

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-71-234-248>

УДК 7.01 + 371.672.8

ББК 85.157

Научная статья / Research article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2024 г. А.В. Марков
г. Москва, Россия

ИКОНОЛОГИЯ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К КНИГАМ Г.В. ГОЛОХВАСТОВА: АВИНОВ И ДОБУЖИНСКИЙ

Аннотация: Поэт русского Нью-Йорка Г.В. Голохвастов был одним из ключевых деятелей русской художественной Америки, той ее части, которая была ориентирована на достижения эзотерически окрашенного символизма. Художественное оформление его книг было неотъемлемой частью концепции адаптации мировой культуры для престижного потребления. В статье впервые реконструируется иконологическая программа иллюстраций к поэме «Гибель Атлантиды» (1938), выполненных А.Н. Авиновым, и к стихотворному переложению «Слова о полку Игореве» (1950), принадлежащих М.В. Добужинскому. Подробно анализируется место этих иллюстраций в творчестве этих художников эмигрантского периода. Доказывается, что Голохвастов вел творческую полемику с радикальным футуризмом, понимая его технократические проекты как продолжение символистского жизнестроительства, заслуживающего ответа с опорой на эзотерические концепции, и что переложение «Слова о полку Игореве» утверждало символистскую программу автора-демиурга. Комплексно рассматривается художественное наследие Авинова, в том числе продвижение им эстетики русских икон в США и реинтерпретация наследия западного символизма в ключе близнечного мифа и вертикального монтажа временных планов. Доказывается, что и Добужинский, и Авинов одобряли амбиции Голохвастова по созданию нового синтеза эпоса и лирики, и сознательно ставили культуру оперных и балетных декораций на службу этих амбиций.

Ключевые слова: русская эмиграция в США, книжная иллюстрация, декорация, «Русские сезоны», иконопись, эзотерическое искусство.

Информация об авторе: Александр Викторович Марков — доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, ул. Чайнова, д. 15, 125047 г. Москва, Россия; Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых, ул. Горького, 87, 600000, г. Владимир, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

E-mail: markovius@gmail.com

Дата поступления статьи: 09.12.2022

Дата одобрения рецензентами: 27.12.2023

Дата публикации: 25.03.2024

Для цитирования: Марков А.В. Иконология иллюстраций к книгам Г.В. Голохвастова: Авинов и Добужинский // Вестник славянских культур. 2024. Т. 71.

С. 234–248. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-71-234-248>

Георгий Владимирович Голохвастов (1882–1963) среди других русских поэтов-эмигрантов отличается двумя свойствами: полным отсутствием связи с какими-либо эмигрантскими литературными школами, кроме условной нью-йоркской [1, 2], и умением, не принадлежа к истеблишменту страны, дружить с теми, кто сам принадлежит к такому истеблишменту или дружит с ним. Будучи с конца 1920-х председателем Нью-Йоркского русского общества искусств и литературы, он стремился определять, что будет считаться русским в русском Нью-Йорке и Нью-Йорке вообще. Понятно, что для такой определенности требуются союзники, достаточно признанные в мире искусства и при этом способные аргументировать перед влиятельными людьми, почему то или иное произведение и есть настоящее искусство. Среди таких его союзников сразу привлекают внимание иллюстраторы его книг: А.Н. Авинов, проиллюстрировавший поэму «Гибель Атлантиды» [11, 8] и М.В. Добужинский, снабдивший иллюстрациями [12] выполненное Голохвастовым стихотворное переложение «Слова о полку Игореве» [9]. Это очень разные художники, которых объединяет разве что применение достижений символизма, таких как условность места действия и превращение историзма в прихотливую декоративность, для создания нового стандарта востребованного публикой искусства.

Если Добужинский известен всем знатокам русского искусства XX в., то об Авинове приходится говорить не совсем кратко. Андрей Николаевич Авинов (Andrey Avinoff) (1884–1949) — человек, жизнь которого, вероятно, заслуживает романа, и не одного. Эрудит, лепидоптеролог (его коллекция бабочек в несколько раз превышала набоковскую), эзотерик, вращавшийся в высших кругах как дореволюционного света, так и американской политической элиты, интендант, ведавший закупками в США во время Первой мировой, самоназначенный представитель Временного Правительства в Вашингтоне, гений-вдохновитель создателя сексологии А.-Ч. Кинси, и прочая, он известен как разработчик «русского стиля» в США, представлявшего собой адаптацию «Русских сезонов» и вообще известной тогда артистической русскости для повседневного престижного потребления. Его соперником по прославленности в США из русских художников мог быть только Н.К. Рерих.

Наиболее известны два проекта Авинова в области продвижения старого русского искусства в США: русский кабинет в Питтсбурге и коллекция икон Дж. Ханна [14]. Русский кабинет был одним из многих этнонациональных кабинетов, *period rooms*, в главном здании университета, и предназначался для занятий по русскому языку и литературе путем погружения в самую культурную атмосферу. Коллекция Ханна, подробный каталог которой Авинов создал, представляла собой собрание древнерусских икон, а также богослужебных предметов, которые должны были показать, что такое русское искусство, не затронутое никакими влияниями, кроме византийского, первоизданное во всех смыслах.

Это собрание стало как бы следующим после Дягилева и А. Матисса шагом к открытию древнерусской иконы как аутентичного искусства, только с новой идеей: икона уже понималась не как выражение непосредственного отношения к материалу, наподобие африканского искусства, но как средоточие тенденций, которые наметились в Византии, но только на русской почве, после катастрофы Византии как очередной гибели Атлантиды, предстали в своей устойчивости и самоочевидности. По сути, этот каталог реализовывал идею, которую разделяли Авинов и Голохвастов как автор поэмы «Гибель Атлантиды», что как за архаической и классической Грецией стояло критское искусство [6], определившее архаическую улыбку кор Акрополя и последу-

ющее телесное изящество, так и за всей приятностью и утонченностью русской иконы стоит Византия, другой погибший мир, жреческая цивилизация с ее сложными иератическими формами, но не сумевшая гармонично соединить частное и ритуально-политическое, так что наследникам приходится создавать гармонию с легкой первозданной улыбкой посткатастрофической жизни. Американская финансовая элита, к которой и принадлежал авиапромышленник Дж. Ханн, тогда представала верной служительницей гармонии.

