРА



Среди разнообразных экзотических предметов, наполнивших русскую литературу и культуру рубежа XIX—XX веков и воплотивших в себе тягу к взаимоосвещению и взаимоналожению «своего» и «чужого», прекрасного и безобразного, естественного и искусственного (столь созвучную эпохе декаданса), особое место занимает фарфор.

Отвлекаясь от истории фарфора на русской почве и не пытаясь исчислить все его смысловые вариации в эту эпоху (последнее отчасти сделано в работе А. Барзаха о мандельштамовской «Египетской марке»), сосредоточимся лишь на одном. Экзотическое в фарфоре — не только унаследованная еще от времен рококо связь с театрализованной «китайщиной», хотя и эти ассоциации были на свой лад востребованы эпохой и отразились, к примеру, в «Китайской девушке» Н. С. Гумилева (1914) и в его же переводном «Фарфоровом павильоне» (1918) или у Эллиса — в стихотворениях «Песня кукол» и «В рай», включенных в книгу поэта «Арго» (1914) в раздел с характерным заглавием «Табакерка с музыкой» (в двух стихотворениях этой книги воспеваются, кстати, и сам «капризно-недоговоренный, безумно-странный» стиль рококо). Главное в семантике фарфора — особого рода балансирующая на самой своей границе искусственность, что наиболее прозрачно, может быть, проявилось в живописи, в увлечении С. Ю. Судейкина изображением фарфоровых статуэток (замещающих людей) или в любви А. Я. Головина к причудливому сочетанию в натюрмортах фарфора и цветов. Можно вспомнить и о статьях В. В. Розанова, посвященных гастроллям в Петербурге сиамского балета (1900, 1901). Розанов, с одной стороны, сравнит сиамский танец с тем, как если бы «лес лиан» пришел в «таинственное сомнамбулическое движение», в «змеиное движение», а с другой стороны, напишет о «милом фарфором личике» сиамцев, о том, что «все они — фарфоровые». И заключит:

«Но эти фарфоровые лица сидят на живом растении».

Искусственное здесь образует некий замкнутый параллельный универсум, населенный фарфоровыми персонажами и прихотливо смешивающий живое и неживое. Такая уменьшенная — фарфоровая — реальность, с ее солнцем величиной с «муравьиный глаз» и птицами-рыбами — черными чайками, запечатлена в стихотворении М. А. Кузмина «Фузий в блюдечке» (1917) (открывающем одноименный лирический цикл). Реальность эта, подобно заколдованному царству, как будто готова вот-вот прийти в движение и ожить, наполниться ароматами и звуками, но ее навеки застывший иллюзорный характер подчеркивается нанесенным поверх нее живописным штрихом, удваивающим изображение (но не разрушающим его гармоничности): «Весенний мир вместится в малом мире: / Запахнут миндали, затрубит рог, / И весь залив, хоть будь он вдвое шире, / Фарфоровый обнимет ободок. / Но ветка неожиданной мимозы, / Рассекши небеса, легла на них...».

И тем не менее подобный мир может восприниматься как прибежище от мира большого и, казалось бы, настоящего. Именно такой сюжет мы находим в первообразном для «фарфоровой» поэзии начала XX века стихотворении И. Ф. Анненского «Тоска белого камня» (1904). Лирическому субъекту, очутившемуся в изнемогающем от зноя городе, белые камни которого неотличимы от его бледных от нищеты жителей, город этот кажется застывшим «узором на посуде». И финал стихотворения — это мечта о бегстве, но отнюдь не за пределы городских стен, а в фарфоровый мир, который предстает своего рода платоновской идеей неподлинного мира вокруг: «Так, устав от узора, / Я мечтой замираю / В белом глянце фарфора / С ободочком по краю». Близкая по тематической логике история прочерчивается и в стихотворении Гумилева «Я верил, я думал...» (1911), ролево-



С. Ю. Судейкин. Саксонские фигурки. 1911 г. Масло



С. Ю. Судейкин. Натюрморт с фарфоровыми фигурками и розами. 1909 г. Масло



А. Я. Головин. Фарфор и цветы. 1915 г. Темпера



А. Я. Головин. Розы и фарфор. 1910 г. Гуашь

му герою которого — проданному в рабство человеку — приснится сон об освобождении, о превращении в фарфор и перемещении в страну фарфора: «И вот мне приснилось, что сердце мое не болит, / Оно — колокольчик фарфоровый в желтом Китае / На пагоде пестрой... Висит и приветно звенит, / В эмаливом небе дразня журавлиные стаи».

В «Старинном сервизе» Г. В. Иванова (1914) эта спасительно-идеальная природа фарфора будет спроецирована не на пространственную, а на временную ось. Сервиз, который в шестой строфе превратится в адресата лирического субъекта и будет тем самым полуодушевлен, выступает немым, но зримым и осязательным свидетелем давно минувшего:

*И столько губ и рук касалось,
Причудливые чашки, вас,
Над живописью улыбалось
Изысканною — столько глаз.*

*И всех, и всех давно забытых
Взяла безмолвная страна,
И даже на могильных плитах,
Пожалуй, стерты имена.*

*А на кофейнике пастушки
По-прежнему плетут венки,
Пасутся овцы на опушке,
Ныряют в небо голубки...*

Настоящая жизнь пребывает во власти времени, а фарфор причастен вечности и отличается почти ирреальной неизменностью (добавим, что появление в этом контексте «кладбищенского» мотива также соотносится контрапунктно с семантикой фарфора: элементом быта и достаточно устойчивым поэтическим образом, особое пристрастие к которому питал А. Белый, были фарфоровые венки на могилах).

