

**ЛЕОНАРД ДАНИЛЬЦЕВ В КОНТЕКСТЕ  
«НОВОЙ ИСКРЕННОСТИ»: ПРИНЦИП ХИАЗМА**

© Марков Александр Викторович (2022), ORCID: 0000-0001-6874-1073, SPIN-код: 2436-2520, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Россия, 125933, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6), markovius@gmail.com

В статье анализируется поэтическое и живописное наследие Леонарда Данильцева, одного из центральных деятелей независимого московского искусства, и реконструируется общий принцип, стоящий за художественным и поэтическим творчеством этого автора. В качестве инструмента анализа избрана концепция «искренности после коммунизма» Э. Руттен, которая позволила вписать неконформистское творчество в организацию литературного производства как ремесла, а также интерпретация хиазма как одной из главных риторических фигур. Как искренность, так и хиазм основаны на сближении фразы и визуального жеста, который принимается как есть; причем принятие его подлинности и превращает конструктивные элементы в смыслопорождающие. В отличие от многих деятелей неконформизма, Данильцев стремился использовать не ту риторику персональных жестов, которые разрушают систему официальных знаков и топосов, но, напротив, деперсонализированные жесты, ставящие под вопрос субъективные основания романтического пафоса как пафоса овладения действительностью. Доказывается, что Данильцев отстаивал чувство реальности как intersubjective чувство достоинства и использовал живописные образы в поэзии не как аллюзии, а как пропозиции внутри адаптированной риторики хиазма, подтверждающие неотменимость переживания единства и контингентности мира. В этом смысле его наследие перекликается как с «новой искренностью» Пригова и обновлением литературного языка Г. Айги, так и с современными теориями контингентности и статуса реальности.

*Ключевые слова:* независимое русское искусство, Леонард Данильцев, Пригов, Айги, риторика живописи.

Одно из самых выразительных стихотворений Леонарда Данильцева представляет собой экспрессивный очерк специфики русской иконописи:

Море овса –

краса!

Как брызги из риз в образах Дионисия.

Бриз по овсам –

волоса

зелёной волной по России [Данильцев 1990: 20].

В стихотворении присутствуют два сложных сравнения: поле овса при спокойствии воздуха сравнивается с ассистом и движками на одеждах в иконописи Дионисия (1440–1503), а поле колышущегося овса – с волосами на ветру. При этом, чтобы понять стихотворение, следует вспомнить, сколь часты у Дионисия зеленые одежды, и тогда стихотворение оказывается устроено интереснее, чем кажется на первый взгляд: спеющий овес производит впечатление зеленых с золотыми брызгами риз, тогда как колышущийся – передает способность образов Дионисия стать одним из символов России. Можно назвать это смысловым *хиазмом*, учитывая повышенную риторичность таких кратких и строго продуманных стихов: если брызги указывают на тождество поля и риз, то тождество поля и России подтверждается ветром, как некоторым единым образом переживания происходящего. Хиазм, фигура неравновесной симметрии, превращающая динамику шага в статику, а статику в динамику восприятия жеста, как мы знаем по знаменитой статуе Поликлета, далее и будет ключевым понятием рассуждения.

Методологически наша работа опирается на исследование Э. Руттен «Искренность после коммунизма», впервые связавшее ремесленные визуальные правила неконформистской культуры, такие как внимание поэтов к медиуму пишущей машинки, и идею искренности. В центре внимания этой исследовательницы – проект «новой искренности» Д.А. Пригова [Руттен 2022, 166] в позднесоветское время, в котором сочетались, по ее мнению, два несовместимых начала: *собственно искренность* как противоположность технизированности и автоматизированности эмоций и *перформативность* в духе «новой волны» как постмодернистского пародийного обыгрывания панк-рока, которая как раз всегда допускает до некоторой степени автоматизацию эмоций. В проекте Пригова или «Мухоморов» «новая волна» и «искренность» как обращение к широкой публике оказались на одной стороне [Руттен, 162–163]. Руттен делает из анализа художественной жизни во «второй культуре» далеко идущие выводы о характере постсоветской рецепции постмодернизма и западных попыток его преодоления; в частности, пишет, что чистая эмоциональность (вероятно, в духе шоу Опры) оказалась здесь невозможна, а конструирование эмоциональности всякий раз упиралось в конструирование своей социальности, например, социальности «среднего класса».