Коллекция Ханна [14], составленная из произведений, проданных на Запад из советских фондов в эпоху индустриализации, вызвала со временем нешуточную полемику [5, с. 18–32]. Дело в том, что Авинов несколько архаизировал коллекцию, и например, наличие едва заметных улыбок или усложненных складок на одежде для него означало не неумелость иконописца, а наоборот, близость к периоду аутентичности и незатронутости академизмом. Поэтому икона XVI или XVII в. могла быть отнесена им к XV в.; икона, созданная второразрядным иконописцем, делалась иконой Рублева [8, с. 277] или его современника просто из-за черт исконности. Так, икона XVII в. двух Макариев, явно отвечающая декорирующим и индивидуализирующим идеалам своего времени, была выдана за икону Андрея Рублева вслед за ложной дореволюционной атрибуцией только из-за некоторой кривизны пластики, как будто бы первозданной в своей непосредственности.

Такие накладки вызвали возмущение эмигранта новой волны Г. Тетерятникова, выступившего с гиперкритическим разоблачением коллекции [8]. По утверждению Тетерятникова, вся коллекция есть фальсификация и вероятный результат работы советской фабрики реплик. Хотя позднейшие исследования не подтвердили навязчивой подозрительности Тетерятникова (удивительно, что он не предположил, что это старообрядческие реплики — вероятно, он просто очень хотел дискредитировать Авинова и показать, что он не разбирается вообще ни в каких русских традициях, включая старообрядческую), этот реставратор-публицист успел наделать шума. В журнале «Континент» статья Тетерятникова предварялась бранчливой редакционной врезкой [8, с. 261–262], представлявшей собой инвективу-манифест против славистов старого поколения, которые были загодя объявлены невежественными авантюристами, наживающимися на том, что продают нуворишам якобы русское, а государственным властям США — столь же недоброкачественные социально-политические экспертизы. Эта невероятная врезка, вероятно, была наиболее последовательной заявкой эмигрантов новой волны на то, чтобы присвоить себе рынок политической экспертизы, а за ним — и других видов экспертиз.

Тетерятников как раз воспринял архаическую улыбку и первородную пластику как признак подделки, намеренного китча, сознательно осуществленной для коммерциализации загадочной русской души: это все равно как если бы в Лувре все экспонаты имели улыбку Джоконды [8, с. 266]. Т. е. эксперт не считал эти черты невозможными, но подозревал грандиозный обман во всей коллекции, как если бы вдруг появилось много произведений Леонардо, — сетуя на неразвитость экспертизы в эмигрантской среде и отсутствие специалистов по древнерусскому искусству в США. Кроме этого однообразия загадочно-гаинственного выражения, Тетерятников также атаковал нарочитый геометризм: ему показалось, что если в настоящих иконах передается реальное строение города, с помощью некоторого числа условных приемов, то мнимо-кубистические пейзажи на иконах коллекции напоминают декорации «Русских сезонов» [8, с. 290], а значит, рассчитаны на нуворишей, знающих как русское эти декорации.

Е.А. Осокина, подробно излагающая в итоговой монографии о советском экспорте икон всю эту историю и окончательно реабилитирующая коллекцию Ханна, считает, что Тетерятникова сбила с толку выставка икон 1906 г. в Париже, организованная Дягилевым как часть программы первых «Русских сезонов», а также ракурсы Врубеля, которые он заподозрил и в иконах коллекции [5, с. 30].

Но заметим, что Авинов реализовал этот мнимый стилистический кубизм в своей антикоммунистической иконе-карикатуре (рисунок 1), изображающей зверя-судью на престоле в виде условного красного кремля с серпом и молотом: праведник оказался изгнан в пустыню, а на зверя-судью и зверя-доносителя ангел изливает гнев из царской короны. Этот условный коммунистический город-престол представляет собой четырехугольный дворец без окон, но с внутренним двором, где тоже есть постройка, в чем, конечно, нужно видеть продолжение декораций художников Русских сезонов, где стены города рассматривались независимо от зданий. Достаточно вспомнить, например, декорацию вернувшегося из эмиграции И.Я. Билибина к «Сказке о царе Салтане» для постановки 1936 г. в Кировском театре в Ленинграде (рисунок 2), где мы видим белый кремль-замок, внутри которого находится красная звонница как обособленное сооружение.