Аналогичная, но существенно более многомерная антитеза обыгрывается и в стихотворении О. Э. Мандельштама «На бледно-голубой эмали...» (1909). Ветви берез на фоне весеннего неба вызывают тут сравнение опять-таки с узором:

*...Застыла тоненькая сетка,
Как на фарфоровой тарелке
Рисунок, вычерченный метко, —*

*Когда его художник милый
Выводит на стеклянной тверди,
В сознании минутной силы,
В забвении печальной смерти.*

Однако у Мандельштама под ударением — не изытость фарфора из обреченного смерти существования, а само стремление человека сохранить свое бытие, нанеся его на фарфоровую твердь. И стремление во многом тшетное, порожденное ощущением своей «минутной силы», чуть ли не самообманом. Если у Анненского чистый глянец фарфора контрастировал с узором города, то у Мандельштама узор неба уподобляется «стеклянному» рисунку. В итоге действительный мир оказывается подозрительно искусственным, вызывая — в другом мандельштамовском стихотворении — характерное сомнение: «Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?». Но и фарфор, с которым сравнивается небесная эмаль, явно не может считаться надежным — нетленным — «телом» для человеческого «Я» (ср. соответствующие обертоны смысла в стихотворении Гумилева «Я вежлив с жизнью современной...» (1913): «Я злюсь, как идол металлический, / Среди фарфоровых игрушек»). И в позднем мандельштамовском очерке о С. М. Михоэлсе (1926) это выйдет на поверхность: фарфор здесь не только нечто изяшно-чужеродное, но и ломкое, что поразительным образом как бы принципиально не принималось в расчет у Георгия Иванова.

Впрочем, не принималось до поры до времени. В 1933 году в рассказе «Фарфор» (числящемся по ведомству воспоминаний) Иванов бросит на заглавное «действующее лицо» совсем иной взгляд. События, описываемые в рассказе, относятся ко второй половине 1917 года. Фарфор тут — осколок прежней жизни, экзотичный уже в силу того, что из дворянских особняков и квартир он попал в руки «революционного плебса». И открывается рассказ длинным признанием Автора, в котором всячески акцентируется двойственность фарфора и вызываемых им чувств, но прежде всего разоблачается его миниатюрность — т. е. само вещественное условие его «экзотизма»: «Когда я слышу слова «старинный фарфор», я испытываю нежность, смешанную с отвращением <...> В художественном фарфоре — дан какой-то предел и изошренности, и ограниченности человека <...> Все восхитительно мельчает, изысканно глупеет, засыпает волшебнo-кукольным сном. Мука становится сентиментальной грустью, счастье превращается в удовольствие, прекрасное делается красивым, безусловное — условным, величественное — грациозным...».

История, рассказанная Ивановым, носит детективно-политический характер: некто



С. Ю. Судейкин. Цветы и статуэтка. Конец 1900-х гг. Масло

Вихров — дальний знакомец Автора — возглавляет антибольшевистский заговор, однако внезапно начинаются неудача за неудачей, и в итоге погибает, по всей вероятности, и сам герой. И причиной провала оказывается возлюбленная заговорщика — агент Чека.

Эта безымянная роковая героиня рисует-ся так. Сначала мы вместе с Автором увидим ее на фотографии: «Это был снимок молодой девушки, почти девочки... Во всей ее позе, причёске, чертах лица было что-то жеманно-грациозное. Она была похожа на фарфоровую фигурку XVIII века, только глаза... были совсем не кукольные. Они горели гордой и страстной жизнью...». А затем уже Вихров расскажет о том, как его соблазнили. Беленькая и тоненькая, словно фарфоровая, героиня возьмет в руки гитару и запоет страстным, огненным голосом («И чудесно поет и чуть-чуть отвратительно... и вся как-то светится. Точно фонарь фарфоровый»), потом засмеется «легким смехом, будто китайские фарфоровые колокольчики звенят», и, устремив на героя серые глаза, буквально загнипотизирует его («...хочу сопротивляться и не могу. <...> Дурман какой-то»), так что в итоге он выдаст ей все секреты своей организации. Героиня предстает ожившим персонажем фарфорового мира, однако оказывается вовсе не любезной пастушкой, а зловещим, губительным оборотнем. И завершится история тем, что рассказчик, который, выполняя последнюю просьбу Вихрова, отправится с поручением к его соратникам, найдет разгромленный чеки-

тами дом и сквозь разбитое окно увидит пол, покрытый «исковерканным, растоптанным фарфором. Пастушки и маркизы, чашки и вазы, попугаи и китайские мандарины лежали на этом полу, как расстрелянные в братской могиле». События развиваются так, как если бы фарфоровый мир уничтожил сам себя.

Двусмысленное начало рассказа и тематический вектор сюжета — что-то вроде авторского обвинения фарфору (как одному из воплощений исчезнувшей русской жизни), который совершил историческое предательство, изменил самому себе и тому миру, в котором обретался (в «Распаде атома» (1938) подобной же «деконструкции» Иванов подвергнет затем и столь любезный русской литературе характер «маленького человека»). Однако для нас важнее другое — то, что кроется за этим авторским жестом и относится к логике самого «фарфорового» текста как одной из ветвей текста «экзотического». На глазах превращаясь из окруженного декоративно-утопическим ореолом вполне безобидного объекта в смертельно опасный злокозненный субъект, фарфор у Иванова неожиданно меняет свою семантику и свой «залог» на прямо противоположные. И это, в конечном счете, — плод того недоверия к экзотике, а иногда и страха перед экзотикой, которые владели русской литературой и культурой рубежа XIX—XX веков и которые можно было бы связать с глубинными основаниями русской ментальности, чуждающейся экзотического. Но это — тема для отдельного разговора.