УДК 7.035
ББК 71.146
А 50

Художник
*Е. Габриелев*

А 50 **«Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте**: Сборник статей / Составление и научная редакция Д.В. Токарева. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 572 с.: ил.

**ISBN 978-5-4448-0064-5**

Сборник подготовлен по следам первой в России научной конференции, полностью посвященной экфрасису, то есть описанию произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, 23—25 июня 2008 г.). Вошедшие в книгу статьи демонстрируют междисциплинарный подход к проблеме, что позволяет как проанализировать формы и функции экфрасиса в отдельные исторические и культурные эпохи, так и рассмотреть это понятие в более общем концептуальном плане.

УДК 7.035
ББК 71.146

© Авторы, 2013
© Д.В. Токарев, составление, научная редакция, 2013
© Е. Габриелев. Оформление, макет серии, фотографии на обложке, 2013
© ООО «Новое литературное обозрение», 2013

*Дмитрий Токарев*

# О «невыразимо выразимом» (Вместо предисловия)

В первой редакции повести «Портрет», помещенной в «Арабесках» (1835), Гоголь использует — в описании привезенной из Италии картины, так поразившей воображение Черткова (во второй редакции Чарткова), — странное выражение — «невыразимо выразимое»: «Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло перед ним произведение художника. И хоть бы какое-нибудь видно было в нем желание блеснуть, хотя бы даже извинительное тщеславие, хотя бы мысль о том, чтобы показаться черни, — никакой, никаких! Оно возносилось скромно. Оно было просто, невинно, божественно, как талант, как гений. Изумительно прекрасные фигуры группировались непринужденно, свободно, не касаясь полотна и, изумленные столькими устремленными на них взорами, казалось, стыдливо опустили прекрасные ресницы. В чертах божественных лиц дышали те тайные явления, которых душа не умеет, не знает пересказать другому; невыразимо выразимое покоилось на них; и все это было наброшено так легко, так скромно-свободно, что, казалось, было плодом минутного вдохновения художника, вдруг осенившей его мысли. Вся картина была — мгновение, но то мгновение, к которому вся жизнь человеческая — есть одно приготовление» (Гоголь: III, 259).

Даже выражение «выразимо невыразимое» кажется более понятным, чем «невыразимо выразимое» — его можно счесть вариантом известного парадокса Николая Кузанского «Attingitur inattingibile inattingibiliter» (недостижимое достигается посредством его недостижения). Эту конструкцию берет на вооружение и Семен Франк, утверждающий, что «непостижимое постигается через постижение его непостижимости» (Франк 1990: 559). «Выразимо невыразимое» тогда можно «развернуть» так: невырази-

мое выражается через выражение его невыразимости. В сущности, в вышеприведенном описании выражается как раз невозможность выразить невыразимое; никакого конкретного образа на основе этого экфрасиса создать невозможно, и что изображает картина — остается загадкой. Картина обращается непосредственно к душе каждого зрителя, но пересказать то, что душа увидела, она «не умеет, не знает». Во второй редакции «Портрета» (1842) есть хотя бы ссылка на Рафаэля[1], которого анонимный художник одного «оставил себе в учители»; «небесные фигуры» сразу обретают вполне определенный референтный фон, и в них начинают проступать черты рафаэлевских мадонн и святых. Прежде всего, конечно, перед внутренним взором встает «Сикстинская мадонна», описание которой, данное Жуковским (в письме к великой княгине Александре Федоровне, 1821), оставило такой глубокий след в русской литературе. В целом гоголевское описание очень зависимо от экфрасиса Жуковского[2]: это касается и использования в первой редакции отрицательных конструкций, а во второй — глагола с характерной семантикой «казалось» (использован три раза), и общей установки на трехэтапную схему порождения визуального образа: образ является «плодом налетевшей с небес на художника мысли», которая затем проходит через его душу и «уже оттуда, из душевного родника» устремляется «согласной, торжественной песнью» (Гоголь III, 103), то есть реализуется на полотне. А вот что говорит по поводу «Сикстинской мадонны» Жуковский: «Здесь душа живописца без всяких хитростей искусства, но с удивительною простотою и легкостию передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось» (Жуковский 1985: 308). Но сначала Рафаэль видит, вскочив среди ночи, образ Мадонны, запечатленный на полотне. Образ как индексальный знак проходит через душу художника и обретает там статус знака иконического.

Поскольку изображение здесь отсылает не напрямую к референту, а к его «душевному» образу, к его виде́нию и к его ви́дению, то попытка вербально передать такое изображение приводит — в рамках романтической эстетики — к созданию своего рода «апо-

фатического» экфрасиса, когда фиксируется не визуальная форма, не то, что видно глазу, то есть картина, а то, что глазу не видно: тот божественный прообраз, который снизошел в душу художника. Но сам этот прообраз невыразим, поэтому его фиксация принимает форму антиописания, как у Жуковского («На лице ее **ничто не выражено**, то есть на нем нет выражения *понятного,* имеющего *определенное имя*; но в нем находишь в **каком-то** таинственном соединении все: спокойствие, чистоту, величие и даже чувство, но чувство, уже перешедшее за границу земного, следовательно, мирное, постоянное, **не могущее** уже возмутить ясности душевной» (Жуковский 1985: 310; жирный шрифт мой. — *Д.Т.*), или же описания, в котором доминируют слова с абстрактным значением, как у Гоголя (чистое, непорочное, прекрасное; скромно, просто, невинно, божественно, непринужденно, свободно, скромно-свободно).

В цитате из Гоголя примечательно указание, что фигуры не касаются полотна: фигуры существуют как бы отдельно от картины и ускользают от последовательной дескрипции. Во второй редакции повести само полотно буквально перестает быть картиной, пространственным объектом и превращается в объект временной, в «миг»: «...картина между тем ежеминутно казалась выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся превратилась наконец в один миг, плод налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление» (Гоголь: III, 103). Как можно выразить такую картину-миг — только как «выразимо невыразимое».

Но сам художник все-таки изобразил на полотне некую форму, более того, форму живую, «дышащую», на которой «покоится» «невыразимо выразимое». Смысловой акцент делается именно на слове «выразимое», то есть запечатленная форма прежде всего выразима и только затем уже невыразимо выразима. Это сочетание кажется оксюмороном: если есть выразимое, то как оно может быть невыразимо? Хотя в поздней редакции «Портрета» Гоголь снял это словосочетание, возможно, посчитав его слишком громоздким, тем не менее вряд ли его можно счесть случайным,

поскольку оно имплицитно отражает ту жажду воплощения, которая свойственна невыразимому[3].

Невыразимое хочет стать выразимым, но при этом, воплотившись в визуальном образе[4], оно должно все-таки остаться невыразимым вербально. В обеих редакциях повести художник, нарисовавший страшный портрет, уходит в монастырь, где предается посту и молитвам, и затем, очистившись, рисует картину (изображающую в первом случае Божью Матерь и Рождество — во втором). Немного странно, что и сам художник, и рассказчик называют этот образ картиной, а не иконой, — ведь предназначен он для православного монастыря. Да и фактически — особенно очевидно это в редакции «Арабесок» — тот способ репрезентации божественного, который присущ этому полотну, сближает его именно с иконой, поскольку запечатленный образ творится вне референции (у художника нет модели), и, если он и не является *vera icona*, то есть нерукотворным слепком божественного лика, тем не менее в его воплощении божественная сила участвует самым непосредственным образом: «Когда я трудился над изображением пречистого лика девы Марии, — говорит живописец сыну, — лил слезы покаяния о моей протекшей жизни и долго пребывал в посте и молитве, чтобы быть достойнее изобразить божественные черты ее, я был посещен, сын мой, вдохновением, я чувствовал, что высшая сила осенила меня и ангел возносил мою грешную руку, и я чувствовал, как шевелились на мне волосы мои и душа вся трепетала. О сын мой! За эту минуту я бы тысячи взял мук на себя. И я сам дивился тому, что изобразила кисть моя»[5] (Гоголь: III, 280).

Похожим образом действует Рафаэль (в пересказе Жуковского): с одной стороны, он механически фиксирует образ, уже мистически запечатленный на полотне, но с другой — этот образ находит отклик в душе художника, готовой к выражению невыразимого[6]. Рафаэль смотрит на собственные картины с благоговением, как на иконы, и так же поступает и отец рассказчика, «повергающийся» перед созданным им изображением Богоматери. Об этом изображении рассказчик сообщает лишь, что Божья Ма-

терь «кротко простирает руки над молящимся народом» (Гоголь: III, 276) и что ее лицо поражало «глубоким выражением божественности» (Гоголь: III, 278)[7]. Можно было бы добавить «*невыразимо* глубоким *выражением* божественности».

Во второй редакции картина, изображающая Рождество (сюжет ее скорее восходит к иконографии поклонения волхвов), описывается немного подробнее, но из этого описания можно сделать лишь вывод о том, что с точки зрения композиции картина достаточно традиционна, а вот то, что касается *содержания* изображения, опять остается в области абстрактных определений, уже использовавшихся при описании поразившей Чарткова «итальянской» картины: «Чувство *божественного смиренья и кротости* в лице пречистой матери, склонившейся над младенцем, *глубокий разум* в очах божественного младенца, *как будто* уже что-то прозревающих *вдали*, *торжественное молчанье* пораженных божественным чудом царей, повергнувшихся к ногам его, и, наконец, *святая, невыразимая тишина*, обнимающая всю картину, — все это предстало в такой согласной силе и могуществе красоты, что впечатленье было *магическое*. Вся братья поверглась на колена пред новым образом, и умиленный настоятель произнес: “Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую картину: святая, высшая сила водила твоею кистью, и благословенье небес почило на труде твоем”» (Гоголь: III, 124; курсив мой).

Отшельник, изнуряющий себя аскезой и беспрерывной молитвой, и художник, уехавший в Италию («там, как отшельник, погрузился он в труд и в не развлекаемые ничем занятия») и «оставивший себе в учители одного божественного Рафаэля» (Гоголь: III, 102), создают в общем-то одну и ту же картину, но в первом случае картина непосредственно связана с трансцендентным, а во втором — опосредованно, через Рафаэля[8]. «Святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину» проникает и во внешний мир и становится «необыкновенной тишиной, которой невольно были объяты все, вперившие глаза на картину, — ни шелеста, ни звука <...>» (Гоголь: III, 103). «Невыразимо выразимое» находит свое

воплощение в образе, в котором оно становится «выразимо невыразимым», и уже в качестве такового порождает молчание, при этом сам акт фиксации этого молчания и есть форма выражения невыразимого.

Но воплощения требует не только божественное, но и дьявольское. Портрет является той формой, в которой дьявольское закрепляет свое существование в мире. В первой редакции ужасный ростовщик сам посылает к художнику свою прислугу — старуху, которая «совершенно *отвыкла говорить*, находясь при своем странном господине <...>» (Гоголь: III, 270; курсив мой. — *Д.Т.*). Безмолвие окружает ростовщика: он общается с клиентами молча, и они сами после визита к нему как бы лишаются дара речи: «Это странное существо сидело, поджавши под себя ноги, на почерневшем диване, принимая недвижно просителей, слегка только мигнувши бровью в знак поклона; и ничего не можно было от него услышать лишнего или постороннего. Носились, однако же, слухи, что будто бы он иногда давал деньги даром, не требуя возврата, но только такое предлагал условие, что все бежали от него с ужасом, и даже самые болтливые хозяйки не имели сил пошевелить губами, чтобы пересказать их другим» (Гоголь: III, 269).

В отличие от невидимого глазу Божества, которое репрезентирует себя в автореференциальном образе, ростовщик-антихрист пребывает в сфере визуального, в сфере видимости, сохранить которую ему так важно и после смерти и которая находит свое выражение в портрете. Если в редакции «Арабесок» художник намеревается употребить лицо ростовщика для изображения одержимого бесами, то затем он решает придать его черты самому духу тьмы. Характерно, что именно для изображения дьявола художнику нужна модель, в то время как «святые и ангелы» рисуются им, как можно предположить, в соответствии с тем методом репрезентации божественного, который был описан Жуковским и к которому он сам будет прибегать во время работы над картиной в монастыре.

Самое трудное в лице ростовщика — его глаза, в описании которых Гоголь опять использует слово «невыразимо» (в первой редакции): «Это был предмет самый трудный, потому что чувство, в

них изображавшееся, было совершенно необыкновенно и невыразимо». И все-таки художнику удается выразить невыразимое: «Около часу трудился он возле них и наконец совершенно схватил тот огонь, который уже потухал в его оригинале» (Гоголь: III, 272). Но рукой художника водит здесь не «святая, высшая сила», а желание как можно лучше зафиксировать образ, оживить его, сделать неотличимым от своего прообраза. Формула «невыразимо выразимое» может приобрести в данной перспективе несколько иной смысл: акцент переносится на «невыразимо», которое обозначает степень признака («очень сильно, так что невозможно выразить»), и вся конструкция начинает прочитываться следующим образом: дьявольское выражает себя с такой степенью интенсивности, что «невозможно выразить»[9]. Художник попадает в ловушку миметизма, что несет угрозу для остальных фигур, которых ростовщик буквальным образом может «убить» (во второй редакции): «“Экая сила! — повторил он про себя. — Если я хотя вполовину изображу его так, как он есть теперь, он убьет всех моих святых и ангелов; они побледнеют пред ним[10]. Какая дьявольская сила! он у меня просто выскочит из полотна, если только хоть немного буду верен натуре. Какие необыкновенные черты!” — повторял он беспрестанно, усугубляя рвенье, и уже видел сам, как стали переходить на полотно некоторые черты. Но чем более он приближался к ним, тем более чувствовал какое-то тягостное, тревожное чувство, непонятное себе самому. Однако же, несмотря на то, он положил себе преследовать с буквальною точностью всякую незаметную черту и выраженье. Прежде всего занялся он отделкою глаз. В этих глазах столько было силы, что, казалось, нельзя бы и помыслить передать их точно, как были в натуре. Однако же во что бы то ни стало он решился доискаться в них последней мелкой черты и оттенка, постигнуть их тайну...» (Гоголь: III, 119—120).

Портрет чрезвычайно эффектен, он «кажется ярким, нестройным криком» (Гоголь: III, 79), и в этом смысле он очень похож на картины Карла Брюллова, творчеству которого Гоголь посвятил панегирическую статью, опубликованную, как и «Портрет», в

«Арабесках» (1835). В статье Гоголь шесть раз упоминает слово «яркий» (в различных грамматических формах), поскольку яркость — одно из основных качеств таланта Брюллова. Вот как Гоголь описывает свое впечатление от портрета детей графа Витгенштейна (1831) и затем от «Последнего дня Помпеи», выставленного в Петербурге в 1834 году: «Его кисть остается навеки в памяти. Я прежде видел одну только его картину: семейство Витгенштейна. Она с первого раза, вдруг врезалась в мое воображение и осталась в нем вечно в своем ярком блеске. Когда я шел смотреть картину "Разрушение Помпеи", у меня прежняя вовсе вышла из головы. Я приближался вместе с толпою к той комнате, где она стояла, и на минуту, как всегда бывает в подобных случаях, я позабыл вовсе о том, что иду смотреть картину Брюллова, я даже позабыл о том, есть ли на свете Брюллов. Но когда я взглянул на нее, когда она блеснула передо мною, в мыслях моих, как молния, пролетело слово: "Брюллов!" Я узнал его. Кисть его вмещает в себе ту поэзию, которую чувства наши всегда знают и видят даже отличительные признаки, но слова их никогда не расскажут. Колорит его так ярок, каким никогда почти не являлся прежде, его краски горят и мечутся в глаза. Они были бы нестерпимы, если бы явились у художника градусом ниже Брюллова, но у него они облечены в ту гармонию и дышат тою внутреннею музыкою, которой исполнены живые предметы природы» (Гоголь: VI, 83).

Гоголь «узнает» не виденную им ранее картину Брюллова, поскольку в его памяти уже есть яркий отпечаток портрета семейства Витгенштейнов; точно так же и сын художника во второй редакции «Портрета» узнает на аукционе портрет ростовщика, который он в детстве видел в доме отца, но очевидным образом о нем не помнил, пока не навестил отца в монастыре.

«Последний день Помпеи», по мнению Гоголя, — это картина, характерная для XIX века, века эффектов, достигаемых за счет вглядывания в «видимую природу», в «мелочь», которою «пренебрегали великие художники» (Гоголь: VI, 77). Живопись «распалась на бесчисленные атомы и части», которые воспроизводятся художниками, обуреваемыми жаждой миметического удвоения.

Брюллова спасает то, что он соединяет эти эффекты в единое целое («Картина Брюлова может назваться полным, всемирным созданием. В ней все заключилось»), однако его живопись существует всецело в области видимого, в его картинах «целое море блеска», они «упруги и роскошны», кисть его «можно назвать сверкающею, прозрачною» (Гоголь: VI, 82—83). В принципе, это понятно, поскольку «можно сказать, что эффекты более всего выгодны в живописи и вообще во всем том, что видим нашими глазами. Там, если они будут ложны и неуместны, то их ложность и неуместность тотчас видна всякому». Однако же, подчеркивает Гоголь, «в произведениях, подверженных духовному оку, совершенно другое дело. Там они, если ложны, то вредны тем, что распространяют ложь, потому что простодушная толпа без рассуждения кидается на блестящее» (Гоголь: VI, 79).

«Итальянская» картина Брюллова и «итальянская» картина в «Портрете» различаются как раз в том, что первая вся соткана из видимых глазу эффектов, а вторая «подвержена духовному оку» и «безэффектна». Характерно, что сам Гоголь мечтает именно о такой «безэффектности»: «Всякой от первого до последнего — торопится произвесть эффект, начиная от поэта до кондитера, так что эти эффекты, право, уже надоедают, и, может быть, XIX век по странной причуде своей наконец обратится ко всему безэффектному» (Гоголь: VI, 78—79). Такое обращение происходит в картине Александра Иванова[11] «Явление Христа народу», которая займет особое место в эстетической мысли Гоголя 1840-х годов[12]. В письме к Иванову от 28 декабря 1844 года (9 января 1845 года) писатель использует ту же лексику, к которой он уже прибегал при описании «итальянской» картины в «Портрете»: «...пока с вами или, лучше, в вас самих не произойдет того внутреннего события, какое силитесь вы изобразить на вашей картине в лице подвигнутых и обращенных словом Иоанна Кр<естителя>, поверьте, что до тех пор не будет кончена ваша картина. Работа ваша соединена с вашим душевным делом. А покуда в душе вашей не будет кистью высшего художника начертана эта картина, потуда не напишется она вашею кистью на холсте. Когда же на-

пишется она на душе вашей, тогда кисть ваша полетит быстрее самой мысли» (Переписка: 455)[13].

Сузи Франк не совсем права, когда утверждает, что Гоголь в статье о Брюллове критикует метод Рафаэля и полемизирует в данной связи с романтической интерпретацией «Сикстинской мадонны», данной Жуковским: «В то время как Жуковский подчеркивает отвлеченность картины Рафаэля, — замечает исследовательница, — говорит, что она написана “не для глаз, а для души”, что при взгляде на нее душа его поняла, что “неизобразимое было для нее изображено”, Гоголь, напротив, основывает свою похвалу на “отсутствии идеальности... отвлеченной” у Брюллова» (Франк 2002: 33). Да, действительно, Гоголь усматривает «первое достоинство» картины Брюллова в отсутствии отвлеченной идеальности, но из следующей фразы становится ясно, что идеальность он понимает как «перевес мысли», а не «перевес души». Учитывая всю «эстетику души», изложенную в «Портрете» (особенно, конечно, во второй редакции), нельзя не отметить, что искренние похвалы, которые писатель расточает «эффектам» Брюллова, совсем не принижают талант Рафаэля. В самом деле, Гоголь критически высказывается в адрес Микеланджело, но его суждения о Рафаэле не дают повода утверждать, что он критикует и его тоже. У Брюллова нет, по мнению Гоголя, «того высокого преобладания небесно-непостижимых и тонких чувств, которыми весь исполнен Рафаэль. <...> женщина его блещет, но она не женщина Рафаэля, с тонкими, незаметными, ангельскими чертами, она женщина страстная, сверкающая, южная <...> Рафаэль обыкновенно писал одни только лица, одно развитие на них небесных страстей и помышлений <...>» (Гоголь: VI, 81—82). Брюллов не похож на Рафаэля, но это не значит, что Рафаэль плох, скорее наоборот...

Рафаэль «непостижим», и о его картинах не скажешь, как о полотнах Брюллова, что они «упруги и роскошны». Именно такие полотна, в отличие от Рафаэлевых, существующих в сфере трансцендентного, легко поддаются описанию[14], и хотя Гоголь и говорит в своей статье, что не станет «изъяснять содержания картины и приводить толкования и пояснения на изображенные собы-

тия», говорит он это уже после того, как довольно подробно картину описал: «Фигуры он кинул сильно такою рукою, какою мечет только могущественный гений: эта вся группа, остановившаяся в минуту удара и выразившая тысячи разных чувств, этот гордый атлет, издавший крик ужаса, силы, гордости и бессилия, закрывшийся плащом от летящего вихря каменьев, эта грянувшая на мостовую женщина, кинувшая свою чудесную, еще никогда не являвшуюся в такой красоте руку, этот ребенок, вонзивший в зрителя взор свой, этот несомый детьми старик, в страшном теле которого дышит уже могила, оглушенный ударом, которого рука окаменела в воздухе с распростертыми пальцами, мать, уже не желающая бежать и непреклонная на моления сына, которого просьбы, кажется, слышит зритель, толпа, с ужасом отступающая от строений и со страхом, с диким забвением страха, взирающая на страшное явление, наконец знаменующее конец мира, жрец в белом саване, с безнадежною яростью мечущий взгляд свой на весь мир, — все это у него так мощно, так смело, так гармонически сведено в одно, как только могло это возникнуть в голове гения всеобщего» (Гоголь: VI, 80). Что это, как не экфрасис, пусть и довольно пафосный?

Характерно, что в письме к Иванову Гоголь прямо указывает на то, что обращение художника к «внутренней картине», начертанной божественной кистью в его душе, невозможно выразить вербально: «Явление же это совершится в вас вот каким образом. Начнется оно запросом: а что, если бог в самом деле сходил на землю и был человеком и нарочно для того окружил земное пребывание свое обстоятельствами, наводящими сомнение и сбивающими с толку умных людей, чтобы поразить гордящегося умом своим человека и показать ему, как сух и слеп и черств его ум, когда стоит одиноко, не вспомоществуемый другими, высшими способностями души и не озаренный светом высшего разума? Это будет началом обращения, концом же его будет то, когда вы *не найдете слов* ни изумляться, ни восхвалить необъятную мудрость разума, предприявшего совершить такое дело: явиться в мир в виде беднейшего человека, не имевшего угла, где приклонить го-

нимую главу свою, несмотря на все совершенство своей человеческой природы. И это будет формальным окончанием вашего обращения» (Переписка: 455; курсив мой. — *Д.Т.*).

В «Портрете» художник, нарисовавший ростовщика, только в монастыре поймет, что и презренное может получить «высокое выражение», если протечет «сквозь чистилище души» (Гоголь: III, 126). Рисуя ростовщика, он думает не о душе, а лишь о том, как поточнее изобразить свою модель. На вербальном уровне такому механическому копированию объекта соответствует его подробное словесное описание: то, что является копией, легко может быть репрезентировано в слове, то есть стать предметом экфрасиса[15]. (Особо подробное описание портрета ростовщика дается в первой редакции повести.) Причина же, по которой портрет производит такое ужасающее действие на каждого, кто на него смотрит, состоит как раз в том — и Чартков об этом догадывается, — что «рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком». «Или, — продолжает Чартков, — если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, предстанет в той действительности, какая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека?» (Гоголь: III, 79).

Первый портрет, который делает Чарткова известным в свете, должен был, по замыслу художника, как можно точнее представить оригинал, вплоть до фиксации небольшого прыщика на лбу, в расчете на эффект, схожий с эффектом от портрета ростовщика, — молодая девушка на портрете казалась бы живой. Однако мать светской девицы воспротивилась такой «правде жизни» и заставила Чарткова «изгладить» то, что «кисть его заставила выступить на полотно. Исчезло много почти незаметных черт, а вместе с ними исчезло отчасти и сходство. Он бесчувственно стал сообщать ему тот общий колорит, который дается наизусть и обра-

щает даже лица, взятые с натуры, в какие-то холодно-идеальные, видимые на ученических программах» (Гоголь: III, 95). Портрет фактически перестает быть портретом Lise, но эта утрата сходства как раз и делает его удачным в глазах светских посетительниц. Их идеал в живописи — не «живое» изображение, сделанное с натуры, а следование некоему деиндивидуализированному, «мертвому» прообразу, воспроизведение которого не требует усилий души, но только одного мастерства.

После сеанса недовольный своей работой Чартков отыскивает среди эскизов личико Психеи, «ловко написанное, но совершенно идеальное, холодное, состоявшее из одних общих черт, не принявшее живого тела» (Гоголь: III, 96). В первой редакции повести ему даже не приходится ничего делать с этим эскизом — вернувшиеся на другой день дамы тут же признают в Психее позировавшую Чарткову накануне девицу. Идеальный образ, порожденный не душой художника, а скорее его зрительной памятью (Чартков наверняка видел до этого множество подобных головок), «узнается» светским наблюдателем и воспринимается им как портрет конкретного человека. В дальнейшем портреты, которые Чартков изготавливает в огромном количестве, в сущности становятся все меньше похожими на оригинал, но воспринимаются заказчиками именно как чрезвычайно похожие: «Наконец, чтобы ускорять свою работу, он начал заключаться в известные, определенные, однообразные, давно изношенные формы. Скоро портреты его были похожи на те фамильные изображения старых художников, которые так часто можно встретить во всех краях Европы и даже во всех углах мира, где дамы изображены с сложенными на груди руками и держащими цветок в руке, а кавалеры в мундире, с заложенною за пуговицу рукою» (Гоголь: III, 256).