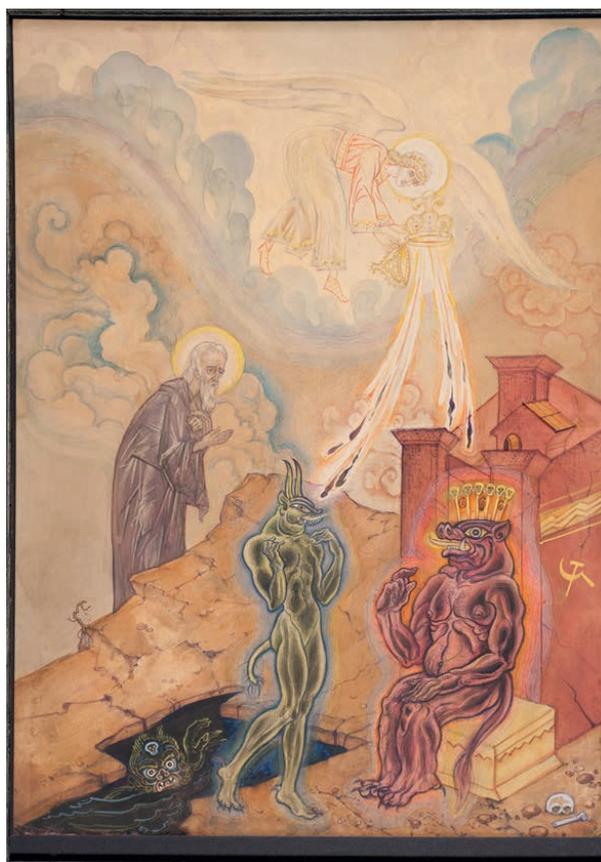


Иллюстрация 1 — Андрей Авинов. Икона на антикоммунистическую тематику, или Апокалиптическая сцена с серпом и молотом
Figure 1 — Andrey Avinoff. An Anticommunist-Themed Icon, or an Apocalyptic Scene with a Hammer and Sickle



Иллюстрация 2 — Иван Билибин. Сказка о царе Салтане, эскиз декорации
 Figure 2 — Ivan Bilibin. The Tale of Tsar Saltan, a Sketch of the Scenery

Сама композиция антикоммунистической иконы скорее наследует декорации А.Я. Головина к «Борису Годунову», дебюта «Русских сезонов» (1908) к сцене в гранитной палате (эта декорация существует в разных вариантах, в том числе для постановки в Мариинском театре в 1911 г.), где ангел-судья нависает над боярской думой, перед которой выступает Шуйский с целью обелить царя и себя; но кончается все Божьим судом и над Борисом Годуновым, и над мнимым судьей Шуйским, свидетелем которого выступает летописец Пимен — на иконе Авинова таков условный инок пустыни. Копируя ситуацию ключевой сцены оперы Мусоргского, Авинов сообщал тем самым, что рано или поздно всех ждет суд, и что катастрофа не мешает праведнику быть ее свидетелем, изможденным стариком, слабость которого компенсируется первозданной гармонией самой иконописной манеры, возникшей после очередной атлантической катастрофы.

Одна из иллюстраций Авинова к «Откровению» в иконописном стиле (рисунок 3) изображает так же стоящего за пригорком Иоанна Богослова, как летописца последних времен. Провал в земле вполне потом будет повторен как разбушевавшийся океан на иллюстрациях к поэме Голохвастова. А сам ангел Откровения несет на этой иллюстрации иконописного стиля те же жреческие атрибуты, что жрец на всех иллюстрациях к поэме Голохвастова: шар со знаком бесконечности вместо анха, и грамоту в качестве манускрипта о всеединстве, который находит жрец в ключевой сцене поэмы об Атлантиде [11, с. 356], когда он, приняв философскую концепцию андрогинного всеединства, разочаровывается в природе. Так в этом изображении вместо гибели Атлантиды продолжение истинного царствия в бесконечности, где нет разочарования в природе, а катастрофа постигает не Атлантиду, а мир сей, и за ней приходит улыбка уже райской гармонии. Такая смена миров вполне реализуется в неоднократно отмеченном исследователями сюитном принципе поэтики Голохвастова [1, 3–4] и в его очевидных подражаниях церковным икосам [2], как поэтике, так и частной образности.

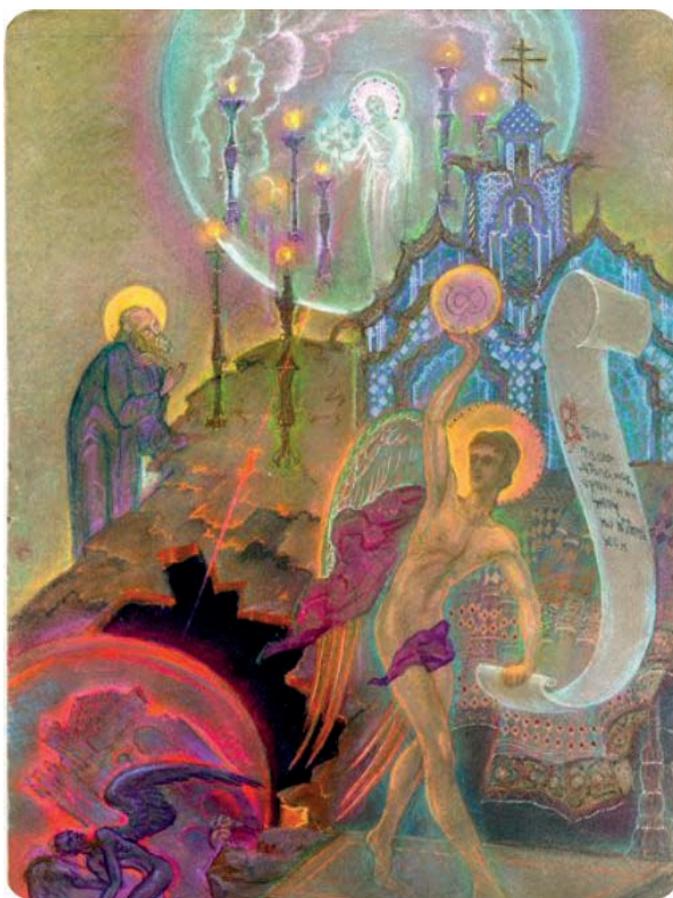


Иллюстрация 3 — Андрей Авинов. Сцена из Откровения Иоанна Богослова
 Figure 3 — Andrey Avinoff. A scene from the Revelation of John

Оригинальную живопись Авинова трудно отнести к какому-то стилю, кроме условно изобретавшегося им русского нью-йоркского. При этом, если в русской *period room* Питтсбургского университета он следовал уже довольно архаичной на тот момент эстетике Мамонтовского кружка, угнездив в неоготическом небоскребе скромное и удобное Абрамцево, то его живопись, с одной стороны, наследует символистской детализации в традиции Г. Моро, обогащенной натуралистическими и при этом яркими в духе изделий Тиффани того же периода изображениями растений и бабочек, а с другой стороны, совмещает и делает прозрачными разные планы, например, ощущение и воспоминание, наслаивая их с равным мастерством друг на друга.