Концепция Рутген, очень продуктивная и ясная, тем не менее может быть дополнена одним соображением: определенное крушение искренности произошло и в западных теориях, где понятие *сингулярности* всё больше стало вытесняться понятием *контингентности*, которая подразумевает как раз некоторую автоматизацию эмоций, раз она принимается как необходимая, как собственное свойство реальности [Мейясу 2015]. Получается то, что в риторике называется и что мы уже назвали хиазмом, – искренность как некоторый сингулярный опыт – создает в творчестве продукт, который не может не быть воспринят уже потребителем, по ту сторону творчества, как контингентный, говорящий не об организации эмоции, двигавших художником, но об устройстве мира вообще. На одном конце хиазма переживается эмоция сингулярного творчества, а на другом – контингентная встреча с эмоциональным миром как таковая; тогда как в центре хиазма стоит уникальное событие творчества, создания артефакта, и столь же уникальное событие бытия этого творчества в мире, смычка сингулярного и контингентного. Мы доказываем, опираясь на выводы Т.В. Шмелевой о хиазме как фиксации единой пропозиции [Шмелева 2019, 80], меняющей настроение читателя, а не способ утверждения о ситуации, что именно такой хиазм лежит в основе поэзии Леонарда Данильцева, определяя и его позицию как живописца и выводя эту смену настроения на уровень более общего конструирования опыта. Следовательно, и в историю «новой искренности» в России нужно вписать одну, хотя бы еще незамеченную страницу.

Леонард Евгеньевич Данильцев (1931–1997) – поэт, прозаик, живописец. По образованию актер, по первой работе сценарист учебных программ, он большую часть взрослой жизни проработал оформителем в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина, поступив туда на службу в 1964 году по совету Олега Целкова. В Москве он много общался с Геннадием Айги, другом и отчасти наставником в творческой ответственности, а ориентиром в художественном поведении для него был Владимир Алейников, один из основателей знаменитого СМОГ. Соединение занятий живописью и поэзией вполне отвечало поддерживаемому усилиями Алейникова духу СМОГа, где соседство интимности и ожидания большого чуда, лаконичности и стилистической выверенности требовало прислушиваться и присматриваться к нюансам вещей, которые могут себя иной раз повести непредсказуемо. При этом Данильцев отличался особой взыскательностью, стремлением к тому, чтобы подлинность искусства была уравновешена еще большей подлинностью честного ответа, что отмечали и Алейников, и Илья Кабаков, рассказавший, что Данильцев первым увидел в его живописной серии свидетельство самостоятельности его как художника:

Он зашел ко мне в мастерскую и оценил ее как подлинную, оригинальную, во всяком случае что-то в этом роде. (Леонард никогда не бывает снисходительным или лживым в таких случаях, как я, и говорит что думает, как ни проси о снисхождении) [Кабаков 1999, 15].

Во многом данная статья и объясняет, как стала возможна такая оценка со стороны Кабакова, что Данильцев не столько ценит эффекты реальности в искусстве, но может оценками и другими риторическими средствами выстроить вполне оригинальное переживание чужого и собственного творчества.

Несводимость творчества Данильцева к программе Алейникова, при всей широте последней, сделалась видна особенно в его живописи с конца 1970-х годов: экспрессивная декоративность совершенно отступила перед нюансированием диалога или переключки вещей, продумыванием самих условий для такого осторожного спокойствия. Глубокие цветные тени, соединение геометрики с особой нежностью и текучестью фактуры, совмещение планов, напоминающее театральные декорации, но при этом с резкой индивидуализацией и даже капризностью ракурсов людей и вещей – все эти формулы живописи Данильцева совсем не имеют в виду увлекающей непредсказуемости, а скорее, означают работу с большими периодами переживаний. При этом, как показывают многочисленные свидетельства Алейникова о Данильцеве [Алейников 2016, 30–32], в кругу общения он никогда не воспринимался как чей-то ученик, но, напротив, только как полноправный участник игры, постоянного изобретения риторических и выразительных стратегий реакции на происходящее.

Мы предполагаем, что стихотворение Данильцева, написанное не ранее 1968 года, представляет собой ответ на стихотворение Геннадия Айги 1963 года, «Лес старинный»:

а – бог среди звуков  
среди деревьев

поляна

в круге – старинная тьма  
по образу леса

а̑ – единица Руси  
белая в чаще  
осина [Айги 1990].

В машинописных публикациях все три буквы: «а» простая, в круге и под титлом – воспроизводились графически от руки, со стилизацией под полууставное письмо. В этом стихотворении также создается образ России как мира природы, способной ознаменовать божественное присутствие как общим впечатлением от пейзажа перед глазами, так и отдельными деталями.