В поздней версии Чартков переносит на лицо Психеи те «черты, оттенки и тоны», которые он вынужден был убрать с портрета Lise: «Психея стала оживать, и едва сквозившая мысль начала мало-помалу облекаться в видимое тело» (Гоголь: III, 96). Лицо реальной девушки как бы накладывается на лицо Психеи, что и производит эффект оживления изображения. Конечно, глазам

Lise далеко до глаз демонического ростовщика, но в обоих случаях изображение оживает не из-за того, что оно непосредственно связано с трансцендентной силой, а вследствие миметического копирования реальности, которое воспринимается Гоголем как сатанинское искушение. Действительно, в первой версии ростовщик прямо называется антихристом, а антихрист есть лишь имитация Христа, некто, кто Христу подобен, но им не является.

Михаил Ямпольский в своем блестящем анализе «Портрета» приходит к интересному выводу: «Удача портрета, который он [Чартков] создает, связана с тем, что идеализированный образ Психеи как бы не принадлежит ему. Это мертвая ученическая копия, сделанная им когда-то и забытая. Чарткову удается писать портрет без участия сознания и без какого бы то ни было отношения к культурной традиции. Портрет этот по жанру оказывается иконой, написанной поверх идеализированного этюда. Эта неожиданная смесь и приводит Чарткова к успеху» (Ямпольский: 465). С этим можно согласиться, но далее Ямпольский высказывает более спорное утверждение, что в прекрасном полотне, привезенном из Италии, «полностью воспроизведена схема портрета Лизы» (Ямпольский: 466). На мой взгляд, «итальянское» полотно как раз и отличается от портрета Лизы, пусть и удачного, тем, что оно *не является портретом*, и именно это и делает его «чистым, непорочным и прекрасным», в то время как портрет Лизы — не более чем «истинно оригинальное» произведение (Гоголь: III, 96; манера Брюллова «представляет тоже совершенно оригинальный, совершенно особенный шаг» (Гоголь: VI, 82)). Придавая Психее черты Лизы, Чартков пользуется «по частям и вместе всем, что представил ему оригинал»: «Уловленные им черты, оттенки и тоны здесь ложились в том очищенном виде, в каком являются они тогда, когда художник, наглядевшись на природу, уже отдаляется от нее и производит ей равное создание» (Гоголь: III, 96). Ямпольский совершенно прав, когда говорит, что сознание Чарткова оказывается здесь «совершенно пустым сознанием, не знающим никакого целостного образа, оно предстает не как мыслящее сознание, но как чистая карта линий, оттенков, тонов, от-

деленных от носителя» (Ямпольский: 465). Но секрет «итальянского» полотна кроется не в том, что художник, *наглядевшись* на модель, как бы снимает с нее ее черты и переносит их на идеализированную, деиндивидуализированную заготовку, а в том, что «все извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданьем и простой копией с природы» (Гоголь: III, 103). «Итальянская» картина является «созданьем», внешний мир в ней (включая возможных натурщиков) пропущен через душу «художника-создателя», где производится его очищение; портрет же Лизы, хотя технически и делается как икона, не обладает никаким сакральным смыслом именно потому, что слишком «привязан» к оригиналу и, несмотря на свои достоинства, все-таки является продуктом художника-копииста. Чартков «рисует» глазами, безымянный художник, вернувшийся из Италии, — душой. Если Лиза на портрете похожа на настоящую Лизу, то фигуры на полотне ни на кого не похожи. Характерно к тому же, что мать Лизы как бы лишает Чарткова авторства портрета, говоря — «это Корредж» (Гоголь: III, 96), — то есть картина Чарткова выглядит написанной Корреджо. В «итальянском» же полотне Рафаэль и Корреджо не копируются, но лишь «отражаются» в «высоком благородстве положений» и «дышат» в «окончательном совершенстве кисти» (Гоголь: III, 103).

Неудивительно, что обезумевший Чартков стремится уничтожить как можно больше «святых, прекрасных произведений, в которых великое искусство приподняло покров с неба и показало человеку часть исполненного звуков и священных тайн его же внутреннего мира» (Гоголь: III, 262). Копиист не может вынести присутствия немиметических полотен, и его «зоркий, огненный глаз» моментально узнает такое полотно. Любопытно, что ему не приходит в голову мысль уничтожить портрет ростовщика, который вроде бы был причиной всех его несчастий. Во второй версии повести он просто велит вынести его прочь; в первой же версии

он вспоминает о портрете только в пароксизме безумия, когда ему начинает казаться, что все стены его комнаты увешаны этими ужасными портретами, смотрящими на него «неподвижными глазами»: «Больной ничего не понимал и не чувствовал, кроме своих терзаний, и пронзительным, невыразимо раздирающим голосом кричал и молил, чтобы приняли от него неотразимый портрет с живыми глазами, которого место он описывал с странными для безумного подробностями. Напрасно употребляли все старания, чтобы отыскать этот чудный портрет. Все было перерыто в доме, но портрет не отыскивался. Тогда больной приподнимался с беспокойством и опять начинал описывать его место с такою точностью, которая показывала присутствие ясного и проницательного ума; но все поиски были тщетны» (Гоголь: III, 263).

Чартков эволюционировал от портрета Лизы, похожего на оригинал, к портретам однообразным, похожим один на другого, по сути анонимным. Психея превратилась в Лизу, но затем Лиза вновь стала идеализированной «мертвой» Психеей. «Пред ним были только мундир, да корсет, да фрак, пред которыми чувствует холод художник и падает всякое воображение» (Гоголь: III, 100). Можно предположить, что если бы к Чарткову явился сам ростовщик, то и его бы художник запечатлел в виде «широкого азиатского костюма» (Гоголь: III, 74), не заметив его глаз. В предсмертной агонии, напротив, художник видит уже не портрет ростовщика целиком, не его халат и даже не лицо, а лишь живые его глаза — то есть тот элемент изображения, над которым автор портрета работал больше всего, стремясь как можно точнее эти глаза воспроизвести. «Сверхмиметическое» изображение глаз вытесняет все остальное. Существенно, что портрет с самого начала кажется незаконченным: главное — глаза — изображено, остальные элементы не столь существенны: «Портрет, казалось, был не кончен; но сила кисти была разительна. Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание свое художник» (Гоголь: III, 74). Сам автор портрета так объясняет сыну свою ошибку: «Насильно хотел покорить себя и бездушно, заглушив все, быть верным природе. Это не было со-

зданье искусства, и потому чувства, которые объемлют всех при взгляде на него, суть уже мятежные чувства, тревожные чувства, — не чувства художника, ибо художник и в тревоге дышит покоем» (Гоголь: III, 126).

Парадоксальным образом физическому уничтожению подвергаются немиметические «высокие произведения искусства» (Гоголь: III, 263), в то время как сверхмиметический портрет оказывается неуязвимым для физического воздействия. В поздней версии он продолжает существовать вне ателье Чарткова; в ранней он продолжает присутствовать в поле зрения художника — ведь Чартков точно указывает его «место», — но при этом остается невидимым для всех остальных.

Заканчивается история портрета в двух редакциях повести поразному: во второй редакции портрет исчезает со стены во время рассказа о его необычной судьбе. Сын художника в продолжении пятнадцати лет разыскивал портрет ростовщика, а это значит, что он пытался сопоставить описание картины, данное его отцом, с теми картинами, которые привлекали его взгляд. Наконец экфрасис совпадает с изображением, но тут как раз и происходит самое странное: портрет, идентифицированный с помощью подробного описания и включенный в развернутый нарратив, исчезает бесследно. Описание изображения и рассказ о нем как будто воздействуют на само это изображение. «Украден» — малоудовлетворительное объяснение, но в любом случае портрет перестает быть видимым, хотя и продолжает свое присутствие в мире.

В ранней редакции сила слова проявляет себя еще более ярко. Сама Дева Мария сообщает ушедшему в монастырь художнику, что «если кто торжественно объявит его историю по истечении пятидесяти лет в первое новолуние, то сила его погаснет и рассеется, яко прах <...>» (Гоголь: III, 280). До истечения же этого срока любая попытка рассказать историю портрета вызывает ужасные бедствия: жена художника глотает десяток иголок, которые она держала во рту, а его малолетний сын выпадает из окна. И вот срок настает, и все внимающие рассказу видят, что «черты странного изображения почти нечувствительно начали исчезать, как

исчезает дыхание с чистой стали. Что-то мутное осталось на полотне. И когда подошли к нему ближе, то увидели какой-то незначащий пейзаж» (Гоголь: 281). Портрет не только перестает быть видимым, но и вообще перестает быть. И, кроме мистического объяснения этой трансформации, можно дать и еще одно: портрет как имитация природы, и в данном случае даже сверхимитация, становясь — в экфрасисе — объектом вторичного «копирования», не выдерживает такой нагрузки, утрачивает связь с референтом и превращается в *незначащий* пейзаж, который ни к чему не отсылает и о котором и сказать-то нечего.

* * *

*Экфрасис как «мостик» между невыразимым и выразимым*; пройти по нему, причем в разных направлениях, пытались участники международной конференции «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе», состоявшейся в Пушкинском Доме 23—25 июня 2008 года. Данный сборник является результатом этих «передвижений».

---

[1] А также на Корреджо.

[2] Жуковский, как известно, находился под влиянием Вильгельма Генриха Вакенродера; Гоголь и сам был знаком с текстами Вакенродера (см.: Карташова: 71—93). Рита Джулиани отмечает, что во второй редакции «Портрета» Гоголь «убирает непосредственные, внешние точки соприкосновения с Вакенродером <...> однако ориентация на эстетику Вакенродера не только не ослабевает, но даже усиливается» (Джулиани: 98).

[3] В. Лепахин трактует это сочетание так: «На иконе, по учению Церкви, изображается Ипостась Спасителя в единстве двух природ — Божественной и человеческой, и так неизобразимое, благодаря Боговоплощению, оставаясь неизобразимым само по себе, изображается на иконе в двуединстве Ипостаси» (Лепахин: 178). Однако надо отметить, что речь у Гоголя все-таки идет о картине, а не о иконе, и сюжет этой картины остается неизвестен. Более того, метод художника подразумевает «извлечение» из внешнего мира, что

неприемлемо для иконописца. Трактовка Лепахина может скорее относиться к сочетанию «выразимо невыразимое».

[4] См. вопрос, который задает себе Ипполит Терентьев в «Идиоте»: «Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа?» (Достоевский: 425).

[5] Лепахин вспоминает в данной связи об апостоле Луке, а также о преподобном Алимпии Печерском, которому ангел помог закончить икону (Лепахин: 190—191).

[6] Именно в душе наблюдателя, которая «впускает» картину в себя, «неизобразимое» становится «изобразимым».

У Гоголя движение происходит и от изображения к душе: «Над этим произведением трудился он с таким самоотвержением и с таким забвением себя и всего мира, что часть спокойствия, разлитого его кистью в чертах божественной покровительницы мира, казалось, перешла в собственную его душу» (Гоголь: III, 276—277).

[7] Когда рассказчик говорит о других картинах своего отца, он использует сравнительный оборот, который блокирует любое более или менее детальное описание: «В его праведниках было *такое* небесное спокойствие, в его кающихся *такое* душевное сокрушение, *какие я очень редко встречал* даже в картинах известных художников» (Гоголь: III, 276).

[8] Карташова ошибочно утверждает, что вакенродеровский Рафаэль не привлекает большого внимания Гоголя в «Портрете» (см.: Карташова: 84).

[9] Ср. с двумя возможными интерпретациями парадоксов Николая Кузанского, «смотря по тому, берется ли апофатическая или катафатическая сторона богопознания: а) постижение путем осознания непостижимости (признание непознаваемости), б) непостижимое (невыразимо таинственное) постижение. Те же два смысла и у выражения docta ignorantia: а) незнание, осознавшее само себя; б) знание, знающее среди незнания и через него» (Бибихин: 472).

[10] В написанной им позднее картине для церкви он придает почти всем фигурам глаза ростовщика, что, конечно, «убивает» ее.

[11] Знаменательно, что Иванов назвал Брюллова в одном из писем «сатаной в рае художников» (см.: Ямпольский: 319).

[12] Зачастую в «итальянской» картине видят «Явление Христа народу» Иванова; по мнению Р. Джулиани, в ней сказывается, скорее, влияние художников-назарейцев (а также Фра Беато Анджелико) (Джулиани: 94—115). См. также: Евсеев; Машковцев.

[13] Об этом же пишет Гоголь и в тексте об Иванове в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1846): «С производством этой картины связалось собственное душевное дело художника, — явленье

слишком редкое в мире, явленье, в котором вовсе не участвует произвол человека, но воля Того, Кто повыше человека. <...> Нет, пока в самом художнике не произошло истинное обращенье ко Христу, не изобразить ему того на полотне. <...> Не думайте, чтобы легко было изъясниться с людьми во время переходного состоянья душевного, когда, по воле Бога, начнется переработка в собственной природе человека. Я это знаю и отчасти даже испытал сам. Мои сочиненья тоже связались чудным образом с моей душой и моим внутренним воспитаньем» (Гоголь 1990: 164—169).

При этом «материальная часть» картины, по мнению Гоголя, «исполнена в совершенстве». Миметический характер материальной части подразумевает возможность дать ее подробный экфрасис, что Гоголь и делает.

[14] Жуковский в своем знаменитом стихотворении «Невыразимое» (1819; опубл. 1827) тоже противопоставляет «яркие черты», которые можно передать словами, и то, что воспринимается только душою и выражается лишь в молчании: «Что видимо очам — сей пламень облаков, / По небу тихому летящих, / Сие дрожанье вод блестящих, / Сии картины берегов / В пожаре пышного заката — / Сии столь *яркие черты* — / Легко их ловит мысль крылата, / И есть *слова* для их *блестящей* красоты. / Но то, что слито с сей блестящей красотою — / Сие столь смутное, волнующее нас, / Сей внемлемый одной душою / Обворожающего глас <...> Сия сходящая святыня с вышины, / Сие присутствие создателя в созданье — / Какой для них язык?.. Горем душа летит, / Все необъятное в единый вздох теснится, / И лишь молчание понятно говорит» (Жуковский 1980: 287—288). Говорящее молчание — это и есть «выразимо невыразимое».

В.Н. Топоров указал на тексты Л. Тика и Вакенродера в качестве источника данного стихотворения (Топоров: 40—50).

Ср. в данной связи высказывание С. Франк — «У Гоголя как раз важнее (нежели чем у Жуковского. — *Д.Т.*) преодоление невыразимого путем яркого, квази-непосредственно чувственного эффекта, проводником которого является текст» (Франк: 36) — и мнение Ренате Лахманн о том, что Гоголь использует знаковую гипертрофию и, напротив, гипотрофию в качестве двух основных стратегий «поэтики отсутствия»; вербальная пролиферация, таким образом, зачастую репрезентирует пустоту и невыразимое (см.: Lachmann: 18).

[15] См., например, подробное описание копии картины Гольбейна «Мертвый Христос», данное Ипполитом Терентьевым в «Идиоте» Достоевского.

## *Литература*

*Бибихин* — Бибихин В.В. Примечания // Николай Кузанский. Соч.: В 2 т. М., 1979—1980. Т. 1.

*Гоголь III* — Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 3.

*Гоголь VI* — Гоголь Н.В. Последний день Помпеи (Картина Брюллова) // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 6.

*Гоголь 1990* — Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990.

*Джулиани* — Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. М., 2009.

*Достоевский* — Достоевский Ф.М. Идиот. Л., 1987.

*Жуковский 1980* — Жуковский В.А. Сочинения: В 3 т. М., 1980. Т. 1.

*Жуковский 1985* — Жуковский В.А. Рафаэлева «Мадонна» // Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985.

*Евсеев* — Евсеев И.Е. Отношение Гоголя и Жуковского к искусству и к художникам. СПб., 1902.

*Карташова* — Карташова И.В. Гоголь и Вакенродер // В.-Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX века. Тверь, 1995.

*Лепахин* — Лепахин В. Икона в русской художественной литературе. М., 2002.

*Машковцев* — Машковцев Н.Г. Гоголь в кругу художников. М., 1955.

*Переписка* — Переписка Н.В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2.

*Топоров* — Топоров В.Н. Из исследований в области поэтики Жуковского // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1977. Vol. 1.

*Франк 1990* — Франк С.Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии // Франк С.Л. Сочинения. М.: Правда, 1990.

*Франк 2002* — Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002.

*Ямпольский* — Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в искусстве. М., 2007.

*Lachmann* — Lachmann R. The Semantic Construction of the Void // Gogol: Exploring Absence / Ed. by S. Speiker. Bloomington, 1999.

# Экфрасис:
# возможности термина

*Мишель Костантини*
*Университет Париж VIII, Франция*

# Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин?

В статье о появлении термина «экфрасис» Виктория Пинеда (Pineda) справедливо отмечает, что современная критика понимает под экфрасисом литературное описание визуального произведения искусства. Акцент на слове «современный» не случаен: если сам термин существует уже почти 20 веков, то современная его интерпретация насчитывает около 50 лет. Напрашивается, однако, вопрос: достаточно ли адекватна эта распространенная интерпретация для того, чтобы использовать экфрасис как концепт литературной теории и критического анализа, или перед нами бессодержательное понятие, удобное, но неэффективное и даже вредное (см.: Costantini 1995, 1998)?

## 1. Современные недоразумения

Хотя и раньше наблюдались неправильные толкования античного термина «экфрасис» (см.: Webb: 7—18), история современных недоразумений восходит к 1952 году, когда американский критик немецкого происхождения Лео Шпитцер использовал этот термин в приложении к третьей эклоге испанского поэта Гарсиласо де ла Вега (см.: Spitzer: 243—248). Три года спустя, в седьмом номере «Comparative Literature» (в 1962 году статья была включена в сборник трудов Шпитцера по английской и американской литературе), он так определил это понятие: экфрасис — поэтическое описание живописного или скульптурного произведения искусства.

Отметим, во-первых, что описание названо поэтическим; определение «поэтический» отсутствует в античной риторической дефиниции, в современной же практике чаще всего используется

другое определение — говорят о литературном описании, что делает формулировку еще более расплывчатой (например, понятие экфрасиса употребляется при пересказе фильмов).

Во-вторых, Шпитцер не задается вопросом, что такое произведение искусства и что такое само искусство, считая это вопросом решенным и самоочевидным.

В-третьих, критик говорит только о живописных и скульптурных произведениях искусства, исключая из рассмотрения те, которые считались экфрастическими в самом точном смысле этого слова, — например, в названии которых фигурировало это понятие (скажем, «Экфрасис храма Святой Софии в Константинополе», греческая поэма 562 года Павла Силенциария, или же «Описание Сан-Марко» Мишеля Бютора; эти произведения исключаются a priori, поскольку объектом описания в них являются архитектурные монументы).

Определение экфрасиса, данное Шпитцером, могло бы оказаться достаточно эффективным именно из-за того, что оно вводит некоторые ограничения, однако, поскольку эти ограничения касаются объекта, а не дискурса, дефиниция Шпитцера только затрудняет понимание термина.

В современной критике экфрасисом объявляется стихотворение в прозе из десяти строчек, пассаж из трехсот строчек в эпической поэме, газетная статья, в которой излагается посещение выставки, отрывок из романа или дневника путешествия, античная эпиграмма, современный сонет, описывающий статую, — это означает, что слово «экфрасис» не имеет больше особого смысла. И ввиду очевидной «инфляции» термина (см.: Varga: 101—109) возникает необходимость вернуться к античной традиции. Как раз в Античности, начиная с I века нашей эры и вплоть до IV века, экфрасис был наполненным конкретным содержанием понятием риторики.

## 2. Возвращение к Античности.

Слово «экфрасис» происходит от φραζω (phrazo) греческого глагола неясной этимологии, который со времен Гомера означа-

ет «указывать», «делать понятным», «объяснять» (во французском языке от этого глагола происходят слова phrase, phraser, phraséologie, paraphrase и т.п.). Греческий глагол с префиксом εκφραζω (ekphrazo) означает «дать исчерпывающее объяснение», «описывать детально», «рассказывать». Существительное εκφρασιζ (ekphrasis) очень редко используется в греческом языке до эпохи Второй софистики. В начале нашей эры софисты основывали школы, в которых больше занимались риторикой, нежели философией, писали учебники, составляли сборники тем для разработки, вырабатывали дискурсивные модели, сочиняли и произносили речи во время торжеств. Для нас особенно интересны учебники, содержащие «технические» упражнения для учеников. Такие упражнения назывались gymnasma или progymnasma, а сборники этих упражнений часто носили название Προγυμυασματα (Progymnasmata — подготовительные упражнения). Именно к подобным упражнениям однозначно относится слово «экфрасис», употребляемое в трудах Филона Александрийского, Гермогена из Тарса, Афтония Антиохийского. В упражнении объект подробно «осматривается» (périégématikos) и описывается во всех деталях, так, чтобы он «вставал перед глазами» (enargès) во всей своей очевидности.

Описание (иногда небезосновательно говорят об экспозиции, изложении) может быть описанием любого объекта: битвы, лица, бури, некоего продукта или даже действия по его производству: например, авторы античных учебников рассматривают щит Ахилла в восьмой песне «Илиады» как пример экфрасиса труда кузнеца, в отличие от современных интерпретаторов, которые трактуют его как экфрасис произведения искусства. Обычно такое описание изложено прозой, но может быть и стихотворным. Главное в том, что экфраза должна быть исчерпывающей (périégétique) и яркой, настолько, чтобы «визуализировать» объекты (enargeia; см.: Galand-Hallyn: 244—265).

3. Необходимые уточнения.

Будем различать в истории понятия «экфрасис» три относительно однородных периода: античный, византийский и совре-

менный. Попытаемся также ввести необходимые терминологические разграничения.

а. Итак, будем называть «экфрастическим упражнением» (или экфрасисом, описанием, изложением в строгом смысле слова) риторическое упражнение подготовительного уровня, состоящее в детальном и живом описании фрагмента видимого мира, будь это реальный или воображаемый фрагмент. Примеры устного использования этого упражнения надо искать в школах риторики с I по IV век нашей эры. Письменные примеры зафиксированы в учебниках по риторике (Progymnasmata), относящихся к этому же периоду. В качестве примера современного использования экфрастического упражнения можно назвать выступление Жоржа Перека по французскому радио 19 мая 1978 года; это выступление называлось «Попытка описания предметов, увиденных на перекрестке Мабийон». В 1982 году Перек написал также текст под названием «Попытка исчерпания одного парижского места».

б. Будем называть «экфрастическим пассажем» такое же описание, но на этот раз включенное в состав произведения эпического (Гомер, Вергилий, Стаций и т.п.), исторического (Фукидид, Полемон, Иосиф Флавий) или какого-либо другого. Множество примеров подобного рода можно найти у Рабле (игры Гаргантюа) или Золя (сыры в Чреве Парижа).

в. Будем называть «экфрастическим отрывком» использование риторического упражнения в письменном тексте с целью дать детальное и яркое описание. Эта интенция может быть выражена эксплицитно, однако возможен и вариант, когда аналитик выделяет данную интенцию, указывая на связь данного текста с определенной риторической теорией. В качестве примера упомянем некоторые отрывки из произведений Лукиана из Самосаты. Мы не располагаем примерами более современными, однако в качестве таковых могут быть приведены и вышеупомянутые пассажи из Рабле и Золя.

г. Будем называть «экфрастическим сборником» литературное произведение, составленное из продуманных и упорядоченных описаний. Насколько мы знаем, существует только два античных

греческих текста, которые можно было бы определить подобным образом: «Картины» Филострата (это произведение называют также «Ekphraseis», «Описания», «Изложения»; см.: Graziani: 11—44) и «Ekphraseis» Каллистрата, в которых говорится о статуях (см.: Costantini 2006).

В качестве примера современного сборника описаний могут быть названы «Упражнения в стиле» Реймона Кено; этот текст хотя и отличается от своих античных аналогов, однако так же, как и они, зависим от риторической традиции.

д. Будем называть «экфрастической похвалой» (или «смешанным экфрасисом») продукт контаминации риторической экфразы и панегирической похвалы. В основном это византийский поэтический жанр, среди представителей которого — Павел Силенциарий, Константин Родий, Николай Месарит, Иоанн Евгеник. Как и в экфрастических сборниках, почти во всех текстах этого жанра мы находим экфразы произведений искусства.

Таким образом, художественная экфраза представляет собой особый случай. В Античности экфрастические пассажи или отрывки, посвященные произведениям искусства, встречаются во многих греческих романах; к примеру, описание картины, изображающей похищение Европы, у Ахилла Татия или аметиста в «Эфиопике» Гелиодора. Именно в этот разряд мы можем поместить описание щита Ахилла, при учете того обстоятельства, что, интерпретируя его как описание произведения искусства, мы ретроспективно применяем понятие искусства, которое не было в ходу в эпоху Гомера. Среди античных сборников художественных экфраз упомянем еще раз Филострата и Каллистрата, хотя этих двух произведений недостаточно, чтобы говорить об отдельном жанре. Наконец, помимо византийских текстов совсем немного произведений могут быть отнесены к жанру экфрастической похвалы; среди них «Послание г-ну де Трюдену по поводу “Смерти Сократа” Жака-Луи Давида», приписываемое Андре Шенье.