Но так была устроена и поэма Голохвастова «Гибель Атлантиды» [11], где тоже прозрачными друг для друга оказываются тотемическая и трагическая история. Сюжет этой весьма громоздкой поэмы прост и предвосхищает роман «Ada, or Ardor» Набокова: преступная любовь царских детей, брата и сестры, восходящая к тотемизму, должна была быть встроена в технику — верховный жрец Атлантиды решил создать из сиблингов андрогина. Но из-за такого самовольного вмешательства в порядок природы стихии тоже стали соединяться и Атлантида погибла.

План тотемного воспоминания и план множественности впечатлений, не способных быть собранными единым вниманием и грозящих потому миру катастрофой

распада, в поэме накладываются друг на друга так же, как в картинах Авинова, где вдруг усадебное детство рассыпается бабочками или цветами, а критский юноша оказывается современным акробатом и одновременно змеборцем. Только Авинов трактует в большинстве своих картин и рисунков не инцест, а своеобразный нарциссизм — понятен фаллический смысл змея, исключительно частотны у него орхидеи как символ пола, но и другие детали говорят о нарциссическом улыбающемся самолюбованием как предшествующем культурному действию.

В поэме Голохвастова содержится полемика с распространенными в первой трети XX в. идеями о преобразовании как человека, так и всего мироздания через возвращение андрогинной целостности. Таковы были идеи отказа от привычного полового размножения, которое только изнашивает организм и приближает старость и смерть, в пользу новых технологизированных форм размножения, от «Смысла любви» В.С. Соловьева до бульварной фантастики. Тогда мужчина, созидатель, одновременно и производит новый род людей, например, очеловечивая обезьян (что преломилось среди прочего в «Собачьем сердце» М. Булгакова), и меняет весь мир, превращая его в систему целенаправленной технологической эволюции. Об этом сообщает, например, поэма Бориса Несмелова «Родить мужчинам» [12] — этот *фуйст* был адептом омоложения через пересадку яичников обезьяны, что и спародировал Булгаков в упомянутой повести: в поэме Несмелова мужчины начинают «рожать» с использованием инкубатора; и новый род людей, не знающий болезней и старости, покоряет космос и заставляет иначе работать вселенную.

Эти идеи образовали горизонт поэзии Голохвастова. Гибель Атлантиды у него — это катастрофическая гибель, определившая судьбы западной цивилизации, как гибель Крита определила судьбы развития греческой цивилизации: здесь состоялся переход от экзотической утонченности и нарциссизма, подразумевавших только жреческие речевые жесты, к более демократической перформативности, где новые артистические элиты и улыбаются друг другу.

Авинов поставил нарциссизм (и *орхидеизм*, если вспомнить любимый его цветок) своих рисунков на службу этой историософии перформативности, положив в основу всего цикла причудливо комбинируемые образы карт Таро. По сути, эти иллюстрации представляют собой экспликацию той же идеи, что есть и в рисунке-иконе Апокалипсиса (рисунок 3), и конечно, они вдохновлены древнерусской иконой Страшного Суда, которая и составляла жемчужину коллекции Ханна [14]. Там змей, огненная река грехов, идет от Этимасии, при этом кусает за пятку Адама, при том, что Адам и Ева уже вошли в круглую мандорлу Спасителя. Первый рисунок книги [11, с. 493] по сути дает языческое соответствие этой иконе: близнецы как новые Адам и Ева задеты телом змеи, которая жалом касается *анха* (Голохвастов пишет в поэме: Анк), в котором и стоит истинный андрогин, та же светоносная фигура, на которую можно смотреть бесконечно, как и в цветном рисунке Апокалипсиса (рисунок 3), то самое будущее истинной улыбки. Тем самым, выражается основная идея поэмы, что бессмертие в Атлантиде достигалось первичным разделением, образом которого является пламя; тогда как строительство храма, такого причудливого как на постоянно памятуемой нами иллюстрации к Апокалипсису, и есть соучастие и других стихий в бессмертии.

На вариации этого рисунка [11, с. 511] (рисунок 4, мы приводим иллюстрацию из коллекции Кинси, где видны детали лучше, чем в книге) любовь сиблингов оказывается обретением ими гармонии бабочки, иначе говоря, переходом в новую эпоху после катастрофы; и вероятно, на эту идею превращения в бабочек натолкнуло находящееся

на соответствующем месте в иконе Страшного суда из коллекции Ханна изображение недостойного ни рая, ни ада грешника у столпа, который, если учитывать алхимическую символику столпа без капители как сосуда *великого делания* (вспомним *Мадонну Пармиджанино* с ее алхимической символикой или *Грозу Джорджоне*), как бы запускает эту катастрофическую химическую реакцию, грозу. Ведь превращение имаго в бабочку тоже можно мыслить как катастрофу, на смену которой приходит хрупкое и прозрачное существо, способное воспринять идеальную улыбку света.