В стихотворении Айги также используется хиастическая конструкция: поляна как нечто круглое и единичное сопоставляется с лесом и со славянским обозначением тьмы (10 000) как буквы «аз», взятой в круг, при этом поляна оказывается местом, где божественное присутствие непосредственно явлено, и это непосредственное явление обозначается единицей. Единица среди множества, единица как часть наблюдения за происходящим перекликается с единицей как непосредственно переживаемым и иконически запечатлеваемым и в виде славянской, и в виде арабской цифры 1: белый ствол осины явно выглядит как 1.

По этим причинам стихотворение Данильцева должно быть прочитано как продолжение разговора об иконическом как основе настоящего переживания природных явлений, встречи с природой и с собой. Айги настаивает, что переход от впечатления к переживанию осуществляется благодаря признанию единства, каковое становится из отвлеченной идеи всё более иконическим фактом; причем остроумный зазор между разными типами иконичности, символическим славянским «аз» и современной «1», не позволяет превратить иконичность в очередную идею. Тогда как Данильцев показывает, что можно не говорить о единстве, но с помощью игры единственным и множественным числом показывать единство переживания красоты.

Такой подход Данильцева, который видел в художнике, прежде всего, создателя динамики, тогда как статика должна возникнуть у зрителя, воспринимающего уже динамику изображения, может быть назван хиазмом чувства: от статики убеждения к динамике при создании произведения, и обратно – по ту сторону созданного произведения – от динамики к статике переживания, считывающего символы. Такой *хиазм чувства*, от статики топоса к динамике творчества и от динамики творчества опять к статической иконичности, хорошо дает о себе знать в стихах, посвященных художникам. Так, посвящение Михаилу Шварцману [Данильцев 2017, 192] распадается на две части, в первой из которой перебираются темы *иератур* Шварцмана: явление конструкций как ворот воскрешения, приближение изображения к зрителю, наконец, понимание просветленного зрения как поддерживающего смысл:

1  
Люди,  
опять и опять воскрешающие  
ваши глаза  
я коплю как крестьянка лучины:  
ниткой вяжет в пучок!

Зрение понимается и как знак присутствия людей, и как знак согласия; искусство тогда динамически фиксирует это множественное зрение. Но эта динамика потом вновь превращается в статику, сблизившую *веру в себя*, иначе говоря, признание своей подлинности, самотождественности, и *честность*:

2  
В этом затасканном мире  
одно остаётся –  
верить в себя  
и одна лишь обязанность жёсткая –  
не порочить имени своего.

Честность оказывается общим иконическим принципом, подтверждающим аутентичность переживания; в то время как в первой части динамика создавалась исключительно ожиданием вдохновения, сбором материала, как крестьянки собирают лучины, – работой с материальной стороной искусства. По свидетельству Алейникова, Довлатов воспринял это стихотворение как общий императив для всего круга собеседников [Алейников 2016, 82]. Такая же хиастическая конструкция, от авторской творческой иконичности к множественности участников переживания, и от нее к единичной подлинности окончательного нормативного переживания, видна и в посвящении Олегу Целкову. Творческий метод этого художника, выхватывание лиц из темноты, увиден как действие, в котором участвует любой зритель:

Мы в гибельных цветах  
растём, как не трава –  
под тонким слоем почвы (корням лишь зацепиться)  
бетон бомбоубежищ,  
поклёп бомбоубежищ.

Мы в гибельных цветах,  
собравшись пировать,  
(а сосков материнских вкус позабыт),  
помнём свои портреты,  
сожрём свои портреты.

Мы в гибельных очах  
узрим искус планеты [Данильцев 2017, 193].

В первой строфе искусство оказывается способом защитить каждого от катастрофы, катастрофические образы как индивидуальное дело художника могут выглядеть только как нечто бетонное, как динамика наступления катастрофы и сопротивления ей прямо здесь и сейчас. Тогда как во второй строке зрительское восприятие, желание насладиться искусством, безудержное, и выступает как единственный способ понять единство судьбы планеты, увидеть ее и как общую мать, и как общую искусительницу. Таким образом, конечная статика гибели иконична – она только и позволяет воспринять страшное и невыносимое как факт современного бытия человека.