Итак, является ли термин «экфрасис» эффективным? Если да, то это означает, что он может использоваться при анализе текста,

помогая понять, в каких отношениях данный текст состоит с другими экфрастическими текстами того же автора или той же эпохи, или же с текстами других авторов и других эпох, и в особенности с теми текстами, в которых упоминаются картины, скульптуры, фотографии или же архитектурные сооружения, но которые при этом не являются собственно экфрастическими. В последнюю категорию попадает множество античных эпиграмм и сонетов нового времени, многочисленные сборники, посвященные искусству, например «Живопись» Рафаэля Альберти. Если в них нет экфрастической интенции, зачем нагружать их ненужными смыслами?

## *Литература*

*Costantini 1995* — Costantini M. Ecrire l'image, redit-on? // Littérature. № 100. Décembre 1995.

*Costantini 1998* — Costantini M. Quand voir, c'est entendre // Voir. 1998. № 17 (L'image mentale II).

*Costantini 2006* — Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique / Sous la dir. de M. Costantini, F. Graziani, St. Rolet. Rennes, 2006.

*Galand-Hallyn* — Galand-Hallyn P. De la rhétorique des affects à une métapoétique. Evolution du concept d'enargeia // Renaissance-Rhetorik, Renaissance Rhetoric / Ed. by H. Plett. Berlin; New York, 1993.

*Graziani* — Graziani F. La Peinture parlante: ecphrasis et herméneutique dans les *Images* de Philostrate et leur postérité en France au XVIIe siècle // Saggi e ricerche di letteratura francese. 1990. XXIX.

*Pineda* — Pineda V. La invención de la ecphrasis // http://www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3.pdf.

*Spitzer* — Spitzer L. Garcilaso, Third Eclogue, lines 265—271 // Hispanic Review. 1952. XX.

*Varga* — Varga A. K. De Zeuxis à Warhol: les figures du réalisme? // Protée. Printemps 1996.

*Webb* — Webb R. Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre? // Word & Image. 1999. XV (janvier-mars).

*Перевод Д. Токарева*

*Ростислав Данилевский*
*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, С.-Петербург*

# Г.Э. Лессинг: крах экфрасиса?

Кажется, что слову подвластно все, что может расцениваться как информация, — начиная от просьбы о стакане воды и до тончайших философских построений. Если мы не можем передать звучание музыки, то можем передать словом ее смысл так, как она сама о себе не скажет. Мы можем рассказать о том, как выглядит скульптура, и даже передать словами шершавость или гладкость, округлость или угловатость ее поверхности, и, в зависимости от нашей способности к красноречию, сделать это так выразительно, что наш слушатель или читатель сможет довольно ярко — хотя и, разумеется, не во всей полноте — представить себе это произведение изобразительного искусства.

Однако слово непременно споткнется о свой пограничный камень, за которым простирается космос невербального, бессловесного. Эстетика пытается проникнуть туда с помощью инструмента, чуждого объекту, а значит, едва ли не враждебного ему; она занимается все тем же *вербальным* анализом этого чужого для нее мира, его описанием, но сам он, этот мир внесловесных искусств, живет *вне слова*. Если слово там и звучит, то оно встроено в другие искусства, спаяно с ними и подчиняется им (текст в театре, в кино, в песенном искусстве).

Итак, слово может многое, но не всё. Попробуем ненадолго вернуться к старому испытанному образцу, изрядно потертому от употребления за два с половиной века, но все-таки образцу классическому, а именно к трактату великого Готхольда Эфраима Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Пафосом немецкого просветителя было тогда освобождение литературы от узкого понимания Аристотелева мимесиса как «подражания природе», то есть, в сущности, от мимесиса как одного сплошного экфрасиса в широком значении «описания». Лессинг вскрыл гораз-

до более глубокий смысл литературного образа, хотя и он, в пылу полемики, пожалуй, слишком резко отделил поэзию от изобразительных искусств.

Но в знаменитом его трактате содержалось как бы мимоходом высказанное прозрение, почти не замеченное ни современниками, ни потомками (например, в русском переводе «Лаокоона» оно просто неправильно переводилось). В эстетическом отношении мысль эту можно назвать гениальной.

В конце одной из глав трактата (в главе XIV), в связи с вопросом о том, почему в известной позднеантичной скульптурной группе, изображающей предсмертные страдания троянского жреца и двоих его сыновей, физическая боль и страх смерти передаются изящно и сдержанно, а в словесных описаниях — в «Илиаде», в «Энеиде» Лаокоон мучается и кричит, высказано следующее наблюдение: «Поэтическая картина — не обязательно то, что передается в картине материальной; но каждая черта, каждое сочетание нескольких черт, благодаря которым поэт делает свой предмет настолько ощутимым для нас, что мы понимаем этот предмет даже лучше, нежели то, что дают нам слова поэта, зовутся живописью, зовутся картиною, поскольку картина сия приближает нас к иллюзии в той самой мере, к которой особенно способна эта материальная картина, позволяющая нам прежде всего и легче всего извлекать из нее эту иллюзию».

Преодолеем некоторую трудность понимания этого текста. Под поэтической картиной Лессинг сначала имеет в виду описание в поэзии — словесное описание, то есть именно тот экфрасис, который является темой нашего обсуждения, а затем он говорит об иной картине — той, что возникает в нашем воображении по прочтении поэтического описания реальной, «материальной» картины. Таким образом, перед нами три этапа, или компонента, восприятия: произведение изобразительного искусства, его словесное, литературное описание и наше о нем представление. Так заостряется внимание на том, что описание не есть воспроизведение. Это нечто иное, что выходит за пределы и произведения изобразительного искусства и даже литературной его дескрипции и может претендовать на самостоятельное существование.

И к этому тексту сделано Лессингом маленькое подстрочное примечание, в котором имеются в виду — простите за тавтологию — именно образы нашего воображения. Там сказано: «То, что мы называем поэтическими картинами, древние называли фантазиями <...>, а то, что мы называем в этих картинах иллюзией, кажимостью, у них называлось энаргией. Поэтому кто-то из них, как упоминает Плутарх <...>, выразился так: “Поэтические фантазии, по причине их энаргии, суть грезы бодрствующего”». «Я бы очень хотел, — замечает при этом Лессинг, — чтобы новейшие руководства по поэтическому искусству воспользовались этим наименованием и вовсе отказались бы от слова “картина”».

И далее следует знаменательная фраза, ключевая для наших рассуждений. «Поэтические фантазии, — пишет Лессинг, — никто не стал бы ограничивать рамками материальной картины» (Lessing: 110)[1]. Старому философскому термину «эна́ргия» (*греч.* энаргейя), означающему *ясность, очевидность,* Лессинг предложил придать иной, новый смысл, подчеркивающий эстетическую ценность иллюзии, фантазии, воображения и, более того, смысл, на наш взгляд, указывающий на центральную их роль в творческом процессе[2].

Обращение к понятию энаргии значительно корректирует и — сразу заметим, бесконечно усложняет — утвердившееся в нашей эстетике представление об искусстве как «отражении» действительности. Между жизнью и любой «картиной» ее и затем между этой «картиной» и ее словесной передачей лежит мир энаргии, мир наших «грез», то есть, собственно говоря, та духовная, мыслительная область, в которой совершается творчество и которая за него отвечает. Получается, что попытка словесного описания, например, картины или скульптуры, музыкального произведения и прочих проявлений искусства во внесловесном материале проходит через сито энаргии, фантазии дважды — сначала в воображении художника, ваятеля, архитектора, драматурга, киносценариста, а то и трижды и четырежды, если иметь в виду исполнителей — музыкантов, режиссеров и актеров, — и потом мы мучаем эту «художественную картину» еще раз — в нашем пересказе. Путь от

объекта к экфрасису, как видим, весьма долог, непрост и полон препятствий. Если вспомнить терминологию структуралистов, то можно сказать, что в нашем случае сюжет многократно переходит границы семантических полей (см.: Лотман: 282—289).

К сожалению, понятие энергии не закрепилось в эстетике и было почти забыто. Казалось бы, оно могло прийтись по душе романтикам, но те, за редким исключением (Ф. Шлегель), Лессинга-просветителя не жаловали.

Забвение энергии симптоматично, поскольку европейская теория литературы в XIX веке, в период торжества реализма и позитивизма, ориентировалась на литературу как на отражение жизни, а не как на результат мечтаний и грез. «Дядюшкин сон» был достоин иронии, мечты Ильи Ильича Обломова могли вызвать в лучшем случае грустное, лирическое сочувствие и если и походили на творчество, то лишь в пародийном смысле. Между тем (страшно сказать!) здесь литература сама себя не узнала.

Возвращаясь к теме статьи, позволю себе еще раз обратить внимание на то, что Лессингу не нравилось сравнение воображения с картиной. Картина — если иметь в виду всякое изображение, включая кино- и телекадр, — живет по своим имманентным законам. У нее свой мир, свой хронотоп (время-пространство), иногда он ей вообще не нужен, как египетской фреске, иконе или абстрактной живописи. У скульптуры и архитектуры иные, но не менее строгие взаимоотношения с пространством и временем, на чем мы здесь останавливаться не будем. Картина, фреска ограничена краями поверхности, рамой; театр кончается, как правило, за кулисами и у рампы, иногда продлеваясь, так сказать, в публику, но сохраняя свой условный мир. Даже если в фильме изображены «звездные войны» в бескрайнем космосе, у краев экрана весь космос заканчивается.

В отличие от всего этого воображение не знает статики, не знает условностей хронотопа, там изначально нет рамок и рампы. Следовательно, «картина» воображения, главным свойством которой является *безграничность*, изначально не способна адекватно повторить картину живописную и всякое вообще произведе-

ние искусства, всегда так или иначе *ограниченное*. Кроме того, индивидуальная, живая энергия никогда не позволит механически точно воспроизвести воспринятое извне произведение. Говорят, что одаренный исполнитель может сыграть сложную музыку по памяти, но он никогда не повторит в точности всех ее интонационных особенностей, не из личного желания или каприза, а потому, что он — *другой* и интерпретирует музыку с помощью собственной, личной энергии.

Возникает проблема *смысла* произведения. Не всегда понятно, был ли этот смысл заложен сознательно автором или затем уже внесен, «вдуман» в это произведение интерпретатором. Не означает ли это, что смысл произведения может существовать вне авторского замысла? Говоря современным языком, «текст» прочитывается каждый раз заново[3].

Пример — стихотворение Пушкина «Царскосельская статуя» (1830), пример экфрасиса, раскрывающего, по-видимому, «внетекстовый» смысл маленькой фонтанной скульптуры. В ней символизируется вечность или, если угодно, вечная повторяемость, «вечный возврат»[4]: «Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит». Вечность эта сохраняется благодаря не только скульптору Павлу Соколову, но прежде всего благодаря Пушкину, и мысль о ней не пропадет даже в том случае, если вода не будет течь «из урны разбитой» или даже если, не дай бог, сама скульптура исчезнет из Екатерининского парка Царского Села. Стихотворение знают даже те, кто в парке ни разу не бывал. Вместе с пушкинским стихотворением мы вторгаемся в ту «землю незнаемую», которая зовется воображением, энергией.

Попробуем представить себе эту скульптуру по стихотворению поэта:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит
(Пушкин: 303).

От стихотворения веет условной антикизацией XVIII века. Действительно, книжно-поэтическая высокая лексика («дева», «праздный черепок», «не сякнет вода, изливаясь», «урна» вместо прозаического кувшина, который, кстати, на самом деле изображен) соответствует стилю скульптуры. Совершенно гениальное повторение «печально сидит» — «печальна сидит» возвращает наш мысленный взгляд от водной струи вновь к миниатюрной девичьей фигурке. Вместе с тем из стихотворения мы не можем точно узнать позы девушки, не видим, как именно она держит черепок, какова его форма, как выглядит разбитый кувшин; о лице девушки не сказано ничего, кроме того, что можно предположить на нем выраженное печальной задумчивости[5].

Фактически этот экфрасис условен: мы можем из него узнать только то, что счел нужным сказать поэт, и ни малейшей подробности сверх того. Зато Пушкин сумел сказать о скульптуре *больше*, нежели в ней изображено для нашего взгляда. В стихотворении скрыта, по нашему предположению, некая легкая философская, божественная ирония (очень характерная вообще для Пушкина). Стилистически она заключена в как бы наивном восклицании «Чудо!». По условиям антологической стилистики здесь требуется наивное восприятие, но поэт и его читатели знают об условном, литературном происхождении такого «наива». Эту тончайшую смысловую игру замечательно уловил А.К. Толстой и пародийно на нее откликнулся, материализовав метафору:

> Чуда не вижу я тут. Генерал-лейтенант Захаржевский,
> В урне той дно просверлив, воду провел чрез нее
> (Толстой: 310)[6].

Стилистика классицизма, обогащенная сентиментальностью, воспринималась в 30-х годах XIX века и позднее уже как анахронизм, однако не утративший при этом своего поэтического флёра, своей симпатичной патины. Кроме того, образованным современникам поэта еще помнилась литературная основа этой садовой

скульптуры — басня Жана де Лафонтена «Молочница и кувшин молока» (середина XVII века). Эта басня-сатира, весьма едкая, далека по общему стилю от облика печальной лирико-идиллической царскосельской статуи. Присутствует в тексте Лафонтена и лукавая игривость рококо, которую можно, при желании, мысленно перенести на «Девушку с кувшином», и тогда вся ситуация, изображенная в скульптуре, предстанет в ином, едва ли не в трагикомическом свете[7]. Но можно поручиться, что ни ваятель, ни Пушкин не ставили перед собой подобных упрощенных целей. После того как скульптор и фонтанные мастера заменили молоко водой, вольно или невольно отдалив бронзовую фигурку девушки от лафонтеновской молочницы, поэт «вписал» в садовое украшение мысль о вечности и бренности, о беге времени и настроение экзистенциальной печали. Возможно, думал об этом и скульптор, но без Пушкина мы могли бы этого не узнать. Экфрасис как таковой, в прямом смысле слова, не получился, потерпел крах, но зато возник стихотворный шедевр.

Энергия Лессинга не могла положить конец описательной литературе. Дескриптивное словесное переложение живописи, скульптуры, музыкальных произведений и т.д. продолжалось и будет продолжаться, так как «глагол» остается основой человеческой цивилизации. Но средостение между внешним и внутренним миром личности — безграничная область воображения выносит приговор экфрасису, обрекая его на заведомую неточность, недостаточность, односторонность, условность (подобно тому как условна программная музыка). В мире воображения, через который экфрасис должен пройти, как душа через Чистилище, ему приходится плохо. Там все зыбко и произвольно, включая пространство, время, движение, образность, не всегда даже зависимые от нашей личной воли. Все мы знаем, как трудно пересказать сон — это слабое подобие творчества. Известно также, как плохо поддаются экфрасису произведения изобразительного и музыкального искусства, где преобладает не сюжет, а настроение, текучая мелодия, всевозможные сочетания звуков или переходы от цвета к цвету.

Единственное спасение экфрасиса — союз с энаргией, которая способна обогатить его фантазией, интуицией, гипотезой — зыбкой, но креативной первоматерией творчества. Может быть, это не делает его более точным, но более глубоким — несомненно.

---

[1] Перевод сделан с учетом канонического русского перевода Е.Н. Эдельсона 1859 года, впрочем, в данном месте весьма неточного (перевод Эдельсона воспроизведен в изд.: Лессинг: 432). О значении «Лаокоона» Лессинга для разработки проблематики экфрасиса см.: Геллер: 153, 155.

[2] «Поэт творит в действительном мире возможностей, и его фантазия, или воображение, есть реальная сила» (Михайлов: 15).

[3] «Информационная ценность языка и сообщения, данных в одном и том же тексте, меняется в зависимости от структуры читательского кода, его требований и ожиданий» (Лотман: 28).

[4] Этот термин, обычно приписываемый Ф. Ницше, имеет античные корни, которые отмечены исследователями связей стихотворения Пушкина с античной эстетикой (см.: Тахо-Годи: 113—115; Кибальник: 158—159).

[5] О стихотворении существует довольно большая литература, из которой укажем: Кока: 48—49; Грехнев: 354—356; Бонди: 354—356; Довгий: 192—193 и т.д.

[6] Яков Васильевич Захаржевский (1780—1852) — генерал от артиллерии, участник войны 1812 года, с 1817 года бессменный начальник Дворцового управления Царского Села.

[7] Эротическая символика мотива восходит к «Разбитому кувшину» Ж.-Б. Грёза (см.: Якобсон: 13).

## *Литература*

*Бонди* — Бонди С.М. Статьи и исследования. М., 1983.

*Геллер* — Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса: русский фон для нерусских картин (и наоборот) // Wiener slawistischer Almanach. 1997. Sonderheft 44.

*Грехнев* — Грехнев В.А. «Анфологические эпиграммы» А.С. Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1976.

*Довгий* — Довгий О.Л. Из комментариев к болдинской лирике 1830 г. // Под знаком Пушкина. Болдино; Н. Новгород, 2003.

*Кибальник* — Кибальник С.А. Антологические эпиграммы Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12.

*Кока* — Кока Г.М. Художественный мир Пушкина // Пушкин об искусстве. М., 1962.

*Лессинг* — Лессинг Г.Э. Избранное / Вступ. ст. и коммент. А.В. Гулыги. М., 1980.

*Лотман* — Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970.

*Михайлов* — Михайлов А.В. Из истории эстетики «энаргейи»: Бодмер и Брейтингер. Фюссли // Гетевские чтения. 1997 / Под ред. С.В. Тураева. М., 1997.

*Пушкин* — Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана. М., 1959. Т. 2.

*Тахо-Годи* — Тахо-Годи А.А. Эстетическо-жизненный смысл античной символики Пушкина // Писатель и жизнь. М., 1968. Вып. 5.

*Толстой* — Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1980. Т. 1.

*Якобсон* — Якобсон Р. Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице // Alexander Pushkin: A Symposium on the 175-th Anniversary of His Birth. New York, 1976.

*Lessing* — Lessing G.E. Gesammelte Werke. Neue rechtmäßige Ausgabe. Leipzig, 1855. Bd. 6.

*Леонид Геллер*
*Лозанский университет, Швейцария*

# Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис

Термин и понятие *экфрасиса* постепенно приживаются в русском литературоведении. Красноречиво об этом свидетельствует петербургская «экфрастическая» конференция. Этому можно только порадоваться — и от всей души поблагодарить организаторов за их труд. Ибо обновление аналитического инструментария полезно и тогда, когда в работу запускается очень древнее орудие. Попав в новый обиход, такое орудие заставляет говорить о себе. Его надо защищать, доказывать эффективность, восстанавливать его рабочую среду, перекидывать мостики к актуальности. А если его не принимать, приходится мотивировать отказ. Все это поставляет в общий научный котел интересные данные и доводы, пробуждает от концептуальной спячки.

В предисловии почти десятилетней давности к лозаннскому сборнику трудов об экфрасисе (Геллер 2002) отмечалось, что многие исследователи пишут о включении преобразованных элементов одного вида искусства в произведения другого вида, не испытывая необходимости в этом понятии. Говоря о подобных явлениях, Ежи Фарыно, например, употребляет термин *инкорпорации* (Фарыно: 375—378). Резонный вопрос — стоит ли умножать сущности? не место ли здесь для применения бритвы Оккама?

Настоящая статья задумана как «оправдание понятия» — напоминание о результатах лозаннской встречи, подключение к разговору нескольких новых наблюдений о мнениях западных специалистов, наконец, выведенный в название тезис — «неоформалистское» дополнение к рефлексии о природе экфрасиса.

* * *

Влечение многих современных литературоведов к экфрасису обосновано, надо полагать, двояко. Рожденный античной традицией дискурсивных типологий, он выплыл на волне интереса к риторике, характерного для структурализма и для новой «критической теории». Относясь к явлению межвидовому, пограничному, смешанному, — понятие отвечает самым глубоким запросам постмодернизма. Нет сомнения, что его воскрешение оживило дискуссионный форум последних лет.

Итак, экфрасис — это *жанр* словесного представления отдельных или собранных в галереях произведений изобразительного искусства, жанр, у своих истоков канонизированный «Картинами» Филострата. Внутри литературных произведений других жанров это риторико-нарратологический *прием* задержания действия, отступления, которое состоит в живом изображении какого-нибудь предмета; позже таким предметом по преимуществу стал художественный объект: высшим образцом тут считается гомеровский рассказ о щите Ахиллеса. Такая диалектика жанр/прием распространена в искусстве (вспомним хотя бы, как в разных жанрах используются приемы готического романа ужасов); ничего чрезвычайного нет и в достаточно давнем переосмыслении понятия. Казалось бы, все ясно. Пристальному взгляду, однако, открывается ряд нерешенных вопросов.

Уже Лессинг указал на проблематичность представления пространственно-зрительной предметности средствами словесного искусства; он полагал, что при этом исчезает иллюзия течения времени в слове, залог действенности поэзии.

Мэррей Кригер вернулся к Лессингу, стараясь недостаток превратить в достоинство. По его утверждению, экфрасис реализует желание текущих одно за другим слов, этих произвольных знаков, «успокоиться», став знаками естественными, визуальными. Понимание произвольности и естественности знаков тут идет от Лессинга, и от него же — идея «плодотворного момента», фиксирующего нарративный поток. Кригер трансформирует ее в идею

«замершего мгновения» (Krieger: 13—15, 278)[1], идеального состояния, к которому стремится слово.

Лозаннский симпозиум снова, но иначе показал сложность экфрасиса. Коренится она не в противостоянии пространства и времени, пространственных и временных искусств, «произвольных» и «естественных» знаков, художественного описания и прагматической описи (как в аукционных каталогах), рассказа и показа. Парадоксальность, сложность заключается как раз в проницаемости сграниц между этими категориями, в их смешении и активном сосуществовании. Картины — не застывшие объекты, целиком раскрывающиеся моментальному обозрению. В них есть своя динамика, а та сталкивается с динамикой зрения, образованной культурными навыками зрителя. Утверждая это, мы не открывали Америку: уже тогда так думали многие.

Кроме того, как показал симпозиум, экфрастический принцип работает на разных уровнях текста, осуществляет функции разные, в разной степени выражающие его интермедиальность. Прием экфрасиса — как любой другой прием построения текста — осуществляется в модальностях богатого спектра, в явном, скрытом, развернутом, свернутом виде.

Уже после симпозиума в книге У.Дж.Т. Митчелла я нашел самое сжатое определение: экфрасис — «словесное изображение визуального изображения» (Mitchell 1994: 152)[2]. Формула заманчиво проста. Она, однако, не решает проблем, а вводит путаницу. Из нее испаряется мысль о «художественности» предмета экфрастического изображения. Главное же: она постулирует, что словесному изображению предшествует изображение визуальное. Каков смысл этого постулата? Задержимся на этом вопросе и бросим взгляд (уместный для нашего разговора оборот) на несколько примеров.

Часто бывает именно так. У Евгения Замятина миниатюра «Верешки» (1918) имплицитно, не называя, отсылает к «Купанию красного коня» Петрова-Водкина. Лирико-эпический рассказ в «Руси» (1923) эксплицитно разрабатывает мотивы, фигуры, ситуации картин Кустодиева. Эссе-манифест «О синтетизме» (1923)

строится на толковании графики Юрия Анненкова. Описав одно из изображений, Замятин поясняет: «Анненков не рисовал этой мелькнувшей колокольни: этот рисунок мой, словами. Но я знаю, если бы он рисовал это — он нарисовал бы именно так» (Замятин 1967: 241). Перед нами иллюстрация определения Хеффернана-Митчелла, пример мысленного создания изображения в заданном стиле, которое затем «рисуется словами» (с семиотической точки зрения как будто нет разницы, воспроизводится ли некое реальное или же фиктивное изображение (Фарыно: 392)).

Возьмем из той же эпохи другой пример, миниатюру Елены Гуро, озаглавленную «Адажио»: «На берегу дюны две сосны имеют форму чаши. Бока золотой божеской чаши — нарисованы их расходящимися стволами. Пока стволы возносятся вместе, — это ее подножие. Верхние края разогнуты в облака печальным разгибом приморской страны. В клочковатой хвое — вихри. Мы назвали эту чашу — чашей глубины, чашей задумчивости и верности» (Гуро: 60).

Мы снова имеем дело с воспроизведением «рисунка», но не мысленного, а вначале созданного природой и только потом метафорически уподобленного художественному объекту. Осложнение: название миниатюры отсылает не к визуальному, а к музыкальному жанру. Конечно, ни о какой статике речи быть не может. Описание обладает ритмом/темпом, мелодически звучит, порождает аллегорический образ, эмблему и даже повествует нечто, похожее на завязку буколического романа или сентиментальной драмы. Можно ли, нужно ли назвать экфрасисом эту краткую, но до отказа наполненную интермедиальными и синестетическими отсылками вещь? Ясно одно: предшествующего визуального изображения в смысле формулы Митчелла в ней нет.

Музыкальная «виньетка» Гуро напоминает о вопросе, интересовавшем древних риторов: отличается ли воспроизведение художественного визуального объекта от нехудожественного. Она как будто иллюстрирует мысль Ролана Барта, близкую риторическому пониманию экфрасиса: любое литературное описание есть «вид». Можно эту мысль воспринимать и как усиленную формулу

Митчелла. Предметная реальность мысленно превращается писателем в картину, которую он «*из*-ображает», выводя *из* состояния зрительного образа и превращая в образ словесный (Barthes: 62). На симпозиуме, настаивая на технической неочевидности живописного «копирования», я цитировал Иннокентия Анненского: «Копировать можно картину, а как же вы будете непосредственно <...> передавать на полотно воздух, огонь или дерево...» (Анненский: 18). Вряд ли копирование словами мысленной копии видимого мира более очевидно. Лессинг различал тех художников, кто писал пейзажи с натуры, и тех, кто писал натуру, пользуясь поэтическими описаниями (из таких произведений, как «Времена года» Томсона), и более трудной считал задачу вторых: они следуют «слабым и зыбким представлениям, возбуждаемым произвольными знаками» (Лессинг: 163). По аналогии легко противопоставить поэтов, пишущих о природе по своим впечатлениям, поэтам, вдохновленным природой, уже запечатленной в визуальных знаках.