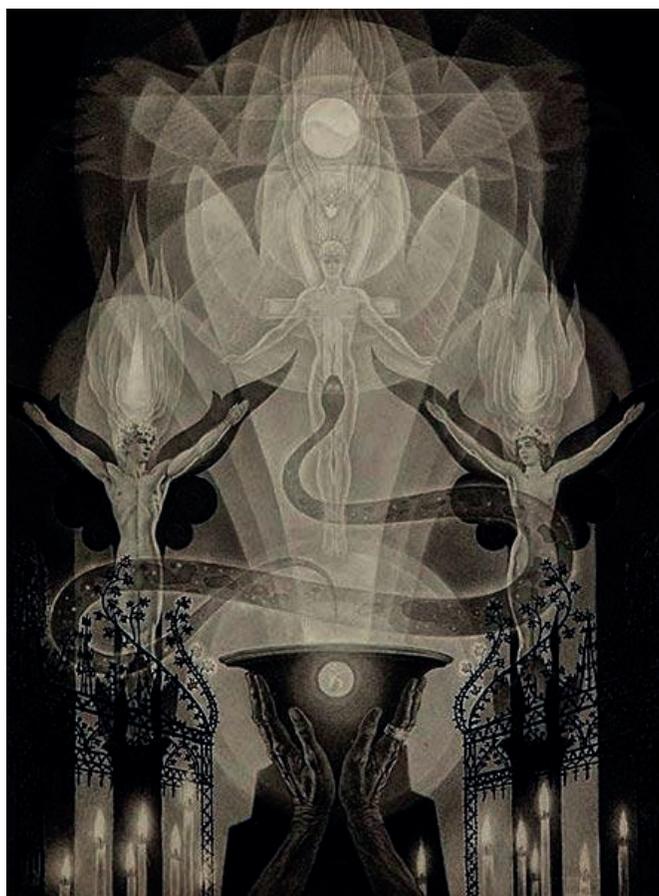


Иллюстрация 4 — Андрей Авинов. Иллюстрация к поэме Георгия Голохвастова. Вариант
Figure 4 — Andrey Avinoff. Illustration of the Poem by Georgy Golokhvastov

Как и в изображении Апокалипсиса, так и в этой первичной иллюстрации, изображающей нераздельное слияние всех элементов через половое разделение, перед изображением горят свечи (универсализм семантики которых доказан в работе [10]), и тем самым утверждается, что атлантический нарциссизм был истинным в отличие от вавилонской башни. Различие между Храмом и вавилонской башней Голохвастов обосновывает поэтически: храм, изощренный в рисунке-иконе Апокалипсиса, вполне в духе поздних декоративных икон, оказывается в поэме «Гибель Атлантиды» сооружением, ведущим не к небу, как вавилонская башня, а «К звездам, к Солнцу заоблачный путь». Это магическое сооружение: «Семь башен храма, одну над другою, / К отчизне неба — ступени земли» [11, с. 233] с записью с помощью вязи условных символов, и образующих стены такого храма, любых знаний: «Хранили скрыто условные глифы /

Всю мудрость знаний, открытых не всем» [11, с. 233]. Так и эзотерика позволяет опровергнуть Вавилон и утвердить новую эпоху правильной эмиграции в отчизну неба.

Иллюстрации к поэме показывают и метаморфозы Анха, который становится и созвездием, и черным солнцем бессмертия, и ключом памяти, и метаморфозы свечи, пламя от которой может отделяться, умножаться, становиться легким. В сюите этих иллюстраций есть два плана. Первый — это переход от атлантического мира к эллинистическому, когда сиблинги становятся созвездием Близнецов, ассиро-вавилонские крылатые быки-серафимы становятся трагическими масками древнего ужаса, сражение с мировым змеем создает пластику нового Аполлона, иначе говоря, появляются все *школьные признаки эллинизма*: мужская пластика, трагедия, этиологические мифы о созвездиях. Но второй план этих иллюстраций — это как раз жизнь пламени свечи, в которой на предпоследней иллюстрации [11, с. 519] появляется андрогин, похищенный Океаном. Иначе говоря, нарциссизм и оказывается единственным образом гармонии, но эта гармония возможна только после гибели Атлантиды, как и после гибели старой России Авинов и Голохвастов хотели учредить новую гармонию *лироэпического* принципа.

Добужинский был близок Авинову по художественным предпочтениям: например, одинаково используется кессонированный потолок как общий фон бала в декорациях Добужинского к «Балу-маскараду» Верди и в картине «Воспоминание» Авинова (но такие примеры можно множить). Иллюстрации (*ornamental drawings*, как охарактеризовал их американский рецензент [10, р. 426]) М.В. Добужинского к «Слову о полку Игореве» интересны тем, что они иллюстрируют не оригинальный текст «Слова», а то, что привносит в текст Голохвастов исходя из собственных идей. Чугунов сблизил иллюстрации с *интермедиями*, сказав, что они позволяют читателю отдохнуть на стыках глав, «где внимание читателя естественным образом ослабляется» [9, с. 244].

Такова иллюстрация к знаменитой оппозиции честь-слава, которой описываются итоги похода. Голохвастов понял в своем стихотворном переложении честь как исключительно воинскую честь, поэтому добавил слово «лишь»: «себе лишь чести / Ищучи» [13, с. 22]. Сомкнутый строй воинов с равнением на знамя, легион пехоты, передает эту идею чести как гибели в бою, а не как аристократической или рыцарской чести. Слава князя тогда это исполнение пророчеств, на рисунке изображены солнце и дуговой клин птиц, напоминающий о затмении и птицегадании, но значит, и о наступлении эпохи исполняемых пророчеств после катастрофы Игоря, той самой эпохи торжества улыбающейся солнцу жизни.

На другой иллюстрации, вынесенной на отдельный лист, Боян Вещий в виде геральдического орла на древе с раскрытым клювом, а мимо древа проходит войско. То есть это был эпик, в отличие от автора «Слова» как лирика, которому и следует Голохвастов, считавший себя лириком. Голохвастов понимает в своем переложении движение «по мысленному древу» [13, с. 5] как сбор материала: что Боян умел собирать материал с таким же усердием, как волк рыскает по полю, а орел под облаками выслеживает свою добычу, — тогда как лирик избирателен. Такая интерпретация, как мы видим, следует не из филологической интерпретации экспозиции «Слова», но из собственных притязаний Голохвастова быть центральным лириком русской Америки, вполне поощряемых, как мы видим, Добужинским.