Хиастический принцип отношения к изображению характерен и для прозы Данильцева. Так, в рассказе «Любовь идиота» (1976) персонаж, пытающийся упорядочить свое отношение к миру, организует пространство присутствия природы в искусстве. Сюжет этого рассказа тоже хиастичен: общение художника, самородка в ремесле, и художницы, самородка в жизни, в жизненных чувствах; так что в конце концов судьба художника оборачивается возвращением всех героев к единичности своего бытия, но объединенной общим невыразимым переживанием. Эти два абзаца из рассказа очень хорошо иллюстрируют такой хиазм, где опять же образ леса и забора как равно материальной множественности реализуется в образе стрекозы, но этой стрекозой оказывается как будто сама героиня, как метафора жизни, а общее переживание восторга, захватывающее всё человеческое существо, только подтверждает единичность контингентной судьбы каждого:

Я нарисовал забор низким-низким, чтобы он не закрывал просторного неба. И покрасил забор в зелёный и чёрный цвета, чтобы забор напоминал лес. Я хотел нарисовать и её, но она не получилась. Получилось что-то похожее на стрекозу. Но, как ни бился, крылья прозрачными не хотели выходить.

Вот когда они стояли на плотине и держались за руки, мне показалось, что её руки прозрачны, как крылья у стрекозы, и мне почудилось, что она хочет вырваться от него и улететь. Я от восторга чуть не выскочил из-за кустов и не захлопал в ладоши. Но я боюсь высказывать. Я за всю жизнь ни разу ниоткуда не выскочил. Я люблю убежать [Данильцев 1978, 57–58].

Хиазм *широкого неба и простора для полета*, по обе стороны образа *прозрачности* как перехода от эфемерности искусства через грань полотна к эфемерности жизни, не может не захватить. Простор России тогда соответствует простору полета, а зелень забора на фоне широта неба – образу риз Дионисия в кажущемся безмерном пространстве храма. Но нас интересует более тонкое решение, которое мы бы приняли за экфрасис, если бы здесь не воспроизводилась всё та же конструкция.

Серую вазу формы дыни я набил битком полурастувшимися розами, у которых жёлтые лепестки с красными ободками. В тонкую высокую вазочку чёрного цвета я поместил всего одну ветку бледнорозовой розы с двумя бутонами и одним цветком. В зелёную вазу я поставил красные розы. А в широкую, как корытце, вазочку я положил, так что они свисали за борт, несколько белых и одну пунцовую розу [Данильцев 1978, 59–60].

Как мы видим, по «краям» этого рассказа находятся широкие сосуды, тогда как в середине, судя по всему, высокие и узкие. Похожая композиция есть в изображении сосудов в картине Франсиско де Сурбарана «Натюрморт с четырьмя сосудами» (1650, музей Прадо), но у нас нет подтверждений, что Данильцеву была известна репродукция этой картины. В этом прозаическом описании тоже начинается всё со статической множественности, фиксации чего-то, что «битком», что схвачено моментально, далее идет динамика впечатления, размышления, как распустанятся бутончики. Но хиазм работает и дальше: однообразные розы составляют некоторый предмет возжелания, благодаря контрасту красного и зеленого, тогда как в финале мы переживаем искусство опять статично, как некое странное неравновесное равновесие белого и пунцового и одновременно буквальное неравновесие вещей, свисающих и не падающих цветов.

Впрочем, параллель с полотном Сурбарана и его смыслами оказывается поразительной. Вазы Сурбарана – аллегория четырех стихий: центральные сосуды – легкий надувшийся белый Воздух, с

горлышком как сечение октаэдра (платоновское тело воздуха) и печного вида терракотовый Огонь, с рвущимся вверх горлышком. На блюдцах стоят тяжелые элементы, готовые расплываться по земле, вода слева, как раз самый блестящий и прозрачный сосуд, в его игре прозрачных блесков и самой сложной формы, как и водное платоновское тело-икосаэдр, и справа тяжелая шаровидная земля. Такой же порядок, как слева направо у Сурбарана, мы видим и в приведенном прозаическом отрывке: дыня водяниста, и в ней зарождается полураспустившаяся жизнь. Воздух истончен, сам невидим, потому черен, и бледные цветы прозрачны, не питаюсь соками земли. Красная роза возникает как огонь, вырывающийся из зеленого сосуда, то есть сосуда сильного обжига. И земля – приземленное, грубое корытце, обещающее всё же, что любовь, редкая и единственная, состоится на земле.

Такое совпадение только подтверждает, что жесткая хиастическая конструкция требует простых кодов для своего заполнения, если она хочет произвести дополнительное впечатление, не связанное с общими контекстами или ходом повествования, как в риторике; и код четырех стихий выступает одним из самых простых. Мы поэтому можем говорить не столько о предполагаемом влиянии Сурбарана, сколько о конструктивном принципе, который требует подбирать простые коды выразительности в ответ на последовательно риторическую организацию переживания.