Применимость этой аналогии к реальным фактам сомнительна, но она с очевидностью показывает расстояние между ландшафтом и живописным видом. Восстанавливая природу по картине, поэт говорит не о природе, а о визуальном коде картины. Не надо, однако, забывать, что наше восприятие природы также повинуется коду, которому нас учит культура: таков, по-видимому, смысл тезиса Барта. Коды искусства и растры, сквозь которые мы воспринимаем мир, не тожественны, но сопряжены сильно действующей обратной связью.

В этой связи интересны мысли Фарыно о том, как на разных стадиях своей эволюции искусство селекционирует и описывает природу. В мире природы модернизма — в бахроме маков, лепестках ирисов, порхании бабочек, крыльях стрекозы, облаках, пляске листьев — царит извилистая линия, образующая глубокие врезы и узкие выступы. При воспроизведении такого природного рисунка фигура и фон проникают друг в друга, между ними стирается контраст; это вызывает эффект «соскальзывающего глаза, <...> палиндрома и зауми» и «семантизируется как непостижимость бытия, его вариативность» (Фарыно: 288—292). Природа

предлагает художнику и поэту набор моделей; в них тесно связаны визуальность и метафорическая дискурсивность, — нельзя определить, что чему предшествует. Причем на таком общем уровне, действительно, различие между природным и художественным объектами описания малозначимо.

Вернемся к Замятину. В романе «Мы» (1920—1921) виды сверху на город Единого Государства напоминают «проуны», полуконструктивистские-полусупрематические проекты Эль Лисицкого. Вряд ли писатель их знал; пространственные архитектоны и планиты Малевича тоже были мало известны. Вместо того чтобы искать конкретные первообразы или приписывать Замятину дар искусствоведческого провидения, будем считать — вплоть до доказательства противного, — что его виды не воспроизводят какие-то изображения или виденные им объекты, а являются словесной экстраполяцией словесных же общих мест социалистических утопий, начиная с «хрустального дворца» Чернышевского (свободно трактовавшего свой архитектурный прототип) и кончая уэллсовскими панорамами с высоты полета. Замятин воспроизводит не изображения, а внутреннюю логику авангардистской перестройки мира, доводит до предела мечту о всепонимаемости и интеркоммуникабельности, воплощенную в геометрии универсальных форм и в популярной тогда мифо-(идео-)логеме прозрачных «стеклянных домов».

Еще один пример. Илья Эренбург в «Испорченном фильме» (1922) не просто использует форму киносценария, но и помещает реплики персонажей в рамки, создавая видимость надписей на экране, как это делал Жюль Ромэн в нашумевшем и в России кинематографическом романе «Доногоо Тонка» (1919)[3]. Эренбурговский «миметизм» осуществляется и типографскими средствами: это продолжение футуристской традиции, для которой слово было, кроме всего прочего, и графическим знаком, имеющим свою эстетическую ценность и способным входить в визуальные комбинации, независимо не только от своего означаемого, но и от привычной — канонической или институционализованной — формы своего означающего. В то же время это и обращение к гораздо бо-

лее старой традиции «фигурных стихов» и других манипуляций (типо)графическим материалом, которые *порождают* визуальные формы, но совсем не обязательно *воспроизводят* изображения форм.

Экфрасис ли это? На мой взгляд, да: речь ведь идет о литературном воспроизведении визуальности. Но такое понимание экфрастического объекта опять не совпадает с формулой Митчелла. Обрамленные реплики в тексте не описывают «визуальных изображений»; тем не менее впечатление получается как от визуального объекта.

Наши примеры показывают, что экфрастические ходы в модерне многообразны; они не прямо зависят от наличия первичных визуальных изображений, а потенциал литературных репрезентаций богаче, чем их узко понимаемые лексические возможности. Думаю, то же относится к другим эпохам. Во всяком случае, ярко проявив себя в русском модерне с его мечтой о синтезе искусств, экфрастическая игра оказалась очень продуктивной и в наши самиздатские, постмодернистские, постсоветские дни.

Именно постоянная активность жанра и приема экфрасиса в современной литературе, а не только теоретические соображения заставляют столько спорить о его определении.

О продуктивности разных форм взаимодействия искусств пишет Мике Баль, голландская художница, автор многих авторитетных работ по нарратологии и семиотике, — на лозаннском симпозиуме была упущена возможность обсудить их. Ее тема: преодоление «оппозиции слова и образа». Произведения визуальных искусств следует прочитывать, как будто бы они были книгами, литературные же писания, постоянно апеллирующие к зрению читателя, подлежат разглядыванию. Так Мике Баль поступает с картинами Рембрандта, сделав подробный анализ их мотивики, нарратологии и риторических фигур (Bal 1991). Затем она перечитывает романный цикл Пруста, задерживая внимание на местах, где появляются художественные объекты, и раскрывая внутреннюю структуру и функции последних (Bal 1997). При этом используется весь арсенал новых концепций, начиная с

нарратологии и кончая гендерной теорией. Вопрос об экфрасисе Баль отдельно не ставит. Вернее, ставит без использования термина, скрыто, часто в форме инверсии и парадокса. Она называет, например, Шардена «читателем Пруста», поскольку для них обоих большое значение имеет контраст между изощренностью пространственных построений и плоскостью (*platitude*) — в прямом смысле плоского изображения и в смысле переносном банальности изображаемого: «Как и наш писатель, Шарден тонко чувствует неразрешимые напряжения, которые сопровождают восприятие как ощущение мира, данное не развоплощенному, а погруженному в мир субъекту. Шарден показывает одновременно и эти трудности, и предлагает определенные решения в своем живописном ключе <...> В этом смысле он “следует” за Прустом, в его творчестве слышится отзвук задач, которые ставил перед собой писатель» (Bal 1997: 46).

Методология Баль опирается на своего рода *эпистемологический хиазм*, на изучение литературы как живописи, а живописи как литературы. Этим путем устанавливается, что художественные стратегии «искусств-сестер» не просто сопоставимы на уровне семиотики, они проникают друг в друга. Введение одного искусства в другое не случайно, а закономерно: вывод, к которому другим путем пришел Кригер. Экфрасис — это один из факторов, задающих непременные условия функционирования каждого из искусств.

Иначе и еще более сильно аргументирует сходное положение Митчелл, равно критикуя семиотический и компаративистский методы анализа. Он первым заявил, что в постмодернизме произошел «изобразительный поворот» («pictorial turn»; см.: Mitchell 1992), грамматологическая модель культуры (где основа — письмо) сменилась моделью, где первичную роль играют визуальность и ее коды. По его стопам сейчас многие ставят «визуальную культуру» в центр современного восприятия мира (см., например: Mirzoeff 1998).

Само собой разумеется, что в первую очередь Митчелла интересуют явления, в которых объединены слово и визуальность; он называет их «текстобразами» (*imagetext*). Важную главу своей кни-

ги о теории образа он посвящает экфрасису, который предстает сначала как явление маргинальное. Обновляя подход к теме, Митчелл рассматривает «экфрастическое влечение» как часть процесса взаимодействия искусств и находит в нем три стадии. Первая, «экфрастическое безразличие», соответствует обычному положению вещей, когда очевидно, что передать словами видимое невозможно. Затем появляется «экфрастическая надежда»: кажется, что желание удовлетворимо, что преодоление оппозиции слова и образа осуществимо, что слово способно достичь идеального состояния естественного знака, о котором говорит Кригер. Экфрасис становится общим принципом эстетизации языка. В большинстве работ рассматривается именно эта стадия. За ней следует «экфрастический страх», ощущение того, что реализация экфрасиса, снятие границы между словом и образом, поведет за собой обвал всех разграничений; Лессинг выражает именно этот страх, который, согласно Митчеллу, близок страху кастрации.

Но гендерные отношения — лишь одна из «многих *фигур различия*, заряжающих энергией диалектику текстобраза», диалектику, обусловленную «чужестью» визуального объекта по отношению к словесному изображению (Mitchell 1994: 180—181; курсив мой. — *Л.Г.*). Фигурами различия могут быть конфликты между архаическим и современным, историей и частной жизнью, социальным порядком и революцией и т.д. Как видно, подобно многим представителям «критической теории», Митчелл разбирает в основном идеологические пресуппозиции. Сюда же, кстати, можно отнести и конфликт между «своим» и «иностранным», который часто тематизируется в традиции русского экфрасиса и о котором я писал в своей первой статье на эту тему (Геллер 1997). Везде экфрасис воплощает борьбу за *преодоление иного*, по выражению Митчелла. Визуальность — та стихия, *инаковость* которой слово преодолевает, но которая слову необходима для самоопределения.

Работая в перспективе семиотической, Ежи Фарыно сближается с позицией Митчелла, когда подчеркивает не парадоксальную, не апорическую, а диалектическую, конструктивную сущность «искусства в искусстве»: «...Искусство вводится в искусство

и еще по одной существенной причине. Этот прием позволяет дискредитировать (или наоборот — постулировать) те или иные “языки”, т.е. системы моделирования мира. В произведениях этого типа как нельзя лучше раскрываются семиотические установки данного автора: его понимание отношения знака к обозначаемому, его понимание самой категории “произведение искусства”...» (Фарыно: 376).

Для иллюстрации этого положения не могу удержаться от искуса привести пример того, как разрушается условность экфрастической инкорпорации: «В тот же день, вечером, в новом, в восточном вкусе отделанном театре шла итальянская опера. Воронцов был в своей ложе, и в партере появилась заметная фигура хромого Хаджи-Мурата в чалме. Он вошел с приставленным к нему адъютантом Воронцова Лорис-Меликовым и поместился в первом ряду. С восточным, мусульманским достоинством, не только без выражения удивления, но с видом равнодушия, просидев первый акт, Хаджи-Мурат встал и, спокойно оглядывая зрителей, вышел, обращая на себя внимание всех зрителей» (Толстой: 278).

О самой опере Толстой не говорит ни слова. Но «неловкая» избыточность его заключительной фразы разоблачает (оперную) «красивость», передавая косвенно, но точно толстовское «понимание искусства». Прекрасный образец экфрастического минус-приема, незаполненной инкорпорации, прочитываемый на фоне других толстовских нападок на художественные условности, — но и на фоне вагнеровского культа оперы как «тотального произведения искусства» (*Gesamtkunstwerk*).

Подведем предварительный итог сказанному. Концепции Фарыно, Баль, Митчелла различны; но они сходятся в признании роли экфрастического действия: не ограничиваясь функцией повествовательного орнамента или риторического упражнения, оно становится принципом текстообразования и, парадоксальным образом, утверждения слова. Визуальность кроется в некоторых аспектах словесного текста, так же как в произведениях пластических искусств находится место для нарративности. Введение одного искусства в другое воспринимается не только как процедура

переложения сообщения с одного кода на другой, а как нечто более масштабное — перенос определенных правил обхождения с материалом, приемов построения, стратегий семиотизации и символизации: скорее как общую или локальную *транспозицию* языка визуального искусства на язык литературы, чем как *перевод* (с моей точки зрения, говоря о переводе, мы опять подразумеваем наличие некоего заранее заготовленного исходного текста, поэтому приложение теории перевода к проблематике экфрасиса мне не кажется особо перспективным).

Из вышеизложенного ясно также, что экфрасис наблюдается не только в классической сфере взаимоотношений между литературой и живописью, «искусствами-сестрами». Поддерживая концепцию Митчелла об утверждении словесного дискурса путем «преодоления иного», такие исследователи, как Петер Вагнер, у которого митчелловский «текстобраз» становится «иконотекстом» (*iconotext*), распространяют отношения *интермедиальности* на аналогичные процессы во всех и между всеми видами искусства и дополняющих дискурсов (см.: Wagner). На лозаннском симпозиуме заходила речь о «музыкальном экфрасисе», который проявляется и в описаниях музыки в литературе или живописи, и в организации слова или живописной композиции по законам музыкальности, и, наоборот, в усвоении музыкой нарративных приемов или способов построения многомерного пространства и персонажей. Говорилось об архитектурных описаниях, получавших функцию экфрасиса, о цитировании живописного портрета в театральной драме, о «киноэкфрасисе», когда фильмы не просто вдохновляют литературу, но и становятся ее материалом (как в «киноромане» 1920-х годов) и когда сопровождающее образ слово звучит в немом кино[4]. Сегодня изучение взаимодействия искусств идет полным ходом: петербургская конференция пришлась очень ко времени.

Исполняя взятую на себя роль наблюдателя, отмечу, что во Франции только что вышла книга о «цитатах в современном театре», готовится славистский сборник о «литературных цитатах в визуальных искусствах» (Fix, Toudoire-Surlapierre; Mélat, Géry).

Авторы этих и подобных работ не всегда обращаются к термину «экфрасис». Однако их проблематика явно пересекается с нашей; на мой взгляд, явление *цитатности* — о котором во Франции начинал размышлять Антуан Компаньон (Compagnon), — наряду с более общими явлениями *инкорпорации* и *транспозиции* должно составлять фон для рефлексии над экфрасисом. Причем необходимо учитывать разные направления интермедиального взаимодействия.

Ахиллесова пята сегодняшних исследований — отсутствие координации. Скажем, шкалу *цитата-инкорпорация-транспозиция* неплохо было бы как-то соотнести с другими сериями интермедиальных отношений. Возьмем категории, выделенные Гансом Лундом: включение разных художественных форм в произведение, например, текста и иллюстрации в книгу (*комбинация*); визуальное оформление слова, как в фигурных стихах и т.п. (*интеграция*); описание словами предмета изобразительного искусства (*трансформация*) (Lund). Очевидно, что только в третьей категории остается место для экфрасиса в классическом понимании. Но типология Лунда не исчерпывает всех отношений интермедиальности (это и не было ее целью). Дополню ее по-своему, приближаясь к заключению.

Воспользуюсь приведенными в этой статье примерами. Эренбург и его «кинописьмо» — хороший пример обмена между искусствами, работы на отсылках, порой на имитации, на адаптации поэтики, разработанной в другой области искусства. Тут есть элементы лундовской трансформации и комбинации, можно говорить и о цитатности. Отношения взаимны: кино постоянно берет из литературы разные ее элементы. Это интермедиальность в узком смысле слова.

Под влиянием определяющего для всего модернизма сопряжения вагнеровской утопии «тотального произведения искусства» с бодлеровской теорией «соответствий» одним из лозунгов художественной революции стал синтез искусств. Проповедуя синтетизм, Замятин, разделив искусства на статические и динамические, дает четкую формулировку интермедиальных отноше-

ний внутри одного искусства (в предварение некоторых положений Баль): «[Динамическое] искусство художественного слова является вершиной пирамиды, фокусом, сосредоточивающим в себе лучи всех остальных видов искусства. Искусство художественного слова я назвал бы интегральным видом искусства. <...> еще определенней других искусств в художественное слово входит элемент музыкальный. <...> Слово заключает в себе элементы <...> искусств статических, то есть архитектуры, скульптуры и живописи» (Замятин 1988: 582—583).

Такое понимание интегрального искусства оставляет много свободы для включения инкорпораций, цитат, экфрастических моментов. На мой взгляд, миниатюра Гуро, приведенная выше, соответствует идее Замятина.

Разумеется, и другие виды искусств претендуют на звание интегральных. Теоретические рассуждения Эйзенштейна, стремившегося вознести кино в ранг всеискусства, утопия Собора Будущего, который должен будет объединить в себе все искусства, работа Лисицкого, подчиняющего идее архитектуры разные виды визуального искусства — графику, типографию, кинематографический монтаж, — примеров можно найти много.

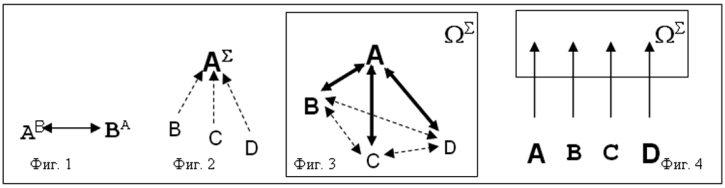
В оперном спектакле Вагнера взаимодействие создается иначе, хотя иерархическая структура интермедиальности сохраняется: разные искусства соучаствуют в спектакле, подчиняясь руководству одного или двух ведущих — музыки и поэзии. Очевидно, что такая структура допускает цитатность в виде «резонансной» редупликации; об экфрасисе вряд ли приходится говорить.

Иначе тотальный (интегральный?) спектакль представлял себе Василий Кандинский, которого мы еще здесь не упоминали: пора это сделать, так как его идея интермедиальности, основанная на анархистском отказе от иерархии, как кажется, сохраняет всю свою актуальность сегодня, в эпоху виртуальных, электронных форм. В годы революции Кандинский мечтал об архитектуре как о «синтетическом искусстве». Его здание «Великой утопии» «должно было бы быть обдуманным всеми родами искусств, так как оно должно быть приспособлено для всех родов искусств, как су-

ществующих реально, так и тех, о которых мечталось и мечтается в тиши <...>» (Кандинский 2001а: 34).

Однако в ранее задуманном Кандинским спектакле «Желтый звук» (Der gelbe Klang, 1912) *комбинация* разных видов искусств не связывается внешним «главенством» одного из них (Вагнер критикуется за внешний характер его иерархии), наоборот, все они — музыкальное, красочное и танцевальное движения — развиваются по независимым друг от друга линиям. Синтез же создается как комплекс внутренних ощущений в результате свободного творческого сотрудничества (Кандинский 2001б: 246—247). Резонансный эффект здесь, конечно, возможен. Но разные формы цитат и инкорпораций поглощаются непосредственным параллельным действием *другого*, его инаковость не *преодолевается*, а *приветствуется* как соучастие (так сталкиваются марксистское и анархистское, кропоткинское мироощущения).

Нижеприведенные схемы иллюстрируют сказанное: рис. 1 представляет «эквивалентный обмен» эренбурговского типа (разные искусства обозначены буквами), рис. 2 — «пирамиду искусств» по Замятину, где символ AΣ обозначает «интегральное» искусство — литературу; рис. 3 — вагнеровский спектакль, с его иерархизованными отношениями, наконец, рис. 4 — синтез согласно Кандинскому; в двух последних схемах ΩΣ символизирует плюримедиальное тотальное или монументальное искусство, результат синтетического взаимодействия.




* * *

На этом остановлюсь и предложу в заключение сравнительно элементарный (и потому требующий дальнейшей разработки и

дискуссий) способ не столько синтезировать описанные концепции, сколько вернуться на литературоведческий наблюдательный пункт, с которого можно разглядеть то, что в них общего. По моему мнению — во всех них, начиная с Лессинга и даже с риторов древности, — присутствует чувство осложнения конструкции художественного произведения: торможения действия, задержания привычного течения слова, нарушения общепризнанной функциональности слова.

Я сознательно выбираю термины из словаря формалистов. Мой тезис — именно в этом словаре можно найти самое простое определение самой характерной черты экфрасиса.

Сведу всю теорию формализма к пунктам, нужным здесь[5]. Согласно формализму, наблюдая за объектом-Миром, искусство наблюдает прежде всего себя и свои инструменты; оно делает ощутимым, переживаемым, творение предметов искусства; по аналогии, или путем контаминации, обновляется видение объекта-Мира, — самой действительности. Таким образом, вопреки расхожему мнению о замкнутости на себя формалистского объекта, формализм придает искусству перформативную силу, оно способно преобразить, перестроить своего «пользователя». В своей работе искусство отвергает принцип экономии энергии. Оно пользуется приемами осложнения формы, торможения, деканонизации, — для того, чтобы расшатывать закрепившуюся систему художественных форм, пользуется остранением, которое нарушает обычное, машинальное восприятие искусства и мира. Важное, ключевое место в такой поэтике занимает *обнажение приема*. Можно, пожалуй, принять (вопреки мнению Хансена-Леве), что именно обнажение приема является для формалистов основным приемом искусства, в большей степени, чем остранение, одна из его форм. Обнажение приема — правило авторефлексии, а заодно и правило авторегулировки; оно лежит глубоко в основе творческого действия, нарушая иллюзию реальности, и предопределяет работу механизмов, динамизирующих искусство.

Экфрасис мне представляется одним из характернейших литературных средств обнажения приема.

[1] Этот «момент спокойствия», *still moment*, соотносится и с семантикой безмолвия, и с неподвижностью натюрморта, *still life*.

[2] Или «словесная репрезентация визуальной репрезентации», «the verbal representation of visual representation». Ту же формулу использует Джеймс Хеффернан (Heffernan).

[3] Рус. пер. 1922. «Киноморфной» литературе 1920-х годов посвящена моя статья (Heller 2001).

[4] См. работы разных авторов в сборнике «Экфрасис в русской литературе» (Геллер 2002).

[5] Толкование формализма с точки зрения, принятой и здесь, см. в моей статье о кино Сокурова (Heller 2009).

## *Литература*

*Анненский* — Анненский И. Книга отражений [СПб., 1906]. Reprint: München, 1969.

*Геллер 1997* — Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 44.

*Геллер 2002* — Экфрасис в русской литературе / Под ред. Л. Геллера. М., 2002.

*Гуро* — Гуро Е. Небесные верблюжата. Ростов-на-Дону, 1993 [1914].

*Замятин 1967* — Замятин Е. Лица. New York, 1967.

*Замятин 1988* — Замятин Е. О стиле // Замятин Е. Сочинения. Мюнхен, 1988. Т. 4.

*Кандинский 2001а* — Кандинский В. О «Великой утопии» // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001 [1918]. Т. 2.

*Кандинский 2001б* — Кандинский В. О сценической композиции // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001 [1918]. Т. 1.

*Лессинг* — Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957.

*Толстой* — Толстой Л.Н. Хаджи-Мурат // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. М., 1959. Т. 12.

*Фарыно* — Фарыно Е. Введение в литературоведение. Warszawa, 1991.

*Bal 1991* — Bal M. Reading «Rembrandt». Beyond the word-image opposition. Cambridge, 1991.

*Bal 1997* — Bal M. The Mottled screen: reading Proust visually. Stanford, 1997 (франц. пер.: Images littéraires ou Comment lire visuellement Proust. Montréal; Toulouse, 1997).

*Barthes* — Barthes R. S/Z. Paris, 1970.
*Compagnon* — Compagnon A. La seconde main ou le travail de la citation. P., 1979.
*Fix, Toudoire-Surlapierre* — La citation dans le théâtre contemporain (1970—2000) / Ed. par F. Fix, F. Toudoire-Surlapierre. Dijon, 2010.
*Heffernan* — Heffernan J. Ekphrasis and Representation // New Literary History. Spring 1991. Vol. 22. № 2.
*Heller 2001* — Heller L. Cinéma, cinématisme et ciné-littérature en Russie // CiNéMAS. Revue d'études cinématographiques (Montréal). 2001. № 11/2—3.
*Heller 2009* — Heller L. L'horizon paisible de la fin du monde: Sokourov et la littérature russe // *CinémAction. Alexandre Sokourov* / Ed. par F. Albéra, M. Estève. 2009. № 133 (готовится русский вариант).
*Krieger* — Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. New York, 1992.
*Lund* — Lund H. Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures. Lewiston, 1992.
*Mélat, Géry* — La citation littéraire dans les arts visuels russes // Slavica Occitania / Ed. par H. Mélat, C. Géry (в печати).
*Mirzoeff* — Visual Culture Reader / Ed. by N. Mirzoeff, NewYork; London, 1998.
*Mitchell 1992* — Mitchell W.J.T. Iconology. Chicago, 1992.
*Mitchell 1994* — Mitchell W.J.T. Picture theory: Essays on verbal and visual representation. Chicago Press, 1994.
*Wagner* — Icons—Texts—Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality / Ed. by P. Wagner. Berlin; New York, 1996.

*Дмитрий Токарев*
*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, С.-Петербург*

# Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна — Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля—Жуковского)

Морис Мерло-Понти в эссе «Око и дух» указал на то, что картину как «видимое второго порядка» нельзя свести ни к «ослабленному повторению», ни к «обману зрения», ни к другой «вещи». «Животных, изображенных на стене Ласко, — говорит он, — на самой стене нет в том смысле, в каком там есть трещины или отслоения известняка. Они тем более не существуют *где-то еще*». И далее он продолжает: «У меня вызвал бы значительные затруднения вопрос о том, где находится та картина, на которую я смотрю. Потому что я не рассматриваю ее, как рассматривают вещь, я не фиксирую ее в том месте, где она расположена, мой взгляд блуждает и теряется в ней, как в нимбах Бытия, и я вижу, скорее, не ее, но сообразно ей, или с ее участием» (Мерло-Понти: 16—17).

Мерло-Понти поднимает здесь важный вопрос о том, как воспринимается изображенное на картине: поскольку картина не является ни самой вещью, ни ее копией, а особым пространством репрезентации, она как бы участвует в процессе ее восприятия; наблюдатель и изображение включаются в «странную систему взаимообмена». Возможность такого взаимообмена связана в первую очередь с тем, что ви́дение, зрение непосредственно зависимо от движения: взгляд воспринимает изображение только в том случае, если двигается, «блуждает» по нему. «Можно видеть только то, на что смотришь» (Мерло-Понти: 13). Экфрасис в данной связи, как справедливо отметил Леонид Геллер, выступает как «запись последовательных движений глаза и зрительных впечатлений. Это иконический (в том смысле, какой придал этому слову

Ч.Э. Пирс) образ не картины, а ви́дения, постижения картины» (Геллер: 10).