Еще один отдельный лист книги, созданный Добужинским, это изображение Игоря на фоне церкви (рисунок 5), отчасти копирующее такие иконы, как икона *Архангела Михаила грозного воеводы*: князь с мечом летит на коне на фоне церкви, над кото-

рой восходит солнце. Иначе говоря, он творит суд, а по отношению к нему творится милость. Но такая композиция во многом воспроизводит гораздо более раннюю работу Добужинского: декорацию балета «Фея кукол» (1914, для гастрольной труппы Анны Павловой, с которой в США и стала ассоциироваться *русскость балета*) (рисунок 6), относящуюся ко второй картине «Ночь в лавке». Сюжет этой сцены таков, что Фея кукол (Анна Павлова) оживила кукол в полночь, но шум кукол привлек внимание призрака, куклам пришлось затаиться, но дальше они смогли танцевать до утра и попрощаться с феей.



Иллюстрация 5 — Мстислав Добужинский. Иллюстрация к «Слову о полку Игореве»
Figure 5 — Mstislav Dobuzhinsky (Dobujinsky). Illustration to “The Tale of Igor’s Campaign”

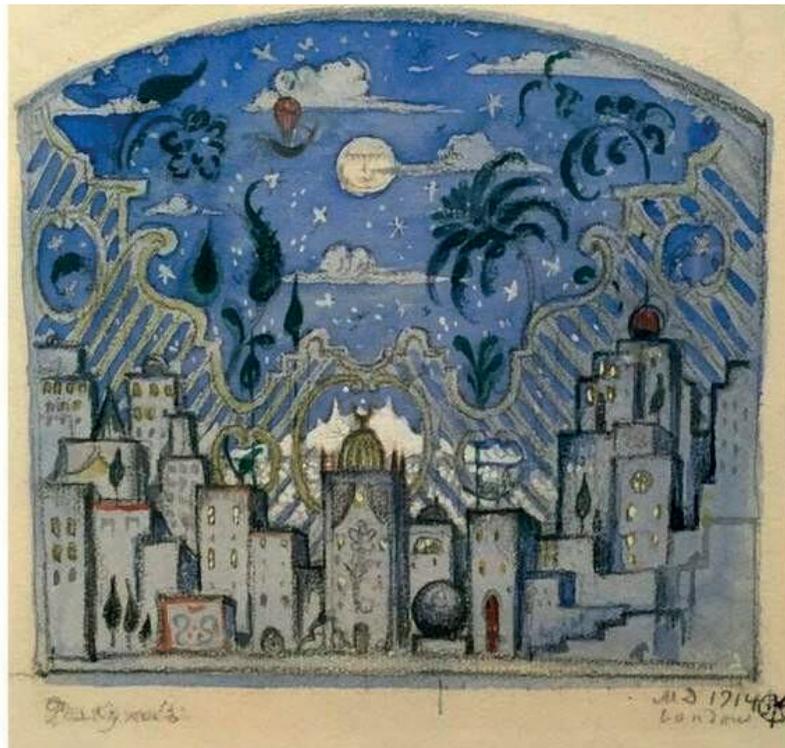


Иллюстрация 6 — Мстислав Добужинский. Эскиз декорации к балету «Фея кукол»
 Figure 6 — Mstislav Dobuzhinsky. Sketch of the Scenery for the Ballet “Die Puppenfee”

Но Голохвастов понял ночные размышления князя Игоря (*Игорь спит, Игорь бдит* оригинала) не как то, что он проснулся в тревоге, а что он и спит, и бодрствует, и планирует. Поэтический параллелизм «Князь Игорь спит — / Князь Игорь бодрствует» [13, с. 66] потребовал уравнивать тревожное бдение, сон и уверенность в своих силах, с которой тоже пришлось попрощаться. Иначе говоря, планы соединить все кончатся катастрофой, всеединство невозможно, но возможно небесное торжество Игоря под солнцем. При описании бегства Игоря, как бы *прощальной сцены*, если делать оперу из «Слова», Голохвастов сохранил древнерусизм «мглами» («Под мглами соколом»), не переведя «облаками», и ввел этимологическую фигуру «скоком поскакал», чтобы усилить и уверенность в силах, и впечатление, что он скачет и день, и ночь, что, конечно, усиливает лирический момент в противовес эпической конкретности. Так что иконописно-театральное решение здесь позволяет признать и амбиции Голохвастова как человека, претендовавшего, что лирика может раскрыть и некоторые эзотерические стороны эпоса, а именно, рассказ о самих условиях перерождения человека после катастрофы неудавшегося всеединства и всеобщего оживления.

Такую установку на театральные декорации в духе «Русских сезонов» подтверждает экфрасис иконы Симона Ушакова «Похвала Владимирской Богоматери» в стихотворении Г. Голохвастова «Иван Калита» [11, с. 175–177]. Эта икона, часто называемая по ее сюжету «Насаждение древа Государства Российского» была написана в 1668 г. для церкви Троицы в Никитниках — эта церковь была придворной, о чем говорят паникадила с двуглавыми орлами. Ближайшее соответствие этой церкви в Европе — колонны в стиле барокко, строившиеся после избавления от чумы: строительство этой

узорчатой церкви было благодарностью за избавление от морового поветрия. Тогда замысел иконы становится понятен: сохранение Москвы как города общерусских святынь, при непосредственном обращении современности к заступничеству свыше. В этой иконе непосредственное чувство современности выражается верхней частью, где ангельский покров выносится через небесную сферу к ближайшим к современности персонам генеалогического древа, что уже не простое благословение, а сохранение самих порядков земного и небесного строя событий или же та самая улыбка неба.