Итак, мы можем сделать вывод о том, что особая искренность и честность может пониматься и как специальная стратегия поведения в сообществе, где поэты и художники чувствуют себя на равных. Поэтика Данильцева, насыщенная интеллектуально и эмоционально, вполне принадлежит этой стратегии, и переход от поведения к поэзии столь же у него закономерен, как переход от поэзии к живописи. Искренность как утверждение реальности переживания, его несконструированности, не сводящейся к эффектам реальности, поддерживается риторикой. Но это не стратегия внушения, а стратегия признания тождества пропозиции, относящейся к впечатлениям от окружающего мира, каковое и поддерживается с двух сторон идеей единства и реальным переживанием единства. При этом живописные ассоциации могут тогда не столько становиться предметом намеков, сколько интуитивно безупречно воспроизводиться и производиться – такое (вос)производство, а не природа или культура, и оказывается содержанием лирики Леонарда Данильцева.

*Автор благодарит Марианну Леонардовну Данильцеву за прочтение рукописи статьи и необходимые консультации.*

#### Источники

- Айги 1990 – Айги Г. *Лес старинный* // Сумерки. 1990. № 9. С. 35.  
Алейников 2016 – Алейников В. *Седая нить*. М., 2016.  
Данильцев 1978 – Данильцев Л. *Любовь идиота* // Ковчег (Париж), 1978, № 2. С. 55–61.  
Данильцев 1990 – Данильцев Л. *Неведомый дом: книга стихов*. М., 1990.  
Данильцев 2017 – Данильцев Л. *Стихотворения* // Плавающий мост. 2017. № 4. С. 188–196.  
Кабаков 1999 – Кабаков И. *60-е – 70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве*. Вена, 1999. (Wiener Slavistischer Almanach, Sbd. 47).

#### Литература

- Мейясу 2015 – Мейясу К. *После конечности: эссе о необходимости контингентности*. Екатеринбург, 2015.  
Рутген 2022 – Рутген Э. *Искренность после коммунизма*. М., 2022.  
Шмелева 2019 – Шмелева Т. В. *Хиазм в научной и медийной стилистике* // Экология языка и коммуникативная практика. 2019. № 4-2. С. 77–86.

### LEONARD DANILTSEV IN THE CONTEXT OF NEW SINCERITY: THE PRINCIPLE OF CHIASM

© Markov Alexander Viktorovich (2022), ORCID: 0000-0001-6874-1073, SPIN-code: 2436-2520, D.Sc. in Philology, Full Professor, Russian State University for the Humanities (6 Miuskaya square, Moscow, GSP-3, 125993, Russia), markovius@gmail.com.

I analyze the poetic and pictorial heritage of Leonard Daniltsev, one of the central figures of independent Moscow art, and reconstruct the general principle behind his artistic and poetic work. I combine in my analysis E. Rutten's concept of sincerity after communism, which allowed to fit non-conformist poetry into the organization of literary production as a craft, and the interpretation of chiasmus as rhetorical figure, converting sense and sensibility. Both sincerity and chiasmus are based on the convergence of phrase and visual gesture accepted as is, while an acceptance of the authenticity of rhetorically abundant art transforms the constructive elements into meanings. Unlike many non-conformist figures, Daniltsev did not seek to use the rhetoric of personal gestures that destroy the system of official signs and topoi, but rather depersonalized gestures that question the subjective foundations of romantic pathos as appropriate. I prove that Daniltsev grounded the sense of reality as an intersubjective sense of dignity, and used pictorial images in poetry not as allusions, but as propositions within the adapted rhetorical chiasm, confirming the necessary experience of the unity and contingency of the world. In this sense, his legacy echoes

both Prigov's "new sincerity" and the renewed by G. Aigi language framework of poetry, as well as anticipates today theories of contingency and the status of reality.

*Keywords:* independent Russian art, Leonard Daniltsev, Prigov, Aigi, painting rhetoric.

#### **References**

(Articles from scientific journals)

**Шмелева 2019** – Shmeleva T. V. Khiazm v nauchnoy i mediynoy stilistike [Chiasm in scientific and media style]. *Ekologiya yazyka i kommunikativnaya praktika* [Ecology of language and communicative practice]. 2019, 4-2, pp. 77–86. (In Russian).

(Monographs)

**Мейясу 2015** – Meillassoux Q. *Posle konechnosti: esse o neobkhodimosti kontingentnosti* [After Finiteness: An Essay on the Necessity of Contingency]. Ekaterinburg, 2015. (In Russian).

**Руттен 2022** – Rutten E. *Iskrennost' posle kommunizma* [Sincerity after communism]. Moscow, 2022. (In Russian).

Поступила в редакцию 02.06.2022