В фигуративных изображениях, построенных на принципе отчетливости графической линии, направление движения взгляда наблюдателя задается самой линейной структурой картины: можно сказать, что наблюдатель несвободен в своем восприятии изображения, поскольку его взгляд вынужден переходить от одного плана картины к другому, двигаться по тем видимым и невидимым линиям, которые наметил художник, встраивая все элементы изображения в единую систему. Именно такое изображение становится объектом экфрасиса в узком смысле этого слова, то есть линейного описания, фиксирующего изображение в его объективной, заданной самим этим изображением реальности.

Михаил Ямпольский указывает, что, для того чтобы камера, снимающая картину (ее можно уподобить взгляду незаинтересованного наблюдателя), могла как бы проникнуть «внутрь» полотна, необходимо выполнить несколько условий: во-первых, «камера располагается перпендикулярно к полотну, которое освещается таким образом, чтобы поверхность холста не давала бликов и соответственно не была видна». Во-вторых, «рама или край полотна никогда не оказываются в поле зрения. Полотно разделяется на фрагменты, значимые детали, которые увязываются между собой движением камеры. Таким образом, полотну навязывается временное измерение и повествовательность, в свою очередь превращающие *живописное* пространство в *нарративное*, функциональное пространство» (Ямпольский 2001: 127).

С этим можно согласиться, однако стоит отметить, что такая позиция, когда картина перестает восприниматься как картина, то есть как пространственный объект, и становится объектом чтения, то есть превращается в объект временной, переносит акцент с самого изображения на процесс его восприятия. Другими словами, если картина из пространства живописного становится пространством нарративным, по которому передвигается наблюдатель, связывая его элементы в единое целое, то картина фактически превращается в текст, а наблюдатель, зритель, который до этого

находился вне изображения, то есть, воспользуемся нарратологической терминологией, на внетекстовом уровне, «переходит» на внутритекстовый уровень повествования. Из внешнего наблюдателя он становится нарратором, причем его «зрительная перспектива» ограничена тем, на что направлен его взгляд. В терминах Жерара Женетта его фокальная перспектива определяется как внешняя фокализация. Все это препятствует объективной фиксации изображения и, следовательно, ставит под сомнение возможность его описания. Чтобы описать то, что видишь, необходимо занять внешнюю по отношению к изображению позицию и, более того, сохранять некую дистанцию между субъектом и объектом наблюдения. Максимальное приближение глаза наблюдателя к объекту наблюдения, то есть к поверхности картины, к ее живописному слою, напротив, разрушает объект наблюдения, который теряет свои линейные очертания и распадается на цветовые пятна и мазки.

В данной связи я хотел бы вспомнить о введенном Генрихом Вёльфлином разграничении линейного и живописного изображений. В то время как живописное изображение передает зрительный образ, линейное изображение передает образ осязательный: «Линейное передает вещи как они есть, живописное — как они кажутся» (Вёльфлин: 37). Получается, что зрительный образ не тождественен самому изображаемому объекту, а осязательный, напротив, передает «пластически почувствованную определенность» объекта (Вёльфлин: 38). Дистанция, существующая между зрительным образом и объектом изображения, является (наряду с сокращением дистанции между наблюдателем и изображением) условием возникновения наррации как рассказа об образе; осязательный образ, условно тождественный объекту, подразумевает скорее дескрипцию, целью которой является наиболее точная фиксация образа.

Вёльфлин считал, что западная живопись, которая была линейной в XVI веке, в XVII веке развивалась в сторону живописности (Вёльфлин: 33). Соответственно, живописный стиль, изображающий не вещи сами по себе, а мир, каким он является глазу (Вёльфлин: 40), усиливает не описательный, а повествовательный

аспект экфрасиса. Сравним, вслед за Вёльфлином, гравюру Альбрехта Дюрера «Святой Иероним в келье» (1514, илл. 2), как «пример линейного изображения интерьера» (Вёльфлин: 83), с картиной Адриена ван Остаде «Мастерская художника» (1663, Дрезденская галерея, илл. 1). По мнению искусствоведа, «один и тот же мотив — замкнутое пространство с падающим сбоку светом — в одном и другое случае производит совершенно различное впечатление. У Дюрера всюду границы, осязательные плоскости, изолированные предметы, у Остаде всё — переход и движение. Слово принадлежит свету, а не пластической форме: перед нами сумеречное целое, в котором вырисовываются отдельные предметы, тогда как на листе Дюрера предметы воспринимаются как главное, свет же — как нечто привходящее. Того, чего Дюрер добивался в первую очередь, — заставить зрителя почувствовать отдельные тела со стороны их пластических границ — Остаде сознательно избегает: все края нетверды, плоскости неосязаемы, и свет свободно льется, подобно потоку, прорвавшему плотину. <...> Оцепенение сменилось трепетом живого движения. Левая кулиса — у Дюрера мертвая оконница — зажглась своеобразным мерцанием, потолок у Остаде не гладкий и сомкнутый, но ветхий и очень сложный по форме, углы перестали быть отчетливыми и опрятными, но беспорядочно заставлены разной рухлядью — яркий пример “живописного беспорядка”» (Вёльфлин: 86—87).

Характерно, что Вёльфлин фактически отказывается от описания картины Остаде: недаром он так интенсивно использует конструкции с отрицанием. Если гравюра Дюрера может быть объектом экфрастического описания, то картина Остаде «сопротивляется» такому прямолинейному подходу: взгляд наблюдателя, направление движения которого хотя и определяется не в последней степени линейной перспективой, постоянно «спотыкается» о «темные места» картины, в глубь которых он не может проникнуть. В результате линейное движение превращается скорее в движение нелинейное, хаотическое, когда взгляд «перепрыгивает» с объекта на объект, разрушая последовательность восприятия планов. Женетт говорил о дескриптивных паузах у

Бальзака как об остановках повествования[1]; «темные места» изображения, напротив, создают паузы нарративные, провоцируя остановку дескрипции.

Если принять, что линейное движение находит свое вербальное воплощение в экфрастическом описании, то движению нелинейному соответствует то, что я назвал бы экфрастической нарративной репрезентацией. Если описание подразумевает последовательный переход от одного к другому, то для наррации характерны такие нарушения последовательности движения, как аналепсис, пролепсис и эллипсис.

Один из характернейших примеров совмещения в пределах одного изображения дескриптивного и нарративного принципов — знаменитая картина Ганса Гольбейна Младшего «Послы» (Национальная галерея, Лондон, 1533, см. вклейку). Картина, чрезвычайно сбалансированная, прекрасно поддается описанию — видны мельчайшие детали, вплоть до надписи на золотых ножнах кинжала. Единственный ее элемент, который нарушает прекрасное равновесие композиции, — огромный анаморфный[2] череп, помещенный в нижней части полотна и видимый и идентифицируемый только в «остром»» ракурсе, при смещении наблюдателя от центра картины. Не совсем правильно говорить, что череп помещен на переднем плане; скорее он существует как бы вне планов, «разрывая» всю композицию. Если изображение на картине по сути абсолютно статично, то череп вносит в него тот динамизм, который требует иных принципов репрезентации, нежели экфрастическое описание. В сущности *описать* этот чудовищно искаженный череп невозможно, о нем можно только *рассказать*.

Хочу обратить внимание на тот факт, что экфрастическое описание очень часто кажется абсолютно статичным. Я бы связал этот эффект с линейным стилем, проанализированным Вёльфлином. Действительно, согласно искусствоведу, «резко выраженное очерчивание формы делает ее неподвижной, так сказать утверждает явление»; живописное изображение, напротив, «сообщает явлению характер какого-то парения: форма начинает играть, свет и тени становятся самостоятельными элементами, они ищут

друг друга и взаимно сочетаются, высота с высотой, глубина с глубиной; целое приобретает видимость неустанно струящегося, никогда не кончающегося движения» (Вёльфлин: 35). Конечно, словесное описание, в отличие от пространственного образа, развернуто во времени, темпорально, однако в нем есть переход *от одного к другому*, но нет прогрессии, развития, перехода *одного в другое*. Напротив, наррация как раз подразумевает переход одного в другое, внутреннюю прогрессию при сохранении внутренней идентичности.

* * *

Пример неполного совпадения описания с изображением можно найти в классическом экфрасисе картины Гольбейна «Мертвый Христос» (Художественное собрание, Базель, 1521, см. вклейку), данном в романе «Идиот» устами Ипполита[3]: «На картине этой изображен Христос, только что снятый со креста. Мне кажется, что живописцы обыкновенно повадились изображать Христа и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты в лице; эту красоту они ищут сохранить Ему даже при самых страшных муках. В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и наконец крестную муку в продолжение шести часов (так, по крайней мере, по моему расчету). Правда, это лицо человека *только что* снятого с креста, то есть сохранившее в себе очень много живого, теплого; ничего еще не успело закостенеть, так что на лице умершего даже проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь им ощущаемое (это очень хорошо схвачено артистом); но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно, и что тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совер-

шенно. На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском» (Достоевский: 424)[4].

Надо отметить, что наблюдатель-рассказчик не отягощен априорным знанием о картине Гольбейна и описывает он картину с известной степенью искажения. Прежде всего, художник изобразил Христа после распятия и погребения, уже окоченевшим и закостеневшим, тело Спасителя помещено в гроб, как бы сдавливающий тело со всех сторон; нарратор же говорит о теплом, живом лице Спасителя, только что снятого с креста. Во-вторых, в описании говорится о глазах, а на картине виден только один глаз; в-третьих, вспухшими можно назвать губы Христа, но не его лицо с заострившимися, ввалившимися чертами.

Чем объясняется такая неточность? Что касается множественного числа слова «глаз», то это можно объяснить инерцией повторяющейся грамматической формы, когда все существительные употребляются во множественном числе (удары, синяки, глаза, зрачки, белки глаз). Но что делать с другими, более важными несоответствиями?

Татьяна Касаткина обратила внимание на тот факт, что Достоевский во время посещения музея в Базеле встал на стул для того, чтобы лучше рассмотреть картину, висевшую тогда над тремя другими картинами (Касаткина: 157). Другие же посетители музея (в том числе Анна Григорьевна Достоевская) видели изображение в ином ракурсе, снизу. Именно так, снизу, видит изображение и Ипполит, так как в доме Рогожина копия картины повешена над дверями. Такое сочетание двух ракурсов, когда изображение рассматривается с двух точек, реализуется на повествовательном уровне в виде своеобразного раздваивания наблюдателя: первый — реальный автор романа Федор Достоевский — видит изображение в двух позициях (сначала снизу, затем на уровне глаз), второй — эксплицитный автор Ипполит Терентьев рассматривает его снизу. Стоит отметить, что жена Достоевского, видевшая кар-

тину с того же ракурса, что и Ипполит, в своем дневнике дает, на мой взгляд, более точное ее описание, нежели описание, данное Ипполитом[5]. Перед нами парадоксальная ситуация: нижний ракурс в реальной ситуации позволяет наблюдателю (жене писателя) более точно зафиксировать изображение, но в рамках повествования этот же ракурс манифестирует себя в не совсем адекватном описании. И тем не менее писатель выбирает именно его, а не тот прямой ракурс, который позволил ему в Базеле как следует рассмотреть картину.

Конечно, можно попытаться объяснить такое несоответствие описания референту индивидуальными особенностями зрения, а также тем, что память может подвести того, кто описывает изображение[6]. В первом случае получается, что Достоевский, встав на стул, увидел все не так, как есть, то есть не разглядел, что тело Христа действительно тронуто тлением и никак не может быть названо живым и теплым. Это, разумеется, маловероятно, тем более что писатель созерцал картину в непосредственной близости. Второе предположение кажется более логичным: писатель, описывая устами Ипполита картину, просто забыл о своем непосредственном впечатлении, уже утратившем, по истечении определенного времени, свою остроту. Впечатление же Анны Григорьевны не успело поблекнуть, так как она описала картину в своем дневнике сразу же после того, как ее увидела[7].

Я думаю, однако, что дело в другом: Достоевский, который не мог не увидеть, что на картине изображено мертвое тело, дает ее описание не от своего имени, а от имени Ипполита, а делегирование права описывать изображение реальным автором эксплицитному автору не может не повлиять на само это описание. Другими словами — так видит картину Ипполит, но не Достоевский, тем более что Ипполит видит даже не саму картину, а ее копию. По свидетельству Анны Григорьевны, писатель мог вполне отдавать себе отчет в неадекватности копии оригиналу, поэтому и отозвался пренебрежительно о копии «Плясок смерти» того же Гольбейна[8].

Касаткина так объясняет странности в описании картины, данном Ипполитом: «Это настаивание на том, что перед нами

тело, только что снятое со креста, сопровождает картину в романе при каждом ее появлении. И однако, это заведомое искажение того, что изображено у Гольбейна. Можно, конечно, отнести видимую на картине *пробуждающуюся* жизнь, живое и теплое, на счет того, что смерть еще не успела окончательно восторжествовать, но Гольбейн-то совершенно недвусмысленно изображает время (последний момент) *субботнего* одиночества Христова, то есть момент Его пребывания во гробе, после снятия со креста и погребения. Однако Достоевскому — очевидно, для того, чтобы дать пространство "ренановской" проблематике, слишком актуальной для того момента, когда создается роман "Идиот", — необходимо акцентировать момент наступающей смерти, а не наступающей жизни. Но этот акцент, видимо, нужен и для того, чтобы выстроить *ритм* произведения, где центральные <...> персонажи существуют в ситуации *наступающей смерти*» (Касаткина: 165—166).

Достоевскому нужно акцентировать момент наступающей смерти, и *поэтому* он вкладывает в уста Ипполита искаженное описание картины. Касаткина полагает, что акцент на наступающей смерти писатель делает только внутри романа, проецируя уверенность в грядущем Воскресении за его пределы, в саму действительность. Картина Гольбейна необходима исследовательнице как раз для того, чтобы обосновать свое видение романа как структуры, нацеленной на преображение действительности, и этот ангажированный взгляд заставляет ее увидеть в картине то, чего никто больше не видит, — воскресающего Христа[9]. Касаткина рассматривает картину в прямом ракурсе (в Базельском музее она висит теперь на уровне лица), то есть так же, как Достоевский, и ей кажется, что Христос изображен в начале своего движения из гроба. Сама постановка проблемы кажется довольно странной: зачем собственно Гольбейну было писать картину, истинный смысл которой был бы понятен только при определенном ракурсе? Когда художник помещает внизу картины «Послы» анаморфный череп, идентифицируемый только в «остром» ракурсе, он делает это для того, чтобы внести диссонанс в миметическое

изображение, отсылающее к двум конкретным физическим лицам, позировавшим для полотна. Смерть «входит» в картину именно за счет этого диссонанса. Жак Лакан говорит в этой связи, что фигура черепа, которую мы «прозреваем», уходя от картины в сторону и затем оборачиваясь, «отражает наше собственное ничто»; субъект оказывается «уловлен, управляем, пленен» областью ви́дения (Лакан: 102—103)[10].

Но ситуация с «Мертвым Христом» совершенно иная: во-первых, само изображение, репрезентируя смерть, манифестирует себя как диссонанс по отношению к тому, что находится вне этого изображения[11]; во-вторых, Гольбейн, по легенде, рисовал Христа с еврея-утопленника, выловленного в Рейне. С этой точки зрения изображенный Христос есть имитация реального утопленника, причем очень точная. Можно сказать, что это портрет, имеющий конкретный референт, — утопленника. С какого ракурса ни посмотри на двух послов — это всегда будут Жан де Дентвиль и Жорж де Сельв; с какого ракурса ни посмотри на утопленника — это всегда будет утопленник. Понятно в то же время, что на картине изображен не утопленник, а Христос, то есть изображение, тем более такое линейное, как у Гольбейна, будучи в принципе имитацией действительности, не является ни самой действительностью, ни ее копией. Феномен картины заключается совсем не в том, что в ней смысл изображения зависит от направления взгляда — вряд ли Гольбейн ставил перед собой задачу, чтобы тот, кто смотрел снизу, видел мертвого Христа, а тот, кто смотрел бы прямо, видел Христа воскресающего. Необычность картины в другом — в том, что художник до предела обострил проблему референции, когда изображение является одновременно и обладающим референтностью «портретом», и существующей вне непосредственной референции иконой. К тому же сама референтность портрета может совсем не подразумевать референтности портретного сходства; Ямпольский справедливо замечает в данной связи, что «парадоксально, но мы можем определить портрет, как изображение, о прототипе которого нам ничего не известно. В музеях имеется множество таких портретов неизвестных нам людей. <...> Иначе

говоря, *портретное сходство нереферентно*. Оно не отсылает к модели, но есть, так сказать, *самодостаточное сходство*. Портрет является носителем сходства как такового, не отсылающего к реальному человеку вне себя» (Ямпольский 2007: 459—460). Однако стоит уточнить, что референтностью не обладает именно портретное сходство, тогда как сам портрет все-таки отсылает к некой внеположной ему модели. И еще один важный момент: Гольбейн «портретирует» труп, а «именно труп с максимальной откровенностью выражает две важные черты репрезентации — отсутствие и присутствие». Действительно, «в мертвом теле с вульгарной определенностью нам представляется тот, кого нет. Но представление это парадоксально, потому что тело, представляющее отсутствующего, и есть его собственное тело, его труп» (Ямпольский 2007: 478). В картине Гольбейна этот парадокс становится особенно острым за счет того, что изображаемое мертвое тело репрезентирует Тело Христово. Гольбейн «портретирует» утопленника, того, кого уже нет в этом мертвом теле, но этот «портрет» репрезентирует одновременно и мертвое тело Иисуса, который — в качестве Христа — смертию смерть попрал, то есть его мертвое тело, представляя его как отсутствующего, в то же время свидетельствует о неизбежном воскресении и преображении этого тела, о его превращении в тело *живое*. Отсутствие Христа в мертвом теле Иисуса как раз и делает возможным воскрешение[12]. Можно согласиться с Борисом Тихомировым, что в переживании крестной смерти как абсолютного конца кроется глубина кенотического замысла: «Если Ипполитом интерпретируется этот образ как *гибель* красоты и одновременно некая вселенская катастрофа, то для писателя это вольное, жертвенное *самозаклание* красоты как кульминация сотериологического божественного замысла и, значит, в буквально-этимологическом смысле слова апофеоз/апотеоз Красоты» (Тихомиров: 214). Здесь, добавим, слово «Красота» надо, видимо, понимать не в эстетическом смысле, но как нечто, существующее по ту сторону разделения *красивое/некрасивое*.

Достоевский, увидев картину Гольбейна, тут же объявил его замечательным художником и поэтом[13]. Замечательный худож-

ник — потому, что смог мастерски передать ужас смерти, и поэт — потому, что сумел вложить в это страшное изображение идею Воскресения, но вложить не за счет визуальной ее репрезентации (как считает Касаткина), а — парадоксальным образом — за счет отказа от репрезентации: невидимое, сокрытое не должно проявлять себя в видимом, которое неизбежно его искажает; напротив, невидимое манифестирует себя именно в своем отсутствии, в «зиянии», в «темном месте» изображения (как у Остаде).

Такое понимание невидимого сближает Гольбейна с протестантскими иконоборцами, считавшими, как Кальвин, что изображение сокрытого является фантомом изображения и в случае его использования в церкви — идолом (см.: Ямпольский 2007: 470—499). К тому же протестантизм (в отличие от католицизма, подчеркивавшего «то знание о собственном Воскресении, которым Христос якобы обладал всегда») делал — как отмечает Юлия Кристева — акцент на ужасающую пропасть, в которую «погружается Христос в час своей смерти, нисходя на самое дно греха и ада» (Кристева: 129—130)[14]. Правда, при этом Гольбейн, естественно, не мог одобрить иконоборческую практику, да и картину свою он создал еще в переломное время и создал, судя по всему, для церкви. О том, что художник и позднее продолжал создавать «католические» образы, свидетельствует, например, знаменитая «Мадонна бургомистра Мейера» (Художественный музей, Дармштадт, 1526, илл. 3)[15]. Достоевские видели копию этой картины в Дрезденской галерее (кисти Бартоломеуса Сарбурга), но тогда считалось, что это подлинник. С лицом «Гольбейновой Мадонны» Мышкин сравнивает лицо Александры Епанчиной (Достоевский 1987: 77)[16].

По поводу конкретного предназначения картины «Мертвый Христос» существует множество версий[17]. Касаткина принимает в расчет только позднейшую версию (Кристиана Мюллера), согласно которой картина должна была висеть над могильной плитой с перечнем упокоившихся за ней членов семьи Амербах и, следовательно, находилась на уровне глаз посетителей погребальной часовни (или предела) в маленьком монастыре базельского дома для престарелых (см.: Holbein 258—259) . Высказывалось,

однако, предположение, что полотно могло быть нижней пределлой алтаря (и в данной связи вспоминают Изенхеймский алтарь Маттиаса Грюневальда[18]) или же, как пишет Юлия Кристева в известной работе, «одиночной пределлой, расположенной над посетителями храма, проходящими перед ней, под углом к ней и налево (направляясь, например, от центрального нефа храма к южному)» (Кристева: 121)[19]. Здесь даже не так важно, расположена ли пределла над посетителями или же на уровне их глаз, существенно то, что ее расположение подразумевает, что наблюдатель видит картину, продолжая двигаться из одной части храма в другую. Если принять версию Мюллера, то тем более изображение, выполненное по частному заказу, вряд ли могло конкурировать с алтарным образом за внимание посетителей церкви. Картина в данном случае должна была восприниматься в движении и в сущности не предполагала напряженного в нее всматривания, как это происходит, например, в музее, где артефакты развешаны по стенам именно для того, чтобы остановить проходящего мимо посетителя (мы знаем, как важно правильно развесить эти объекты). В храме движение происходит не от объекта к объекту, не из зала в зал, напротив, весь храм воспринимается как целостный объект, все составные части которого вплетены в единый сакральный текст, в священный нарратив[20].

Однако своим жестоким реализмом «Мертвый Христос», разумеется, должен был привлечь внимание посетителей храма. В то же время храм не музей — эстетическая ценность объекта имеет здесь второстепенное значение, и если верующий (подчеркиваю, верующий, а не наблюдатель) останавливается перед каким-то сакральным объектом, то совсем не для того, чтобы его пристально разглядывать и анализировать. Когда он смотрит на этот объект, то тоже воспринимает его, как и храм в целом, как целостность, обладающую сакральным смыслом. Согласно одной из версий (излагаемой Кристевой), картина Гольбейна являлась покровом ниши Священной гробницы, открываемой только один раз в год в Страстную пятницу[21]. Изображение тела Христова репрезентировало само это тело, незримо присутствующее в гроб-

нице. В Страстную пятницу картина как бы отодвигалась в сторону, допуская верующих в святая святых, и тем самым становилась ненужной, но в любой другой день года она напоминала верующим, что Христос умирает не раз в год, а в каждое мгновение. В этом ее задача, а совсем не в том, чтобы быть препарированной по частям досужим наблюдателем. Методом радиографического анализа было к тому же установлено, что исходно тело Христа покоилось в нише, имевшей форму четверти круга, но затем Гольбейн заменил ее прямоугольной (см.: Holbein: 257; Кристева: 121)[22]. Сама форма четверти круга подразумевает, что изображение должно восприниматься на некотором расстоянии, иначе неизбежно разрезание его живописного поля и утрата им своей целостности. Позднее художник «выпрямил» изображение ниши, однако это не значит, что он хотел сделать ее более доступной досужему наблюдателю. В любом случае нельзя «глазеть» на картину в упор, поскольку это неизбежно приводит — вспомним рассуждение Ямпольского о перпендикулярной камере — к «затягиванию» внутрь картины, а значит, к фрагментации восприятия и к последующей «нарративизации» изображения; другими словами, прямой ракурс, на мой взгляд, не совсем подходит для того, чтобы «постичь» это изображение, высота которого составляет всего 30 см, а длина — целых 200[23]. Гольбейн, во всяком случае, предусмотрел возможность непрямого ракурса, построив пространство картины таким образом, что погребальная ниша наилучшим ракурсом воспринимается в ракурсе снизу и слева[24], хотя при этом само тело Христа дано так, что скорее требует другого — прямого — ракурса наблюдения. Но все-таки это ракурс прямо и немного снизу, поскольку на уровне глаз наблюдателя должен был в данном случае располагаться *нижний край* картины, повешенной над эпитафией (см.: Holbein: 255—259).

Зачем все же Достоевский залез на стул? Стоит отметить, однако, что на стул писатель залез не сразу, как только увидел картину, а лишь после того, как не смог скрыть от жены своего восхищения произведением Гольбейна. В своих «Воспоминаниях» Анна Григорьевна вообще ничего не говорит о стуле, но отмечает, что

писатель был поражен и подавлен и «как прикованный» простоял перед картиной в течение 15—20 минут и затем обнаружил признаки начинающегося эпилептического припадка (а именно испуганное выражение в лице) (Достоевская 1987: 186).