Смысл иконы прост: доказать суверенитет и духовной, и светской власти в России, что вполне соответствовало тогдашним западноевропейским понятиям суверенитета в гоббсовском смысле. Суверен не просто никому не должен, суверен учреждает некоторый порядок событий, причем правила учреждения этого порядка не могут быть сведены к аллегории или поучению, но продолжают обладать принуждающей силой. Но для Голохвастова это учреждение порядка событий тождественно созданию декораций вполне в духе Головина или Добужинского:

День деньской грохочут камнетесы,
Не смолкает грохот топора.
И кипит, и спорится работа;
Между сводов, арок и колонн
Там и сям уж блещет позолота,
Мягко светит живопись икон [11, с. 176].

Так создание здания и создание икон синхронизируются, вполне в духе организации *period room*. Выводы из этой работы могут быть обозначены так. Голохвастов, создавая универсальную лирическую концепцию русской эмиграции в США, использовал простые символы, такие как катастрофа, невозможность всеединства, для создания более изощренной эзотерической лиро-эпической поэмы, где сиблинги и жрец оказываются героями. Эта изощренность позволяет ввести не только условные фантастические и традиционные религиозные образы, но и некоторые астрологические, алхимические коды, но главное, эллинистические и вполне школьные образы, которые и помогают разобраться в довольно сложной и темной поэме. Но получается та концепция перерождения после катастрофы, которая была близка и Авинову с его культом бабочек и невероятными интуициями нарциссического бытия как первозданного, и Добужинскому с его сменой декораций и оперно-балетными сюжетами неудавшегося всеединства и расставания.

Параллели Добужинского и Авинова в понимании пространства, храмового действия, света свечи в ночи, в котором только и возможна жизнь (даже жизнь кукол в легкомысленном балете), убедительны и сами по себе, но в свете поэтической программы Голохвастова они становятся настолько несомненны, насколько и продуктивны. Оказывается, что русская икона стала в это время примером не просто первозданного, но посткатастрофического искусства, показывающего, как возможен свет, изможденность праведника, чистота восприятия и чистота молитвы после того, как все прежние формы единства не удались. Поэтому и стиль иконописи вполне подошел и американским амбициям Голохвастова, и духу лидерства в США. Можно спорить о месте Голохвастова в истории русской поэзии, но его место в истории русской Америки несомненно. Как Эрос у Платона оживляет все вокруг, так и вокруг Голохвастова, Авинова и Добужинского оживали геометрические формы, наследие символизма и наследие кубизма,

помогая выстраивать сюжеты, уместные уже не в мире старых мифологических условностей и галантных историй, но в мире новейших катастрофических и посткатастрофических переживаний, мире *contemporary art* — современного искусства.

Список литературы

Исследования

- 1 *Алексенко А.Д.* Образ зимы в цивилизационной картине мира сонетов Георгия Владимировича Голохвастова // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2018. № 1 (29). С. 158–165.
- 2 *Алексенко А.Д.* Незавершенная духовная поэма Г.В. Голохвастова Пресвятая Богородица — Одигитрия русского зарубежья // *Modernités russes*. 2019. № 18, décembre. P. 1–9.
- 3 *Латышко О.В.* Музыкальные формы в поэзии русского зарубежья первой волны (на примере лирики Б. Поплавского, Б. Божнева и Г. Голохвастова) // Вестник Московского государственного областного гуманитарного института. Серия: «Филология. Лингвистика и межкультурная коммуникация». 2013. № 2. С. 41–45.
- 4 *Осипова Н.О.* Поэтика музыкальных форм в лирике русского зарубежья // Другие берега русской литературы и культуры: идеи, поэтика, контексты: коллективная монография. Вроцлав; Краков: Scriptum, 2021. С. 247–263
- 5 *Осокина Е.А.* Небесная голубизна ангельских одежд: судьба произведений древнерусской живописи, 1920–1930-е годы. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 664 с.
- 6 *Останкович А.В., Пономаренко Е.Н.* Поэма «Гибель Атлантиды» Г.В. Голохвастова как поэтический феномен русской цивилизации // Гуманитарные и юридические исследования. 2015. № 2. С. 82–87.
- 7 *Страшкова О.К., Алексенко А.Д.* «Храмовый цикл» в книге стихов поэта-эмигранта Г.В. Голохвастова как текст в тексте // Текст. Книга. Книгоиздание. 2021. № 27. С. 5–17.
- 8 *Тетерятников В.* Мистификация русской культуры на Западе // Континент. 1982. № 34. С. 261–304.
- 9 *Чугунов Г.И.* Графический цикл М.В. Добужинского к «Слову о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве». Л.: Наука, 1986. С. 229–247.
- 10 *Stankiewicz E.* American Responses to the Igor Tale. Review of an exhibit at Harvard University, 1952 // *American Slavic and East European Review*. 1953. Vol. 12. № 3. P. 424–426.

Источники

- 11 *Голохвастов Г.* Гибель Атлантиды: Стихотворения. Поэма / сост. В. Резвый. М.: Водолей, 2008. 576 с.
- 12 *Несмелов Б.* Родить мужчинам: Поэма / Фуист Борис Несмелов. М.: Тип. ГПУ, 1923. 20 с.
- 13 Слово о полку Игореве / пер. Г. Голохвастова; рис. М. Добужинского. N.Y.: Новый журнал, 1950. 76 с.
- 14 *Avinoff A.* Russian Icons and Objects of Ecclesiastical and Decorative Arts from the Collection of George R. Hann. Pittsburg: Carnegie Institute, 1944.