Как бы там ни было, Татьяна Касаткина, убедившись, что смотрит на картину так же, как смотрел на нее залезший на стул Достоевский, совершает, на мой взгляд, характерную подмену, выдавая свое видение картины за видение Достоевского. Увидев в картине начало Воскресения, исследовательница уверяет, что Достоевский должен был увидеть то же самое: «Стоя перед картиной Гольбейна, Анна Григорьевна увидела “Мертвого Христа” — центральный образ романа “Идиот”; но Федор Михайлович увидел также и зерно, умершее, чтобы прорасти, — эпиграф к “Братьям Карамазовым”» (Касаткина: 160). Если бы Достоевский действительно увидел то, что разглядела в картине Касаткина, то почему тогда он нигде ни словом не обмолвился об истинном смысле картины Гольбейна? Более того, свое впечатление от картины (то впечатление, которое ему приписывает Касаткина) он мог бы вложить в уста князя Мышкина, видевшего ее в Базеле, но описание «Мертвого Христа» дает Ипполит Терентьев, причем это описание неточное и к тому же навеянное копией, а не оригиналом. Терентьев саму картину *не видел* и не вставал на стул, чтобы рассмотреть ее копию, висящую в доме Рогожина *над дверью*. Последняя деталь довольно характерна: картину, висящую над дверью, обычно плохо видно, да на нее особенно и не смотрят, ведь раскрытая дверь как будто затягивает наблюдателя, не давая ему остановиться перед нею и, следовательно, внимательно изучить изображение: Ипполит говорит, что картину (он называет ее картиной Рогожина) Парфен показал ему «мимоходом»; впрочем, добавляет он, «я, кажется, простоял пред нею минут пять» (Достоевский 1987: 423). Любопытно, что Мышкин, мельком взглянув на картину, «как бы что-то припоминая» (Достоевский 1987: 225), не остановился и хотел пройти в дверь. Именно Рогожин привлекает его внимание к картине, вдруг остановившись перед нею. Пока Рогожин распространяется о цене других висящих на стене картин, князь успевает разглядеть и узнать ее.

У Рогожина копия «Мертвого Христа» висит в большой зале, по стенам которой развешано несколько портретов архиереев и пейзажей, на которых «ничего нельзя было различить». Видимо, картины эти слишком плохо написаны и к тому же потемнели от времени, в противоположность «отличной копии» Гольбейна, которая сама по себе легкоузнаваема, хотя и повешена в неудобном месте. Все картины, как говорит Рогожин, «дрянь», одна эта — не дрянь, даром что куплена также за два целковых. И все-таки Мышкин ее узнает не сразу, хотя сам говорит Парфену, что оригинал видел за границей и забыть его не может. Копия в памяти князя как будто не хочет «накладываться» на оригинал, и тем самым семантический статус этой копии неизбежно оказывается поставленным под сомнение. Князь не видит в копии оригинала, тем более что копия, купленная на аукционе, сама может быть сделана с копии. Мне кажется, что такое неузнавание можно объяснить только тем, что базельский оригинал был увиден Мышкиным (под маской которого в данном случае кроется сам Достоевский) по-особому: не так, как им же была увидена в доме Рогожина копия с этого оригинала, и даже не так, как обычно смотрят на картины в музее. «Князь ведь за границей выучился глядеть», — предполагает Аделаида (Достоевский 1987: 59).

Налицо странный эффект: Достоевский передоверяет описание поразившей его картины не самому симпатичному персонажу, который сохраняет по отношению к изображению определенную дистанцию, позволяющую вроде бы дать точную его дескрипцию. Однако описание, данное Ипполитом, базируется на изображении, которое является только симуляцией истинного референта, и не отличается точностью. Важно также то, что из этого описания никак не сделать вывод о том, что Гольбейн — поэт. Картина включена в нарратив, и ее описание целиком определяется этой зависимостью от нарратива, который как раз и не дает изображению обнаружить свой скрытый, *поэтический* смысл. Действительно, утверждая, что Гольбейн — поэт, Достоевский говорит буквально следующее: тот ужасный реалистический образ мертвого Христа, который Анне Григорьевне кажется верным, но не *эстетичным*,

на самом деле является образом поэтическим, то есть таким, который существует за рамками оппозиции верное-неверное (то есть реалистичное-нереалистичное), красивое-некрасивое, эстетичное-неэстетичное. Гольбейн — поэт, но не потому, конечно, что изобразил разлагающееся тело, и не потому, что изобразил, как это разлагающееся тело встает из гроба, а потому, что сумел радикально обострить вопрос о соотношении реального (мертвого тела Христова) и духовного (воскресшего Христа), образа как формы и Образа как иконы. Хочу еще раз подчеркнуть — в самом изображении нет ничего, что свидетельствовало бы о грядущем Воскресении, неважно, как смотреть на него — прямо или снизу[25]. Изображение здесь вполне соответствует референту — мертвому телу, выловленному в Рейне, — но в то же время идея — а не репрезентация — Воскресения в картине есть, но эта идея становится очевидной только тогда, когда картина помещается в изначально присущий ей контекст — контекст храма. Анна Григорьевна воспринимает картину как музейный объект и судит ее по критериям эстетичности-неэстетичности; похожим образом поступает и Ипполит, находящийся во власти изображения, в котором «нет ничего хорошего в артистическом отношении» (Достоевский 1987: 423) и которое производит в нем «какое-то странное беспокойство», ставя под сомнение идею Воскресения; Достоевский же, на мой взгляд, мог увидеть картину не как музейный артефакт, а как храмовый объект, сакральность которого целиком диктуется не изображением, а тем, в какой священный контекст это изображение помещается.

Если в базельском музее «Мертвый Христос» висел в 1864 году над тремя другими картинами, в том числе и гольбейновскими «Адамом и Евой» (1517)[26] (Достоевский для того и залез на стул, чтобы не видеть картину в ее *музейном* контексте), а в церкви, вполне возможно, располагался над эпитафией, то в доме Рогожина картина висит над дверью, как бы нависая над пустотой, провалом, зиянием. Происходит своего рода вторичная десакрализация изображения: вначале картина была вынесена из храма и из «идола» стала произведением искусства[27], затем с нее сняли ко-

пию (очень вероятно, что это копия копии копии и т.д.) и поместили среди картин, на которых ничего не видно, и вдобавок над дверью, где она маскирует пустоту[28].

Интересно, что, выйдя из кабинете Рогожина, князь идет к выходу через те же комнаты, по которым он уже проходил, направляясь к Парфену. Однако о том, что в «большой зале» стены увешаны картинами, говорится только при описании обратного маршрута; при движении же *к* кабинету Рогожина картины как будто выпадают из поля зрения рассказчика, который сосредоточивает свое внимание на стенах «под мрамор», штучном дубовом полу и мебели 20-х годов. Не упоминается и копия с картины Гольбейна, что можно, впрочем, объяснить вектором движения князя, который оставляет картину за своей спиной и физически не может ее видеть. На обратном пути он видеть ее может, но как будто не хочет. Отметим, что это единственная картина, которую в парадной зале можно разглядеть, и с этой точки зрения она типологически схожа с портретом рогожинского отца, висящим в кабинете. Вот как описывается кабинет, где впоследствии и произойдет убийство Настасьи Филипповны: «По стенам висело в тусклых золоченых рамах несколько масляных картин, темных, закоптелых и на которых очень трудно было что-нибудь разобрать. Один портрет во весь рост привлек на себя внимание князя: он изображал человека лет пятидесяти, в сюртуке покроя немецкого, но длиннополом, с двумя медалями на шее, с очень редкою и коротенькою седоватою бородкой, со сморщенным и желтым лицом, с подозрительным, скрытным и скорбным взглядом» (Достоевский 1987: 214). Мало того, что внешность Семена Парфеновича чем-то неуловимо напоминает физический облик Христа на картине Гольбейна (коротенькая бородка, худое, болезненного цвета лицо, скорбный взгляд; к тому же оба изображения даны во весь рост)[29], сам факт помещения обоих изображений в похожий контекст акцентирует тот двусмысленный семантический статус, которым, как уже отмечалось, обладает картина немецкого художника. Действительно, портрет Семена Парфеновича написан при его жизни, но становится объектом зрительного восприятия уже

после смерти персонажа, что обостряет проблематику референции, связанную с наличием или отсутствием сходства между изображенным и изображением[30]. «Мертвый Христос», написанный как портрет мертвеца, ставит эту проблему с еще большей силой, ведь картина Гольбейна, разумеется, портретом мертвеца не является, а репрезентирует Христа, чье изображение в идеале должно быть буквальным отпечатком его лика на каком-то предмете[31]; таковы, например, константинопольский плат с изображением Христа — Мандилион[32] — или же римский плат св. Вероники. При воспроизведении такой «контактной» реликвии чудотворная сила — как отметил Ханс Бельтинг[33] — переходила с «отпечатка» на новую копию; но изображение у Гольбейна назвать отпечатком никак нельзя.

Отметим к тому же, что князь вспоминает картину уже после того, как побывал в мрачном кабинете Рогожина и поговорил с последним о смерти. Другими словами, картина Гольбейна (в данном случае ее копия) выступает не в качестве пророчества и предсказания, а в качестве визуальной репрезентации того, что уже было дискурсивно обозначено (ср.: Янг: 28—41). То же самое происходит и в начале романа, когда Мышкин вспоминает об оригинале картины после рассказа о несостоявшемся расстреле и после того, как он предлагает Аделаиде сюжет с казнью состоявшейся. В обоих случаях дискурс о смерти «взывает» к своей визуальной репрезентации, к «картине», но оба раза картина только называется, никакого же последовательного ее экфрасиса Мышкин не дает, как будто утаивая тот смысл, который продуцируется не самим изображением, а его контекстом. Описание копии картины дается тогда, когда имеет место не *дискурс о смерти* других, о которых рассказывает князь (в то же время это реальные переживания самого Достоевского), а *дискурс собственной смерти*[34] — умирающий Ипполит «припоминает» увиденное им в доме, «похожем на кладбище» (Достоевский 1987: 423), изображение, и оно помогает ему увидеть, представить в «образе то, что не имеет образа», то есть смерть: «Все это мерещилось и мне отрывками, может быть, действительно между бредом, иногда даже в образах, целые

полтора часа после ухода Коли. Может ли мерещиться в образе то, что не имеет образа? Но мне как будто казалось временами, что я вижу, в какой-то странной и невозможной форме, эту бесконечную силу, это глухое, темное и немое существо. Я помню, что кто-то будто бы повел меня за руку[35], со свечкой в руках, показал мне какого-то огромного и отвратительного тарантула и стал уверять меня, что это то самое темное, глухое и всесильное существо, и смеялся над моим негодованием» (Достоевский 1987: 425). Но в этом нарративе смерти происходит («ведь уж умирает, а все ораторствует!», по словам Лизаветы Прокофьевны (Достоевский 1987: 299)) зловещая деформация изображения: выдернутое из контекста, скопированное, маскирующее пустоту, оно неуклонно трансформируется в нечто отрывочное, бредовое, странное и невозможное — мертвое тело превращается в огромного и отвратительного тарантула.

Знаменательно, что князь догадывается о том, какую важную роль играет тот контекст, в который помещается изображение. В первое свое посещение Епанчиных, когда Аделаида спрашивает его о возможном сюжете для картины, он предлагает «нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску» (Достоевский 1987: 64). И тут же ему на память приходит базельская картина, о которой ему очень хочется рассказать. Существует мнение, что Мышкин имеет в виду картину Ганса Фриса (Fries) «Усекновение головы Иоанна Крестителя» (1514, илл. 4), которую Достоевский мог видеть в Базельском музее. Анна Григорьевна об этом не упоминает; но гораздо важнее то, что картина Фриса является не более чем «поверхностным» живописным аналогом реального образа, увиденного князем в Лионе, и не обладает теми глубинными смысловыми коннотациями, которые так явственно «вписаны» в картину Гольбейна[36]. К тому же на картине Фриса изображено не только лицо Иоанна Крестителя, а вся фигура целиком, а также несколько других фигур. Сам сюжет предложенной Мышкиным картины — одно лицо и больше ничего — типологически гораздо более схож с сюжетом «Мертвого Христа»,

где все пространство изображения занимает мертвое тело. Это не может не удивить Аделаиду: «— Как лицо? Одно лицо? — спросила Аделаида, — странный будет сюжет, и какая же тут картина?» Аделаида использует то же слово — «странный», — которое позже, после визита к Рогожину, произнесет и Мышкин: «А какая же, однако, странная эта картина Гольбейна...» (Достоевский 1987: 239—240). Действительно, одно лицо, даже искаженное сильной эмоцией, выпадает из контекста; по нему не скажешь, что это именно лицо приговоренного к казни. У Гольбейна о том, что перед нами именно Христос, а не неизвестный утопленник[37], говорят стигматы на руках и ногах и рана в правом боку (при этом отсутствуют следы от тернового венца), а также рама, выполняющая роль «посредника» между изображением и пространством храма[38]. Название картины закрепляет этот контекст, хотя оно и не было дано самим художником (отсюда варианты — «Мертвый Христос», «Христос в могиле», «Мертвый Христос в гробу», «Смерть Иисуса Христа» и т.п.). Мышкин и сам чувствует, что одного лица мало, поэтому и говорит Епанчиным: «Впрочем, ведь как это рассказать! Мне ужасно бы, ужасно бы хотелось, чтобы вы или кто-нибудь это нарисовал! Лучше бы, если бы вы! Я тогда же подумал, что картина будет полезная. Знаете, тут нужно всё представить, что было заранее, всё, всё» (Достоевский 1987: 65). То есть прежде чем нарисовать что-то, надо об этом рассказать, а чтобы рассказать, нужно нарисовать себе визуальный образ события. Изображение рождается нарративом, но и возможность нарратива определяется внутренней «картиной». Существенно, что та картина, которую князь советует нарисовать Аделаиде уже после того, как он поведал историю казненного, выглядит несколько иначе, нежели «первоначальная»: «Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы и глядит, и — *всё знает*. Крест и голова — вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу, — все это можно нарисовать как бы на третьем пла-

не, в тумане, для аксессуара... Вот какая картина» (Достоевский 1987: 67). Итак, это уже не только лицо, но и голова целиком, а также крест, и — «для аксессуара» — еще несколько элементов, вроде бы не таких важных, но при этом контекстуализирующих изображение. Именно благодаря им и становится понятным, что картина изображает сцену казни, а не, скажем, сцену экзорцизма. На картине Гольбейна стигматы и рана выполняют ту же функцию контекстуализации, но скрытый, не визуализированный смысл картины (Христос смертью попирает смерть) актуализируется только в том случае, когда изображение переносится в изначально свойственный ей контекст — пространство храма.

Конечно, даже в церкви картина Гольбейна остается картиной и не становится иконой, хотя бы потому что была создана в соответствии с принципом репрезентативного подражания (моделью художнику послужил утопленник). Икона, напротив, является не подражанием образцу, но, как указывает Мари-Жозе Монзен, «портретом отсутствия, нехватки»: «Это эффектная и эффективная форма отсутствия, которую обретает божественный образец каждой структуры в “кенозисе” своего уничтожения»[39] (Mondzain: 91). Тем самым проблематика оригинала и копии для иконы становится нерелевантной: копия иконы сама является иконой, и совсем не важно, где она повешена — в церкви или в музее. Копия же картины Гольбейна (а в «Идиоте» постоянно говорится о картине) не является самой этой картиной, что прекрасно демонстрирует неточное описание, данное Ипполитом. Сам оригинал обладает сакральным смыслом только в церкви, а в музее он деконтекстуализируется и десакрализируется, что, видимо, почувствовал Достоевский, отразивший в своем романе некоторые особенности — виртуальная картина казни, необычная развеска копии над дверью, неожиданная «амнезия» князя — той «странной системы взаимообмена» (Мерло-Понти; опять слово «странный»!), в которую включаются наблюдатель (Мышкин, выступающий здесь в качестве фокального персонажа и одновременно нарративного представителя самого автора; Рогожин, Ипполит) и само изображение.

Мышкин произносит знаменитую сентенцию «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» (Достоевский 1987: 226)[40] Касаткина трактует ее так: «То есть колебание веры зависит прежде всего от воспринимающего, от предстоящего» (Касаткина: 161). Я бы сказал по-другому: колебание веры зависит от того, где воспринимающий видит эту картину — в музее как артефакт, а также — как олицетворение смерти — в мрачном доме Рогожина, и тогда вера пропасть может[41], или же в храме, где вера пропасть не может по определению. Князь произносит свою фразу «вдруг», «под впечатлением внезапной мысли», то есть эта мысль не приходила ему в голову, когда он увидел картину в музее, и не приходила потому, что увидел он ее не так, как остальные посетители галереи. Выдернутая из сакрального нарратива храмового пространства, картина становится объектом дескрипции, но и сам Достоевский, и князь Мышкин от этой дескрипции уклоняются, как будто понимая, что она будет неадекватной поэтическому смыслу изображения, прочитываемому только в храме[42]. Дескрипция осуществляется эксплицитным автором Терентьевым, и, как мы уже заметили, вызывает множество вопросов.

Конечно, Достоевский видит ее в музее и даже залезает на стул, чтобы получше рассмотреть; в том же ракурсе видит картину и Татьяна Касаткина, но если Достоевский предпочитает сделать *поэтический* смысл картины фигурой умолчания и создает нарратив, в котором этот смысл манифестирует себя в качестве «темного места», как на картине ван Остаде, то Касаткина, напротив, отталкиваясь от нарратива Достоевского, создает свой собственный нарратив, нарратив «второй степени», в котором происходит деформация исходного референта — «Мертвый Христос» превращается в «Оживающего Христа», а Гольбейн из художника, творившего на разломе эпохи, — в своего рода немецкого иконописца. Не случайно результатом поездки Касаткиной в Базель стало обретение веры в то, что «западные живописцы своими средствами не менее впечатляюще, чем греческие и русские иконописцы, свидетельствовали о Воскресении Христовом»[43] (Касаткина: 157). Очень спорной, к примеру, является интерпретация зеленого цвета во-

круг головы Христа однозначно как цвета Воскресения и ссылка в данной связи на православные иконы XVI века, «на которых золотой фон, представляющий нетварный свет, заменяется оливково-зеленым, очень похожим на цвет свечения в Гольбейновой картине» (Касаткина: 160)[44]. По сути, исследовательница стремится увидеть в картине икону[45] и с этой целью выводит за скобки как исторический, так и художественный контекст и словно бы проникает внутрь изображения, устраняя дистанцию между ним и собой[46]. Отметим еще раз, как много в описании картины, данном Касаткиной, глаголов восприятия (бросаться в глаза, осознаваться, представать, производить впечатление) и сравнений (частица «словно» повторяется 7 раз); по сути, это и не дескрипция вовсе, а настоящий нарратив. У Достоевского дескрипция диктуется нарративом, у Касаткиной же дескрипция сама становится нарративом.

* * *

Я хотел бы обратить внимание еще на один известнейший экфрасис, который отсылает к эмблематическому для эпохи Ренессанса изображению — к «Сикстинской мадонне» Рафаэля (1512—1513, Дрезденская галерея, см. вклейку). Вёльфлин считал это изображение классическим примером линейного стиля. В 1821 году Жуковский посвятил этой картине большой пассаж в письме великой княгине Александре Федоровне, в котором рассказывал о своем впечатлении от Дрезденской галереи (в 1824 г. напечатано в «Полярной звезде»). К этому времени, благодаря Вильгельму Генриху Вакенродеру, уже сложился романтический канон интерпретации картины: Вакенродер, ссылаясь на некую рукопись Браманте, утверждает, что Рафаэлю во сне якобы привиделась Мадонна, а наутро он просто перенес запечатлевшийся в его душе образ на картину (Вакенродер: 29—31; см. об этом: Михайлов: 207—237; Ямпольский 2007: 136—154). Жуковский также пересказывает эту легенду (см.: Семенова: 13—14, 19—20).

Но вначале поэт жалуется на те препятствия, которые мешали ему увидеть шедевр «так, как ему было надобно» (Жуковский:

307). В первое посещение галереи его раздражает дурной копиист, в другой раз Жуковского не устроил текст, произносимый музейным чичероне, в третий раз его отвлекла своими глупостями знакомая дама (ср.: Вакенродер: 74). Наконец, он приходит очень рано и опять его раздражают несколько обстоятельств: во-первых, верхняя часть полотна загнута назад, что искажает пропорции; во-вторых, картина вся в пятнах и плохо поставлена; в-третьих, поэту мешают висящие рядом картины. Жуковскому никак не удается занять ту позицию, которая ему представляется идеальной, когда взгляд фокусируется на изображении и как бы проникает внутрь него. Для этого необходимо, чтобы не было видно ни поверхности полотна (а Жуковский как раз его хорошо видит из-за пятен), ни рамы картины (и на это Жуковский особо указывает). Если, как говорит Борис Успенский, рама картины организует изображение, придавая ему семиотический характер, то выведение изображения «за рамки» в сущности лишает его семиотического статуса (Успенский: 177). Кстати, пятна грязи или же блики света на полотне, мешая взгляду наблюдателя, создают те самые нарративные паузы, о которых я упоминал выше.

Наконец Жуковскому удается сосредоточиться: «Я был один, — говорит он, — вокруг меня все было тихо; сперва с некоторым усилием вошел в самого себя; потом ясно начал чувствовать, что душа распространяется; какое-то трогательное чувство величия в нее входило; неизобразимое было для нее изображено, и она была там, где только в лучшие минуты жизни быть может» (Жуковский: 309). Суммирую этапы созерцания картины Рафаэля: вначале поэт долго глядит на полотно, пытаясь войти в него; все окружающее пропадает; затем его взгляд обращается на самого себя, как бы выворачивается наизнанку, картина перестает быть внешним объектом и начинает восприниматься как видение, предстоящее внутреннему взору созерцателя.

С поэтом происходит то же, что произошло с Рафаэлем, которого, согласно Вакенродеру, посетило *видение* Мадонны, но не сама Мадонна. Это существенный момент: проснувшись среди ночи, Рафаэль видит, что незавершенное изображение Мадонны,

висящее на стене, оказывается вдруг завершенным и более того — живым. Видение репрезентирует себя в изображении, в картине, причем Рафаэль узнает в этом изображении тот образ, который преследовал его, но никак не мог найти живописного воплощения. Вот как об этом говорит Жуковский: «Однажды он (Рафаэль) заснул с мыслию о Мадонне, и верно, какой-нибудь ангел разбудил его. Он вскочил: *она здесь*, закричал он, указав на полотно, и начертил первый рисунок. И в самом деле, это не картина[47], а видение: чем долее глядишь, тем живее уверяешься, что перед тобою что-то неестественное происходит (особливо если смотришь так, что ни рамы, ни других картин не видишь)» (Жуковский: 308).

Эта модель репрезентации, когда изображение отсылает не денотату, но к его образу, к видению денотата, окажется чрезвычайно продуктивной для западноевропейской культуры начиная с XV века и будет возведена в ранг канона романтиками. Как говорит Ямпольский, «для новой западной репрезентации все менее существенен вопрос: “Что именно тут изображено? Каков референт?” Репрезентация постепенно перестает быть репрезентацией чего-то, она становится самодостаточной и автономной» (Ямпольский 2007: 149).

Факт разрушения референциальной связи не может не отразиться на том, какая модель вербальной репрезентации используется для фиксации изображения. Действительно, Рафаэль, запечатлевая на своем полотне видение Мадонны, дает не репрезентацию реальности, а репрезентацию репрезентации; похожим образом и Жуковский созерцает не картину, как некую внеположную ему реальность, а видение картины, то есть ее репрезентацию. Это заставляет его по сути отказаться от описания картины. Действительно, изображение, моделью которому послужил труп («Мертвый Христос» Гольбейна), описать можно без труда, но изображение-видение как бы ускользает от последовательного описания. Хотя Жуковский и уверяет читателя, что описывает «Сикстинскую мадонну», на самом деле никакого детального экфрасиса он не дает; в особенности это касается той части картины, которая репрезентирует видение Рафаэля, то есть Мадонну с младенцем[48]. Показатель-

но, что начинает он с признания собственной беспомощности: «Не понимаю, — говорит он, — как могла ограниченная живопись произвести необъятное <...>»; это непонимание выражается прежде всего с помощью многочисленных отрицательных и противительных конструкций, глаголов с характерной семантикой (кажется), модальных сочетаний со значением предположения (как будто), неопределенных местоимений (какой-то): «Все происходит на небе: оно **кажется** пустым и **как будто** туманным, но это не пустота и не туман, а **какой-то** тихий, неестественный свет, полный ангелами, которых присутствие **более чувствуешь, нежели замечаешь** <...>. Он писал **не для глаз**, все обнимающих во мгновение и на мгновение, но для души, которая, чем более ищет, тем более находит. В Богоматери, идущей по небесам, **не приметно никакого** движения; но чем более смотришь на нее, тем более **кажется**, что она приближается. На лице ее **ничто не выражено**, то есть на нем нет выражения *понятного,* имеющего *определенное имя*; но в нем находишь в **каком-то** таинственном соединении все: спокойствие, чистоту, величие и даже чувство, но чувство, уже перешедшее за границу земного, следовательно, мирное, постоянное, **не могущее** уже возмутить ясности душевной. В глазах ее **нет** блистания <...>; но в них есть **какая-то** глубокая, чудесная **темнота**; в них есть **какой-то** взор, **никуда особенно не устремленный**, но **как будто** видящий необъятное[49]» (Жуковский: 309—310; жирный шрифт мой).

Жуковский дает не описание изображения, но его негативную, апофатическую репрезентацию[50]. Одно из правил силлогизма гласит: «Из отрицательных посылок нельзя сделать никакого вывода». Апофатическая репрезентация Жуковского также не дает никакой возможности представить себе то, что на картине изображено[51]. Тем самым усиливается нарративная составляющая текста, который из описания картины становится рассказом о виде́нии и о ви́дении. Так что русским читателям ничего не остается, как обратиться к репродукциям картины, вызывающим у поэта такое неприятие.

Характерно, что Жуковский придает большое значение тому факту, что Иоганн Фридрих Вильгельм Мюллер, автор известного

эстампа, сошел с ума вследствие напряженной работы над гравюрой. Поэт объясняет это так: «Бедный Миллер! Он умер, сказывали мне, в доме сумасшедших. Удивительно ли? Он сравнил свое подражание с оригиналом, и мысль, что он не понял великого, что он его обезобразил, что оно для него недостижимо, убила его» (Жуковский: 311).

В описании сна Рафаэля, данном Вакенродером, явление образа Мадонны в незаконченной картине манифестирует себя как нерукотворный образ, как Мандилион. Это *vera icona*, в которой индексальное парадоксальным образом сочетается с иконическим: «Однажды ночью, когда он, как бывало уже не раз, во сне молился пресвятой деве, он вдруг пробудился со стесненным сердцем. В ночной тьме его взгляд был привлечен сияньем на стене, как раз насупротив его ложа, и когда он вгляделся, то увидел, что это светится нежнейшим светом его незавершенное изображение мадонны, висящее на стене, и что оно стало совершенно законченной и исполненной жизни картиной». Пораженный, художник снова засыпает: «На следующее утро он проснулся как бы вновь рожденным на свет; видение навеки четко запечатлелось в его душе, и теперь ему удавалось всегда изображать матерь божию такой, какой она виделась его внутреннему взору, и сам он с тех пор смотрел на собственные картины с благоговением» (Вакенродер: 31). Рафаэль копирует не нерукотворный образ, который на утро перестал быть видимым (художник вновь увидел незавершенное изображение Богоматери), а тот образ, который запечатлелся в его душе, тем более что у него уже было «смутное и неясное предчувствие» этого образа. Увиденный им образ совпал с внутренним образом-предчувствием. В интерпретации Вакенродера Рафаэль предстает типичным художником-романтиком, пропускающим образы через свою душу, и отличается от иконописца, стремящегося к деиндивидуализированному воспроизведению нерукотворного образа. В то же время на собственные картины, воспроизводящие этот пропущенный через субъекта образ, Рафаэль смотрит с благоговением, как будто они несут на себе прямой отпечаток божественного первообраза и не «прошли» через его душу.

Жуковский пересказывает историю создания «Сикстинской мадонны» несколько иначе: в его интерпретации Рафаэль, увидев образ на полотне, сразу же бросается к кистям и тут же чертит первый рисунок. Этот рисунок является не рисунком собственно Рафаэля, а лишь результатом механической работы по материализации образа. Другими словами, Рафаэль действует так, как действовал бы иконописец. Однако такой способ вряд ли можно назвать романтическим, поэтому Жуковский, не замечая противоречия, тут же переключает регистр с мастерской фиксации нерукотворного образа на его воспроизводство силами души художника: «Здесь **душа** живописца без всяких хитростей искусства, но с удивительною простотою и легкостию **передала** холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось» (Жуковский: 308; жирный шрифт мой). «Она здесь» в качестве отпечатка на холсте и она же в качестве внутреннего образа совпадают в акте вдохновенного творчества. Понятно, что в таком случае копия (в отличие от иконных копий, которые сами являются иконами) никак не может равняться оригиналу, ведь «один раз душе человеческой было подобное откровение; дважды случиться оно не может» (Жуковский: 308). Бедный Мюллер был либо безрассудным человеком, либо «механическим маляром без души» и поплатился за это рассудком. Копия убивает Мюллера не потому, что это копия иконы, а потому, что это копия внутреннего образа, который может точно воспроизвести только сам визионер.

Чрезвычайно любопытно, что те элементы изображения, которые не являются составной частью Рафаэлева видения, репрезентируются Жуковским совсем по-другому: отрицательные конструкции уступают место утвердительным, исчезают неопределенные местоимения, меняется модальность — рассказ об изображении, по сути уничтожающий это изображение, сменяется описанием: «Старик не в восторге: он полон обожания мирного и счастливого, как святость; святая Варвара очаровательна своею красотою: великость того явления, которого она свидетель, дала и ее стану какое-то разительное величие; но красота лица ее человеческая, именно потому, что на нем уже есть выражение *понятное*;

она в глубоком *размышлении*; она глядит на одного из ангелов, с которым как будто делится таинством мысли». Если Мадонну Рафаэль писал не для глаз, а для души, то эта часть картины, напротив, написана для глаз: «Рафаэль как будто хотел изобразить *для глаз* верховное назначение души человеческой» (Жуковский: 311; курсив мой. — *Д.Т.*). Сикст и Варвара не были частью посетившего художника видения: в отличие от образов Мадонны и младенца, существующих как бы вне референции, образы святых, скорее всего, имеют, как и в случае Гольбейна, вполне конкретные денотаты — натурщиков, позировавших художнику. Характерно, что Сикст и Варвара раздражали многих наблюдателей; так, по мнению художника В. Поленова, без святых «это было бы высокое по настроению создание, оно могло бы доходить до галлюцинации...» (см.: Данилова: 31). Ему вторит Крамской: «Они в картине существуют в качестве зрителей <...> и они сделали бы очень хорошо, если бы ушли с картины...» (см.: Данилова: 34)[52]. Фотография картины, висевшая в кабинете Достоевского, также изображала только Мадонну с младенцем в «натуральную величину», но без святых (Достоевская 1987: 377).

Необходимо отметить, конечно, что постулат о визионерстве художника, черпающего свои образы в видениях, является общим местом романтического дискурса, в рамках которого написан и текст о «Сикстинской мадонне». Романтическая интерпретация Жуковского оказалась очень популярной и нашла свое отражение в текстах Одоевского, Гончарова, Достоевского, А. Фета (см.: Данилевский: 281—298; Данилова: 9-38; Pearson: 346—369). В то же время происходит и деромантизация истории создания картины: образ Мадонны начинает связываться со знаменитой Форнариной, «булочницей», которая, по распространенной легенде, своими любовными утехами довела художника до смерти[53] .

Интересную интерпретацию картины дает Розанов, считавший Рафаэля «высшим художником христианского мира» (Розанов: 426): неоднократно вспоминая Форнарину в своем рассказе о посещении Дрезденской галереи, он указывает, что «Madonna di San-Sisto глубоко разнится от всех других его “мадонн”, дающих

идеализированную Форнарину, Форнарину в небесной ее сущности, как она представлялась Рафаэлю или манила его» (Розанов: 128). По мнению Розанова, «Сикстинская мадонна» имеет больший иконный характер, поскольку, в отличие от других «мадонн», написана для церкви. Правда, ни величия, ни небесной красоты, ни «божественности» в лице Мадонны Розанов так и не разглядел. Характерно при этом, что ни словом он не вспоминает и о вакенродеровском мифе; напротив, подчеркивает, что «Сикстинская мадонна» — это картина, а не «событие» (Розанов: 127). Больше же всего понравился Розанову св. Сикст. В отличие от Жуковского, рассматривавшего изображение в рамках немиметической модели репрезентации, Розанов остается приверженцем именно миметической модели, что позволяет ему в конечном счете дать довольно подробное экфрастическое описание этого изображения (в особенности младенца).

---

[1] «…после бальзаковского романа утвердился совсем иной описательный канон (впрочем, более сходный с моделью эпического экфразиса), типично вневременного характера, когда повествователь, оставляя ход истории <...> принимается — от своего собственного имени и только для информирования своего читателя — за описание некоего зрелища, которое, собственно говоря, в данный момент истории никто и не видит <...>» (Женетт: 129—130). Женетт подчеркивает, что у Пруста дескрипция «как бы растворяется в наррации, и второй канонический тип повествовательного движения — описательная пауза — у него отсутствует вовсе, по той очевидной причине, что описание в данном случае есть что угодно, кроме паузы в повествовании» (Женетт: 134). См. также: Hamon.

[2] Как отмечает Ю. Дамиш, «анаморфоз, известный с XVI века (хотя термин появится только в XVII веке), <...> основывается на систематической деформации механическими или геометрическими средствами правильно построенных фигур. Так достигается либо изображение, в котором, если принять определенную точку зрения, можно распознать несколько зашифрованных предметов или портретов, либо “хаос линий”, которые воссоединяются лишь в том случае, если смотреть на них искоса, через отверстие, проделанное в скрывающей изображение ширме <...>. Анаморфоз нацелен не

столько на уничтожение системы, сколько на ее систематический разлад, причем — надо подчеркнуть — на разлад средствами того самого кода, функцией которого считается *наладка*» (Дамиш: 209—210).

[3] О рецепции картины в русской культуре см.: Новикова: 94—114.

[4] Касаткина обращает внимание на динамику больших и маленьких букв в местоимениях, относящихся ко Христу, усматривая в ней подтверждение своей идеи о том, что в гольбейновском изображении заложена идея Воскресения (Касаткина: 162—163). Однако большие буквы доминируют в той части размышлений Ипполита, которая является не собственно экфрасисом картины, а теологическим комментарием на этот экфрасис.

[5] «Здесь во всем музее только и есть две хорошие картины: это “Смерть Иисуса Христа”, удивительное произведение, но которое на меня просто произвело ужас, а Федю так до того поразило, что он провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом. Обыкновенно Иисуса Христа рисуют после его смерти с лицом, искривленным страданиями, но с телом, вовсе не измученным и истерзанным, как в действительности было. Здесь же представлен он с телом похудевшим, кости и ребра видны, руки и ноги с пронзенными ранами, распухшие и сильно посинелые, как у мертвеца, который уже начал предаваться гниению. Лицо тоже страшно измученное, с глазами полуоткрытыми, но уже ничего не видящими и ничего не выражающими. Нос, рот и подбородок посинели; вообще это до такой степени похоже на настоящего мертвеца, что, право, мне казалось, что я не решилась бы остаться с ним в одной комнате. Положим, что это поразительно верно, но, право, это вовсе не эстетично, и во мне возбудило одно только отвращение и какой-то ужас. Федя же восхищался этой картиной» (Достоевская 1993: 292).

[6] Забывчивости Достоевского Анна Григорьевна посвятила отдельную главку своих «Воспоминаний» (1911—1916) (Достоевская 1987: 364—367). Там же она отмечает, что в красках писатель «иногда ошибался и их плохо разбирал» (Достоевская 1987: 323).

[7] Но память подводит ее в «Воспоминаниях», где утверждается, что остановка в Базеле была сделана специально, чтобы посмотреть картину, и в интервью К. Эттингеру (1906), где сообщается, что Достоевский несколько раз специально приезжал в Базель.

[8] «На стене она показала нам снимок с картины Holbein’a, изображающей “Танец смерти”, где представляется смерть, окруженная различными людьми. Посмотрев картину, Федя сказал: “Славны бубны за горами”, то есть что про эту картину так много говорили и кричали: но, может быть, снимок оказался не бог знает что» (Достоевская 1993: 233). См.: Сливкин: 80—109.

[9] «Первое, что бросается в глаза, — тело не только и не столько исхудало, сколько страшно, неимоверно, до судороги *напряжено*. Мышцы словно окаменели в некоем усилии — что странно сочетается с пятнами тления на *распухших* ранах. Сильно поднята над плоскостью дна гроба шея — так, что за нею виден зеленоватый фон; изогнутое плечо и странный, при любом другом истолковании, кроме динамического, — *бессмысленно мучительный* — разворот головы начинают осознаваться как *движение,* начало поворота и *подъема,* осуществляемое с чудовищным, запредельным усилием. Глаз — вместо закатившегося и мертвого и не закрытого по смерти — предстает только что бессознательно раскрывшимся, когда заведенный под веко зрачок начинает, с первым пробуждением сознания, медленно возвращаться на свое место. И наконец, гольбейновский "хит" — выход за пределы передней плоскости картины. Гольбейн этот прием любил и использовал для обозначения перехода из одной реальности в другую, для объединения реальностей зрителя и картины. <...> В "Мертвом Христе" за пределы передней плоскости картины выходят волосы и кисть правой руки. При взгляде снизу это, вместе со странным поворотом головы, производит дополнительно жуткое впечатление начинающего валиться на вас мертвеца. При взгляде прямо видно, что тело вполне устойчиво. Оказавшиеся за краем картины волосы, разделившиеся на пряди, спадающие почти отвесно вниз, придают дополнительную динамику начавшемуся движению — *попытке подъема головы,* — обозначенному также усилием выгнутого вверх правого плеча и напряженной шеи. Но главное — кисть руки. То, что представляется снизу скрюченными пальцами мертвеца, при взгляде прямо являет собой совсем другую картину. Словно прежде расслабленные (или скрюченные) пальцы напряглись и начали *собираться* (или выпрямляться) — но, во всяком случае, *напрягаться* и *упираться* в край гроба. Замечаешь в этот момент и странные складки, морщины гробной пелены, словно сбившейся чрезвычайно характерно вдоль тела от начавшегося движения, но под кистью правой руки — прямо-таки соскребенной напрягшимися пальцами. Эта рука, пронзенная, с пятнами тления, — уже ожила, и она выходит в пространство предстоящих картине — в пространство живых» (Касаткина: 158).

[10] Лакан отсылает к известной трактовке картины, данной Юргисом Балтрушайтисом: «Первое действие разыгрывается, когда зритель входит через главную дверь и оказывается на некотором расстоянии от двух господ, выступающих в глубине, как на сцене. Он восхищен их позами, пышностью сцены. Единственное, что нарушает гармонию, — это странное тело у ног персонажей. Физический, материальный аспект видения еще более усиливается, когда

приближаешься [к картине], но странный предмет становится еще менее понятным. Обескураженный посетитель уходит в правую боковую дверь, единственно открытую, и тут начинается второе действие. Уже выходя в соседний зал, он поворачивает голову, чтобы в последний раз взглянуть на картину, и тогда вдруг все понимает: ракурс полностью скрывает сцену и делает видимым скрытое изображение. На месте прежнего великолепия он видит череп. Персонажи и все их научные приборы исчезают, а на их месте возникает знак Конца. Пьеса завершается» (Baltrusaitis: 146—147; цит. по: Ямпольский 2000: 34).

[11] В «Послах» маленькое распятие скрывается за складками занавеса в левом верхнем углу картины; реалистически изображенный крест смещен в область *плохо видимого*, в то время как анаморфный череп — в область *плохо увиденного*.

[12] Как отмечает С.Н. Булгаков, переосмысливший во время тяжелой болезни изображение мертвого Христа у Гольбейна (ранее оно казалось ему «неверующим» и «хульным»), «теперь оно для меня ожило в этом образе смерти как умирания, откровения о смерти в человеческом умирании в Богочеловеке. <...> у Гольбейна, хотя и в трупном образе, дано почувствовать не совершившееся, но еще лишь совершающееся умирание, самая его сила». Однако этот образ не является «хульным» именно потому, что «совершилось в предельном кенозисе как бы разделение естеств, которое не могло, конечно, явиться таковым в онтологическом смысле в силу нераздельности обоих естеств во Христе, но при бездейственности одного естества оставалось в своей собственной силе другое. В этом самоуничижении Богочеловека и заключается спасительная сила Его смерти, ее человечность является путем ее богочеловечности» (Булгаков: 288—289).

О. Меерсон остроумно сопоставляет фигуру гольбейновского Христа и «воскресшего» рядового Колпакова из рассказа генерала Иволгина (Meerson: 200—213).

[13] Достоевский пишет в письме к А.Н. Майкову от 15 (27) мая 1869 года, что поэма «является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта *как создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог живой и сущий <...> Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его» (Достоевский 1986: 39).

[14] Кристева полагает также, что «Христос в могиле» органически связан с «Похвалой глупости» Эразма Роттердамского, которого

художник знал лично: «Именно потому, что человек признает свою глупость и глядит в лицо собственной смерти — и, быть может, принимает риск душевной болезни, риск психической смерти, — он достигает нового измерения. Не обязательно измерения атеизма, но наверняка измерения стойкости, лишившейся иллюзий, трезвой и достойной. Как картина Гольбейна» (Кристева: 129).

Об интерпретации Кристевой Гольбейна см.: Lechte: 342—350; Colman: 88—95.

[15] Стефан Кемпердик указывает, что даже после 1520 года рынок католических образов в Базеле еще существовал (Kemperdick: 36—37).

[16] Впрочем, Достоевский в разговоре с П.А. Брюлловым назвал мадонну Гольбейна булочницей и мещанкой (см.: Данилова: 28).

[17] Хотя картина довольно рано вошла в коллекцию базельского коллекционера и современника Гольбейна Бонифациуса Амербаха, все-таки маловероятно, что она изначально предназначалась для частной коллекции.

[18] Картину сравнивают также с «Мертвым Христом» Мантеньи (после 1474; галерея Брера, Милан), на которой также изображен труп, но присутствуют и две женщины, вводящие тему сострадания. См. в связи с этим замечание Кристины Фарронато: «Гольбейн нарушает изложенные Альберти принципы *istoria*, оставляя тело в полном одиночестве. Устранение персонажей вокруг Христа ведет к разрушению христического нарратива: Христос является не искупительной жертвой ради спасения человечества, но просто оставленным всеми мертвым человеком» (Farronato: 131).

[19] По мнению Джона Роуландса, картина должна была выставляться отдельно (Rowlands: 53).

[20] Вот как Жорж Дюби описывает переход от романской к готической архитектуре: «Базилика перестала быть тем, чем были до тех пор церкви романских монастырей, — простой надстройкой гипогея, martyrium'а, замкнутого пространства, темного подземелья, куда вереницей спускались паломники, со страхом погружаясь во тьму, чтобы увидеть наконец освещенные свечами тела святых. В Сен-Дени зал, где хранились реликвии, был поднят из мрака священных пещер. Появившись на свет из таинственного сумрака, которым его окутывала религия, требовавшая коленопреклоненного почитания, зал слился с остальной церковью, открытой и светлой; раки с мощами находились теперь на ярком свету» (Дюби: 128—129). Отметим важность коленопреклоненного почитания святынь; мертвое тело Христа, разумеется, было таким сакральным объектом, изображение которого подразумевало преклонение колен. В таком случае изображение воспринималось снизу, а не прямо.

[21] Говорят также о крышке Гробницы; см.: Bätschmann, Griener: 88.

[22] Герберт фон Айнем сомневается в том, что картина предназначалась для кенотафа: «Против задней стенки говорит то, что Гольбейн не вписывает свою нишу для захоронения в реальную нишу, а прорисовывает справа и спереди ее границы; кроме того, для задних стенок, как известно, использовалась роспись прямо по стене, а не отдельные полотна, которые бы туда вставлялись. Для того же, чтобы служить внешней панелью, данная работа не имеет достаточной высоты. Может быть, все же эту картину (с текстом и ангелами) следовало бы скорее отнести к самостоятельной работе, может быть, она связана с каким-то надгробием или могильным памятником? Пока невозможно дать ответ на этот вопрос. Заданный ракурс рассмотрения слева позволяет предположить, что картина могла предназначаться для размещения на восточной стене правого придела» (Einem: 403—404). Другое мнение см. в: Klemm.

[23] «...около двух с половиной аршин в длину и никак не более шести вершков в высоту» (Достоевский 1987: 225).

[24] Вот как описывает движение взгляда Кристева: «Взгляд зрителя проникает в этот безвыходный гроб снизу и пробегает картину слева направо, останавливаясь на камне, расположенном перед ногами трупа и повернутом к зрителю так, что со стенкой гроба он образует тупой угол» (Кристева: 120). О важности нижнего ракурса при взгляде на «Послов» писал, ссылаясь на Балтрушайтиса, Роже Кайуа: «Картина рассчитана на последовательную смену двух осей восприятия. Она была написана с тем, чтобы занять место в глубине большого зала, прямо напротив входной двери, причем нижний край рамы должен был находиться примерно на уровне человеческого роста. Входящему сначала видны (кроме боковых фигур посланников) только выставленные в центре атрибуты и эмблемы знания. По мере приближения к полотну продолговатое пятно, сперва, возможно, незамеченное, приобретает некоторую значимость и наконец притягивает взгляд. Теперь уже посетитель видит только этот предмет, который кажется ему все более необычным и загадочным. В большом зале, как и в дольнем мире, вечно оставаться невозможно. Наступает момент прощания. Тогда гость направляется к единственному выходу, его ожидающему: к двери, прорезанной в стене, на которой висит картина, и расположенной слева от нее. Переступая порог, он бросает последний взгляд на непонятное полотно. С этого места, находясь почти в одной плоскости с картиной, он смотрит направо вверх на вытянутое по диагонали тело, окрещенное “раковиной каракатицы”, — и тут оно непосредственно предстает глазу под единственно нужным углом, как и рассчитывал живописец. Рисунок внезапно выправляется, и теперь

с полной ясностью явлен изображенный художником предмет: человеческий череп, центральный элемент герба смерти, зримый лишь в тот миг, когда тускнеют и практически исчезают из поля видимости блеск и почести, мудрость и знание» (Кайуа: 48—49).

[25] Поскольку Касаткина постоянно апеллирует к своему личному опыту, позволю себе сказать, что *мой* опыт визуального контакта с подлинником в базельском Kunstmuseum ни в коей мере не позволяет мне согласиться с далеко идущими выводами исследовательницы.

Даже странно выпрямленный средний палец Христа, который как бы упирается в край гроба, скорее всего может быть интерпретирован в рамках мнемонической техники, в соответствии с которой он имеет смысл «изучай, рассматривай», в данном случае — «смотри на смерть Христа и делай выводы». Французский философ Мишель Онфрэ, который предложил эту интерпретацию, называет средний палец punctum'ом всей картины (Onfray).

[26] Об этом не упоминает ни Анна Григорьевна, ни кто-либо из персонажей «Идиота».

[27] «Лютер, из всех реформаторов наиболее терпимый к изображениям, считал, что нет необходимости уничтожать их, достаточно их "нейтрализовать", то есть удалить из сакрального контекста, например из церквей. Именно так и поступали многие протестантские иконоборцы, просто унося изображения вон из церквей и подвергая разрушению лишь фрески» (Ямпольский 2007: 470).

[28] Полуоткрытая дверь видна на заднем плане картины ван Остаде «Мастерская художника». Художник здесь изображен лицом к двери, которую, возможно, он переносит, вместе с другими предметами, на холст. Пространство над дверью можно как раз назвать «темным местом».

[29] Уже после убийства сам Парфен, лежащий неподвижно с открытыми глазами, становится похож на мертвого Христа (см.: Solti: 45). На Христа похожа и мертвая Настасья Филипповна (см.: Марченко: 108).

[30] В целом Семен Парфенович является фигурой амбивалентной, о чем говорит, в частности, его одежда (сюртук покроя немецкого, но длиннополый), его религиозные (ходил в церковь, но считал, что по старой вере правильнее, к тому же очень уважал скопцов) и художественные предпочтения (в кабинете и зале нет икон, а есть «европейские» пейзажи и портреты).

[31] Профанным аналогом такого нерукотворного изображения является фотография, в которой образ впечатывается с помощью света на бумагу; о связи фотографии и иконы см. комментарий А. Бурова: «Если цель фотографии выделять объект из естественного контекста

и приближать его к смотрящему, через разрушение первоначальной дистанции (Вальтер Беньямин), то эта цель осуществлена в фотопортрете Настасьи Филипповны, более того, она усилена и с другой стороны: действия смотрящего, то есть Льва Николаевича, также направлены на разрушение границы: он смотрит все пристальнее, все ближе и ближе (в отличие от Епанчиной, которая эффектно отдаляет портрет от себя), а затем он целует портрет (пристально всматриваясь во "что-то скрывающееся в этом лице"), тем самым просто уничтожая дистанцию, открывая новую степень репрезентации, а именно икону» (Буров: 81; см. также: Вахтель: 126—143). По-другому Мышкин смотрит на Аглаю: «Иногда вдруг он начинал приглядываться к Аглае и по пяти минут не отрывался взглядом от ее лица; но взгляд его был слишком странен: казалось, он глядел на нее, как на предмет, находящийся от него за две версты, или как бы на портрет ее, а не на нее самоё» (Достоевский 1987: 360).

[32] О схожести облика Мышкина с Мандилионом см.: Swiderska: 52.

[33] «...теперь это было больше не само тело, а его подлинный отпечаток, который также воспроизводился. Контакт между одним и другим образами, как до того между телом и образом, становился тем самым ретроспективным доказательством возникновения первого образа. Он переносил также чудотворную силу на новую копию, как это было с теми реликвиями, которые продолжали действовать в тканях и жидкостях, если они приходили с ними в контакт. Если чудотворный образ собственной силой удваивался, то возникающий таким образом "двойник" действовал как его подлинник. Воля Христа создать свой *образ* передавалась также этому образу, когда он служил созданию своей *копии*» (Бельтинг: 71).

[34] Как отмечает В. Подорога, анализируя картину Гольбейна, «...появление феномена "собственной смерти" и есть центральный момент в духовной эволюции европейской цивилизации (время приблизительно с середины XIV по XVII век включительно). "Смерть себя" как новейшее событие, давшее начало процессу обезбоживания мира и становления европейской субъективности» (Подорога: 321).

[35] «Кто-то» — может быть, Рогожин, который «просто-запросто вывел» Ипполита из своего «мрачного дома» (Достоевский 1987: 423) и затем в виде фантома предстал перед ним в его собственной комнате.

[36] Е.И. Марченко отметила к тому же, что князь говорит о синих губах преступника перед казнью, а синий цвет доминирует и в описании «Мертвого Христа», данном и Анной Григорьевной, и Терентьевым (Марченко: 106).

[37] Впрочем, в описании коллекции Амербаха картина обозначалась как «Изображение мертвого тела кисти Г. Гольбейна маслом на дереве»

с пометкой «cum titulo Iesus Nazarenus rex J[udaeorum]» (Holbein: 256). Дж. Майерс разделяет точку зрения, согласно которой картина была этюдом мертвого тела, а название было добавлено, чтобы легче этюд продать (Meyers: 139).