© 2024. Alexander V. Markov
Moscow, Russia

**ICONOLOGY OF ILLUSTRATIONS TO THE BOOKS
BY G.V. GOLOKHAVSTOV: AVINOFF AND DOBUZHINSKY**

Abstract: Russian New York poet Georgy Golokhvastov was one of the key figures in Russian artistic America, specifically of its part focused on the achievements of esoterically colored symbolism. The artistic design of his books was an integral part of the concept of adapting world culture for prestigious consumption. The study for the first time reconstructs the iconological program of illustrations for the poem *The ruin of Atlantis* (1938), made by Andrey Avinoff, and for the poetic arrangement of *The Tale of Igor's Campaign* (1950), belonging to Mstislav Dobuzhinsky (Dobujinsky). The author analyzes in detail the place of these illustrations in the work of artists of the émigré period. The paper proves that Golokhvastov waged an artistic polemic with radical futurism, understanding its technocratic projects as a continuation of symbolist life-building, which deserves a response using esoteric concepts, and that the translation of *The Tale of Igor's Campaign* confirmed the symbolist program of the author-demiurge. The research provides an analysis of Avinoff's artistic legacy, including his promotion of the aesthetics of Russian icons in the United States and his reinterpretation of the heritage of Western symbolism in terms of the twin myth and vertical montage of time-plans. The author argues that both Dobuzhinsky and Avinoff approved of Golokhvastov's ambition to find a new synthesis of epic and lyric, and consciously placed the culture of opera and ballet scenery at the service of these ambitions.

Keywords: Russian Emigration to the USA, Book Illustration, Scenery, Russian Seasons, Icon Painting, Esoteric Art.

Information about the author: Alexander V. Markov — DSc in Philology, Russian State University for the Humanities, Chayanova St. 15, 125047 Moscow, Russia; Vladimir State University, Gorkogo St. 87, 600000, Vladimir, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

E-mail: markovius@gmail.com

Received: December 09, 2022

Approved after reviewing: December 27, 2023

Date of publication: March 25, 2024

For citation: Markov, A.V. "Iconology of G.V. Golokhvastov's Books Illustrations: Avinoff and Dobuzhinsky." *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 71, 2024, pp. 234–248. (In Russ.) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-71-234-248>

References

- 1 Aleksenko, A.D. "Obraz zimy v tsivilizatsionnoy kartine mira sonetov Georgiya Vladimirovicha Golokhvastova" ["The Image of Winter in the Civilizational Picture of the World of the Sonnets of Georgy Vladimirovich Golokhvastov"]. *Aktual'nyye problemy filologii i pedagogicheskoy lingvistiki*, no. 1 (29), 2018, pp. 158–165. (In Russ.)

- 2 Aleksenko, A.D. “Nezavershennaya dukhovnaya poema G.V. Golokhvastova Presvyataya Bogoroditsa — Odigitriya russkogo zarubezh’ya” [“An Unfinished Spiritual Poem by G.V. Golokhvastov – The Most Holy Theotokos — Hodegetria of the Russian Diaspora”]. *Modernités russes*, no. 18, December, 2019, pp. 1–9. (In Russ.)
- 3 Latyshko, O.V. “Muzykal’nyye formy v poezii russkogo zarubezh’ya pervoy volny (na primere liriki B. Poplavskogo, B. Bozhneva i G. Golokhvastova)” [“Musical Forms in the Poetry of the Russian abroad of the First Wave (on the Example of the Lyrics of B. Poplavsky, B. Bozhnev and G. Golokhvastov)”]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo gumanitarnogo instituta, Series: “Filologiya. Lingvistika i mezhkul’turnaya kommunikatsiya”* [Philology. Linguistics and intercultural Communication], no. 2, 2013, pp. 41–45. (In Russ.)
- 4 Osipova, N.O. “Poetika muzykal’nykh form v lirike russkogo zarubezh’ya” [“Poetics of Musical Forms in the Lyrics of Russian Abroad”]. *Drugie berega russkoy literatury i kul’tury: idei, poetika, konteksty: kollektivnaya monografiya* [Other Shores of Russian Literature and Culture: Ideas, Poetics, Contexts: Collective Monograph]. Wrocław, Krakow, Scriptum Publ., 2021, pp. 247–263. (In Russ.)
- 5 Osokina, E.A. *Nebesnaya golubizna angel’skikh odezhd: sud’ba proizvedeniy drevnerusskoy zhivopisi 1920–1930-e gody* [Celestial Blueness of Angelic Clothes: Fate of the Works of Old Russian Painting, 1920–1930s.]. Moscow. New Literary Observer Publ., 2018. 664 p. (In Russ.)
- 6 Ostankovich, A.V., Ponomarenko, E.N. “‘Gibel’ Atlantidy’ G.V. Golokhvastova kak Poeticheskiy Fenomen Russkoy Tsivilizatsii” [“The Poem ‘The Death of Atlantis’ by G.V. Golokhvastov as a Poetic Phenomenon of Russian Civilization”]. *Gumanitarnyye i yuridicheskiye issledovaniya*, no. 2, 2015, pp. 82–87. (In Russ.)
- 7 Strashkova, O.K., Aleksenko A.D. “‘Khramovyy tsikl’ v knige stikhov poeta-emigranta G.V. Golokhvastova kak tekst v tekste” [“‘The Temple Cycle’ in the Book of Poems by the Emigrant Poet G.V. Golokhvastov as a Text in the Text”]. *Tekst. Kniga. Knigoizdaniye*, no. 27, 2021, p. 5–17. (In Russ.)
- 8 Teteryatnikov, V. “Mistifikatsiya russkoy kul’tury na Zapade” [“Mystification of Russian Culture in the West”]. *Kontinent*, no. 34, 1982, pp. 261–304. (In Russ.)
- 9 Chugunov, G.I. “Graficheskiy tsikl M.V. Dobuzhinskogo k ‘Slovu o polku Igoreve’” [M.V. Dobuzhinsky’s Graphic Cycle to ‘The Tale of Igor’s Campaign’]. *Issledovaniya “Slova o polku Igoreve”* [Studies of “The Tale of Igor’s Campaign”]. Leningrad, Nauka Publ., 1986, pp. 229–247. (In Russ.)
- 10 Stankiewicz, E. “American Responses to the Igor Tale. Review of an Exhibit at Harvard University, 1952.” *American Slavic and East European Review*, vol. 12, no. 3, 1953, pp. 424–426. (In English)