[38] Как указывает Кристева, рама «датируется концом XVI века и имеет узкий кант с надписью Jesus Nazarenus Rex Judaeorum, который выступает на картину. Кант, который, однако, видимо, почти с самого начала составлял часть картины Гольбейна, кроме надписи несет изображение пяти ангелов с инструментами пыток — стрелой, терновым венцом, бичом, столбом для бичевания и крестом. Картина Гольбейна, соединенная вторым шагом с этой символической рамкой, обретает свой евангельский смысл, который сама по себе она не акцентирует и который, возможно, сделал ее приемлемой для покупателей» (Кристева: 124). В новейшем каталоге базельских работ Гольбейна утверждается, однако, что рама (но не кант с надписью) относится к началу XIX века (Holbein: 256). Любопытно, что о раме не упоминает никто — ни Анна Григорьевна (устрашенная изображением), ни Ипполит (что понятно, так как он видит копию картины), ни Татьяна Касаткина (стремящаяся увидеть евангельский смысл в самой картине).

[39] «It is the effective and efficient form of the lack that the divine model of each and every economy assumed in the “kenosis” of its annihilation».

[40] «Я почти шутил», — восклицает он тут же, увидев реакцию Рогожина.

[41] «Пропадает и то», — подтверждает Парфен, но при этом все равно любит смотреть на картину. Мышкин так трактует эти слова: «Он говорит, что “любит смотреть на эту картину”; не любит, а, значит, ощущает потребность. Рогожин не одна только страстная душа; это все-таки боец: он хочет силой воротить свою потерянную веру» (Достоевский 1987: 239). Однако, если Парфен ощущает потребность смотреть на картину, почему тогда она висит так неудобно и Парфен ее не перевесит? Может быть, потому, что потребность ощущает, но смотреть избегает?

[42] Ср.: «Главным приоритетом демифологизированного языка романов Достоевского является приоритет ви́дения, а не говорения — нигилизм глаза, который не дает понятийным кумирам (conceptual idols) ограничивать то, что может быть сказано об образах, возникающих в поле зрения художника» (Gatrall: 222).

[43] Барбара Фистер справедливо указывает на то, что, «хотя в православной традиции Христос может быть показан мертвым, он не может быть показан мертвым так, как это сделано в картине Гольбейна» (Fister).

[44] Зеленый цвет амбивалентен; по словам Ю. Стефанова, исследующего алхимическую цветовую символику, «“зеленый лев” замыкает шествие аллегорических фигур “Вечного деяния“. Но самый — по большому счету — первый этап этого процесса, именуемый Putrefactio, то есть “гниение“, также знаменуется грязноватыми оттенками зелени» (Стефанов: 17).

[45] При этом картина Гольбейна не является и антииконой, как утверждают В. Лепахин (Лепахин: 260—263) и И. Молнар (Molnar: 252—257). Лепахин, противопоставляя картину иконе, ссылается на название картины, якобы данное Гольбейном. Но в том-то и дело, что никакого названия сам художник картине не давал, поэтому выводы исследователя оказываются нерелевантными.

[46] М. Ямпольский напоминает: «Живопись западного образца рассчитана на созерцание с расстояния, она не выдерживает приближения к красочной фактуре, в которой образ утрачивается <...> Иконопись рассчитана на устранение дистанции между глазом и образом» (Ямпольский 2007: 503).

[47] С Жуковским полностью согласен Фет: «Нет, тысячу раз нет! Это не картина» (см.: Данилова: 27).

[48] Интересно, что в описании видения Рафаэля Вакенродер ничего не говорит о младенце, однако характерно, что младенец в последующей романтической репрезентации видения не отделяется от Матери; см., например, акварель Й. Рипенхаузена (1821), где Мадонна предстает Рафаэлю с младенцем на руках (Thorvaldsens Museum, Копенгаген, илл. 5). У Рипенхаузена Мадонна является на облаках, у Вакенродера — на картине, висящей на стене, то есть видение впечатывается в изображение.

[49] Ср. с впечатлением Белинского: «Но ни тени неуловимого, таинственного, туманного, мерцающего, — словом, романтического; напротив, во всем такая отчетливая, ясная определенность, оконченность, такая строгая правильность и верность очертаний и вместе с тем такое благородство, изящество кисти!» (см.: Данилова: 24).

[50] Ср. у Вакенродера: «Мне думается, что прекрасную картину описать вовсе невозможно; ибо в то самое мгновение, когда мы скажем об этом более одного слова, наше воображение отлетает от доски и само по себе витает в воздухе. Оттого мне кажется отменно мудрым, что старые летописцы искусства просто называют картину великолепной, несравненной, прекрасной свыше всяких похвал, ибо невозможно сказать о ней больше» (Вакенродер: 53).

[51] Вяземский, который определил письмо Жуковского как «не живопись и не поэзия, а что-то выше самой поэзии», считал тем не менее, что «список» Жуковского, «хотя не буквальный, передает творение Рафаэля вернее эстампа Миллерова» (см.: Жуковский: 407—408).

[52] Оба художника принимают св. Варвару за св. Екатерину.

[53] «Форнарина приобрела славу женщины, которая своей чувственностью смогла оторвать Рафаэля от идеала созерцания и одновременно толкнула его в сторону натуралистической имитации и смерти. Мимесис физически данного женского тела и смерть художника соединяются в мифе о Форнарине воедино» (Ямпольский 2007: 338).

## *Литература*

*Бельтинг* — Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002.

*Булгаков* — Булгаков С.Н. Софиология смерти // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996.

*Буров* — Буров А. Оптическая возможность лика. Роман Достоевского «Идиот» // Studia Russica XXI. Литература и визуальность / Под ред. А. Хан и Ж. Хетени. Будапешт, 2004.

*Вакенродер* — Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977.

*Вахтель* — Вахтель Э. «Идиот Достоевского». Роман как фотография // Новое литературное обозрение. 2002. № 57.

*Вёльфлин* — Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994.

*Геллер* — Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002.

*Дамиш* — Дамиш Ю. Теория /облака/. Набросок истории живописи. СПб., 2003.

*Данилевский* — Данилевский Р.Ю. Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе // Русская литература и зарубежное искусство / Под ред. М.П. Алексеева, Р.Ю. Данилевского. Л., 1986.

*Данилова* — Данилова И.Е. Русские писатели и художники XIX века о Дрезденской галерее // Алпатов М.В., Данилова И.Е. Старые мастера в Дрезденской галерее. М., 1959.

*Достоевская 1987* — Достоевская А.Г. Воспоминания. М., 1987.

*Достоевская 1993* — Достоевская А.Г. Дневник 1867 года. М., 1993 («Лит. памятники»).

*Достоевский 1986* — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 29 (1) (1986).

*Достоевский 1987* — Достоевский Ф.М. Идиот. Л., 1987.

*Дюби* — Дюби Ж. Время соборов. Искусство и общество, 980—1420. М., 2002.

*Женетт* — Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. М., 1998. Т. 2.

*Жуковский* — Жуковский В.А. Рафаэлева «Мадонна» // Жуковский В.А. Эстетика и критика. М., 1985.

*Касаткина* — Касаткина Т.А. После знакомства с подлинником. Картина Ганса Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа Ф.М. Достоевского «Идиот» // Новый мир. 2006. № 2.

*Кайуа* — Кайуа Р. В глубь фантастического. СПб., 2006.

*Кристева* — Кристева Ю. Черное солнце: Депрессия и меланхолия. М., 2010.

*Лакан* — Лакан Ж. Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа. М., 2004.

*Лепахин* — Лепахин В. Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 2000. № 15.

*Марченко* — Марченко Е.И. «Странная картина» Ганса Гольбейна Младшего в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Стиль-образ — время: Проблемы истории и теории искусства. М., 1991.

*Мерло-Понти* — Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992.

*Михайлов* — Михайлов А. В. Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Советское искусствознание-79. М., 1980. Вып. 2.

*Новикова* — Новикова Е.Г. Картина Ганса Гольбейна мл. «Христос в могиле» в русской культуре // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX вв. Петрозаводск, 2008.

*Подорога* — Подорога В. Мимесис. Т. 1. Материалы по аналитической антропологии литературы. М., 2006.

*Розанов* — Розанов В.В. Итальянские впечатления // Розанов В.В. Собрание сочинений: Среди художников. М., 1994.

*Семенова* — Семенова Л.Е. Жуковский и Вакенродер // В.-Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX века. Тверь, 1995.

*Сливкин* — Сливкин Е. «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. М., 2003. № 17.

*Стефанов* — Стефанов Ю. ...Следы огня... (Пиромагия Густава Майринка) // Майринк Г. Ангел Западного окна. СПб., 1992.

*Тихомиров* — Тихомиров Б.Н. Достоевский и «Мертвый Христос» Ганса Гольбейна Младшего // Sub specie tolerantiae. Памяти В.А. Туниманова. СПб., 2008.

*Успенский* — Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.

*Ямпольский 2000* — Ямпольский М. «Я не увижу знаменитой Федры». Заметки о репрезентации смерти в барочной трагедии // Новое литературное обозрение. 2000. № 44.

*Ямпольский 2001* — Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). М., 2001.

*Ямпольский 2007* — Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в искусстве. М., 2007.

*Янг* — Янг С. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / Под ред. Т.А. Касаткиной. М., 2001.

*Baltrusaitis* — Baltrusaitis J. Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Paris, 1996.

*Bätschmann, Griener* — Bätschmann O., Griener P. Hans Holbein. London, 1997.

*Colman* — Colman A. Holbein's Work of Art in Kristeva's Political Thought // The Southern Journal of Philosophy. Special Issue: Kristeva's Ethical and Political Thought. Spring 2004. Vol. 42, Issue S1.

*Einem* — Einem H. von. Holbeins «Christus im Grabe». Mainz, 1960.

*Farronato* — Farronato Ch. Holbein's «Dead Christ» and the Horror of the Broken Narrative // Interdisciplinary Journal for Germanic Linguistics and Semiotic Analysis. 1998. № 3 (1).

*Fister* — Fister B. On the Threshold of Representation: The Function of the Holbein Christ in The Idiot // http://homepages.gac.edu / ThresholdofRepresentation.html

*Gatrall* — Gatrall J. Between Iconoclasm and Silence: representing the Divine in Holbein and Dostoevskii // Comparative Literature. Summer, 2001. Vol. 53. № 3.

*Hamon* — Hamon Ph. La description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques. Paris, 1991.

*Holbein* — Hans Holbein the Younger. The Basel Years 1515—1532. Munich; Berlin; London; New York, 2006.

*Kemperdick* — Kemperdick St. Altarpieces, Epitaphs and Organ Shutters: Religious Paintings // Hans Holbein the Younger. The Basel Years 1515—1532. Munich, Berlin, London, New York, 2006.

*Klemm* — Klemm Ch. Hans Holbein der Jüngere im Kunstmuseum Basel. Basel, 1980.

*Lechte* — Lechte J. Kristeva And Holbein, Artist Of Melancholy // British Journal of Aesthetics. 1990. № 30 (4).

*Meerson* — Meerson O. Ivolgin and Holbein: Non-Christ Risen vs Christ Non-Risen // SEEJ. 1995. № 39 (2).

*Meyers* — Meyers J. Holbein and «The Idiot» // Meyers J. Painting and the Novel. Manchester; New York, 1975.

*Molnar* — Molnar I. «One's Faith Could Be Smashed by Such a Picture». Interrelation of Word and Image (Icon) in Dostoevsky's Fiction: Holbein's «Christ in the Tomb» in the Ideological and Compositional Structure of the Novel «The Idiot» // Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. 1990. № 32 (3—4).

*Mondzain* — Mondzain M.-J. Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary. Stanford, 2005.

*Onfray* — Onfray M. On The Body of the Dead Christ in the Tomb (1521) // http://www.tate.org.uk/tateetc/issue8/messagesfromamaster.htm

*Pearson* — Pearson I. Raphael as seen by Russian Writers from Zhukovsky to Turgenev // The Slavonic and East European Review. July 1981. T. 59. № 3.

*Reinhardt* — Reinhardt H. Holbein. London, 1938.

*Rowlands* — Rowlands J. Holbein. Boston, 1985.

*Solti* — Solti G. Христос Ганса Гольбейна — Мышкин Настасьи Филипповны. Картина Гольбейна как объект и субъект интерпретации // Studia Russica XXI. Литература и визуальность / Под ред. А. Хан и Ж. Хетени. Будапешт, 2004.

*Swiderska* — Swiderska M. Экфразис в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» как прием культурного отчуждения // Studia Russica XXI. Литература и визуальность / Под ред. А. Хан и Ж. Хетени. Будапешт, 2004.

1. А. ван Остаде. «Мастерская художника» (1663, Дрезденская галерея)

2. А. Дюрер. «Святой Иероним в келье», гравюра (1514)

3. Г. Гольбейн Младший, «Мадонна бургомистра Мейера»
(1526, Художественный музей, Дармштадт)

4. Г. Фрис. «Усекновение головы Иоанна Крестителя»
(1514, Художественное собрание, Базель)

5. Й. Рипенхаузен. «Мадонна с младенцем являются Рафаэлю во сне» (1821, Thorvaldsens Museum, Копенгаген)

# Экфрасис и проблема соотношения вербального и визуального кодов

*Елена Мельникова-Григорьева*
*Тартусский университет, Эстония*

# Отношение слова к образу как базовый механизм познающего сознания

Настоящая статья представляет собой не столько научное изложение, сколько философское эссе, обобщающее результаты научных экспериментов и теоретических построений. Выбор формата обусловлен тем, что позволяет охватить проблему в целом в небольшом тексте, для чего в научно-академическом формате потребовалось бы несколько томов, снабженных сотнями ссылок на литературу разнообразных традиций. Похоже, что в нашу эпоху информационного потопа, то есть лавинообразного нарастания энтропии, у нас на подобные проекты просто нет времени. Мы вынуждены оперировать и выражать свои мысли формулами и мемами, в противном случае их никто никогда не прочтет. При этом любое положение данной публикации может быть развернуто и верифицировано в случае сомнений в его консистентности.

Согласно Ю. Лотману, сочетание иконического (мифологического) и конвенционального (исторического) типов смыслообразования является основным механизмом производства и способом хранения информации в культуре (Лотман 1992). Невозможный и неизбежный перевод знаков одного типа в знаки другого обеспечивает продуктивность диалога в асимметрических системах. Невозможный, потому что перевод дигитального (вербального) в аналоговый (иконический) тип кода никогда не бывает исчерпывающе полным[1]. Слово не может стать изображением, и наоборот, тем не менее, перевод постоянно и неизбежно происходит в любой культуре: слово создает образы, а образ описывается словами.

Фигуру, сочетающую изображение и вербальную легенду, мы называем эмблемой, выделяя ее в отдельный тип знака — дополнительный к триаде Ч. Пирса. Как исторический феномен эмблема представляет собой регулярную риторическую фигуру, порож-

дающую асимметрическое прочтение каждого из ее компонентов. В аналитической перспективе, предложенной мной в предыдущих работах, эта фигура функционирует как однократный акт производства замкнутого на себя ригидного мнемонического блока, удобного в процессе обучения тем, что научает как произведенному смыслу, так и процессу его порождения, что означает фиксацию соответствующих значений как культурной памятью, так и памятью отдельного субъекта языка. В такой перспективе эмблема становится одним из основных инструментов идеологии охранительного типа, востребованным тем более, чем очевиднее переход из одного идеологического модуса в другой и смена культурных парадигм власти (Григорьева 2005).

## 1. От Семиосферы к Семиокойне

В терминах динамического развития это соотношение выглядит несколько иначе.

В ходе шестилетнего продолжающегося эксперимента по построению динамической модели Семиосферы (промежуточные результаты и описание эксперимента см.: Григорьева 2007: 54—89) были рассмотрены сочетание изображения (икона, образа) и слова (конвенционала, символа) наряду с прочими регулярными механизмами текстопорождения. Коротко, суть эксперимента состоит в диалогическом и полилогическом текстопорождении в специфической среде — системе сетевых блогов, позволяющей фиксировать посекундно появление меметических (от «мем»[2] — вирусоподобная единица передачи информации, термин Докинза; см.: Dawkins; Brodie; Lynch) кластеров и отслеживать смысловые сдвиги в новых контекстах. Коллективное участие в смыслопорождении моделирует обыденную языковую ситуацию как коммуникацию посредством коллективного языка. В блоге становится видно, как информационная глобальная среда Интернета, в свою очередь являющаяся очень адекватной моделью языка культуры, порождает смысл в локальных коммуникативных контурах.

Напомним основные положения концепции Семиосферы, изложенной Ю. Лотманом в ряде хрестоматийно известных работ (Лотман 2000), с некоторыми комментариями, всплывающими из результатов нашего эксперимента.

Концепция Семиосферы была заявлена Ю. Лотманом на фоне и по аналогии с концепцией биосферы В. Вернадского. Одним из основных свойств Семиосферы, согласно Ю. Лотману, является изоморфизм всех ее уровней и составляющих, а также «отграниченность семиосферы от окружающего ее внесемиотического или иносемиотического пространства. Одним из фундаментальных понятий семиотической отграниченности является понятие границы». — «Поскольку пространство семиосферы имеет абстрактный характер, границу ее не следует представлять себе средствами конкретного воображения. Подобно тому, как в математике границей называется множество точек, принадлежащее одновременно и внутреннему, и внешнему пространству, семиотическая граница — сумма билингвиальных переводческих “фильтров”, переход сквозь которые переводит текст на другой язык (или языки), находящиеся вне данной семиосферы». В изложении идеи Семиосферы Лотманом нам видятся не то чтобы неточности, но некоторая недоговоренность, даже непоследовательность.

Лотман подчеркивает «мыслимый», абстрактный характер Семиосферы, как бы противопоставляя ее биосфере и эксплицитно четко отграничивая от понятия ноосферы Вернадского (natura naturans — natura naturata). Вместе с тем идеология Семиосферы регулярно оперирует биологическими аналогиями, которые адресованы феноменам человеческой культуры. Следует заметить, что эта «биологизация» культуры — характерная особенность тартуско-московской семиотики, ищущей зоны пересечения между общекультурными объектами и объектами, специфически принадлежащими горизонтам естественно-научных дисциплин. Однако, на сегодняшний взгляд, все эти параллели и аналогии используются в довольно смутных, недостаточно определенных статусах, функциях и целях. Не совсем понятно, что они собой представляют: то ли метафоры — поэтические вольности, то ли оперативные типоло-

гические параллели. Как представляется, эта недоговоренность есть следствие отказа гуманитарной науки, желающей оставаться терминологически когерентной и консистентной, от решения базовых философских проблем. Последние включают, в том числе, и проблему системных оснований: проблему первичности-вторичности пространства-времени, в частном случае имеющей вид первичности-вторичности образа-слова. Умолчание как бы общеизвестного приводит к умолчанию далеко не столь очевидного.

Позволю себе проговорить ряд базовых положений, которые следуют из системности лотмановской модели, притом что эксплицитно эти выводы им прописаны не были:

1.1. Между миром природы и миром человеческой культуры нет непроходимых промежутков, все проводимые внутри семиосферы границы ментальны, произвольны, то есть конвенциональны, подвижны и устроены подобно фильтрам-мембранам, то есть механизмам, обеспечивающим акты перевода. Отсюда Семиосфера едина и универсальна, включает в себя биосферу, как целое — свою часть. Этот постулат следует также из того обстоятельства, что картина мира нам всегда дана посредством нашего сознания, то есть языка. Картина мира, сколь бы сложной и научно определенной она ни представала, — это всегда результат описания в определенной языковой традиции. Таким образом, нам придется признать, что Семиосфера и Вселенная (картина мира) совпадают в объеме понятий на тот момент описания, в котором мы пребываем в качестве наблюдателей. Можно сказать, что у каждого своя персональная Семиосфера, но это понятие не имеет смысла вне коллективного владения языком (языками культуры).

1.2. Там, где есть обмен информацией, будь то химический обмен в так называемой неживой природе, органический обмен внутри клетки или обмен между двумя видами животных или этносами, можно говорить о коммуникации, то есть о семиозисе, а значит, о кодирующих и декодирующих механизмах, а значит, о языках и культурах.

1.3. На настоящий момент мы никак, никаким логически выразимым способом не можем отделить живое от неживого, живую материю от неживой. Например, человеческий организм включает в себя всю шкалу химических и физических элементов. Можно договориться и обозначить границу, как это делают многие биологи, — пусть в этом качестве будут, например, аминокислоты или метаболизм. Но аминокислоты, метаболизм — это только слова, термины, обозначающие определенный тип химических процессов, в то время как самый принцип химического обмена не отменяется. Метаболизм в самом общем смысле — это обмен веществ, а обмен веществ характерен для всей природы. Эта граница полезна, она создает обозримое поле для так называемого биологического эксперимента: биология благодаря этой редукции достигла впечатляющих результатов по контролю за так называемыми биологическими объектами. Эта граница объективна, потому что хорошо соблюдается научным сообществом. Но эта граница условна, договорна. Можно полагать жизнь с начала образования аминокислот, но можно в определенных целях изменить точку отсчета.

1.4. Семиосфера подвижна и меняется перманентно, пребывает в постоянном пересмотре коммуникативных договоров между индивидуумом и социумом.

1.5. Ее жизнедеятельность регулируется внутренним переводом, обеспеченным системой фильтров-доступов от более простых языковых контуров к более сложным. Каждый языковой контур может быть рассмотрен как персональная история субъекта языка или сумма языковых эффектов. Более высокие уровни обладают большей степенью свободы информации от ее носителей, более сложные уровни полностью включают в себя более простые. Так, клетка включена в человеческий организм, но человеческий организм не равен клетке. Равно Семиосфера содержит человечество в качестве своей составной части, но она не равна человечеству. При этом из клетки при определенных условиях может развиться весь организм, изоморфный, но не равный исходному. Каждый элемент системы несет информацию о программе целого, ко-

торое никогда не может быть реконструировано в абсолютной идентичности себе, поскольку система возможна только при условии и на фоне внесистемности. Соответственно, между «системой» и ее описанием всегда будет оставаться некий зазор продуктивной разницы.

1.6. Обмен информацией происходит в режиме научения участников асимметричного диалога по схеме «вопрос-ответ» (стимул-реакция). В этом процессе научения друг друга друг другу происходит прирастание информации, а на символических уровнях — смысла, то есть радикально отвлеченной от носителя информации, находящейся со смыслом в отношениях взаимопревращения. Можно сказать также, что информация переходит в мысль при помощи обработки нашим мозгом данных чувственного опыта соприкосновения с «внешним» миром.

1.7. Все элементы и все процессы в семиосфере изоморфны, но не идентичны. Различие проистекает из разницы в уровнях сложности языков, на которых эти процессы себя осуществляют и/или которыми они описываются, то есть из разницы в степени либерализации языка от его носителя и наоборот. Вся произведенная информация записывается на материальных носителях, что обеспечивает память языка, его базу данных.

1.8. В связи с проблемой различения информации и ее субъекта возникает необходимость очередного пересмотра объема понятия «материя» или «вещество». В настоящее время здесь наблюдается очередная зона умолчания. Определение классиков марксизма было отринуто гуманитарным сообществом по политическим соображениям, при этом нового сколько-нибудь объективного не было предложено. Исходя из своей теории лингвистической природы Вселенной, я бы предложила на данный момент использовать простое функциональное разграничение: материя (вещество, тело) = носитель информации. При этом считываемая информация = сообщение нематериальна, она есть всегда ментальный продукт, продукт понимания, чтения записанного текста.

Следствия:

1.8.1. Информация (= программа) формирует и определяет конфигурацию своего носителя с тем, чтобы он передавал именно эту информацию, то есть формируется разница между носителями.

1.8.2. Информация не существует вне своего носителя, во всяком случае для нас как носителей этой информации. Программа определяется всегда принимающей стороной — если некому считывать информацию, информация не возникает.

1.8.3. Информация оставляет следы в носителях до востребования наблюдателя (интерпретатора), который только и активирует информацию (так снимается проклятый вопрос о том, существует ли материя вне нашего сознания). Информация распространяется гермами, которые развертывают свою программу в реципиенте, то есть в контексте.

1.8.4. В зависимости от прагматики когнитивной задачи, стоящей перед наблюдателем, мы можем воспринимать носитель информации или в качестве информации как таковой или в качестве только ее носителя (так мы снимаем проклятый вопрос о противоречиях между формой и содержанием).

1.9. Информация, подверженная постоянным изменениям, фиксируется на всех уровнях сложности глобальной языковой системы. Эта система, что примечательно, работает только в режиме прирастания информации. Однако, по мере развития смыслового корпуса языка, все более сложно организованные фильтры имитируют сброс информации или энтропию. Так называемые законы термодинамики и так называемая смерть биологического организма как раз и представляют собой такие фильтры, отвечающие за утилизацию языковых излишков. Такова, например, музыка, с социально-прагматической точки зрения занятая, в частности, канализацией индексальных отходов жизнедеятельности языка, в динамике запретов не находящих себе места в социально-легитимном пространстве символа. Впрочем, в системе диалогического обмена вопрос о причине и следствии, то есть индексальном или символическом статусе знака, смысла не имеет. Образно говоря, «оба начинают одновременно».

В результате построения динамической модели Семиосферы, которую я называю Семиокойне[3], была сформулирована онтологическая теорема лингвистической природы Вселенной:

**Если (и до тех пор пока) Вселенная системна, то она имеет языковую природу.**

Доказательство:

— система и язык — это одно и то же понятие (явление, феномен, концепт, идея), определенное разными словами, имеющими чуть отличное функциональное назначение; если есть система (то есть словарь с набором правил употребления), то это язык в потенции, если есть язык, то он неизбежно есть система;

— Вселенная системна потому, что иначе бы мы не понимали друг друга, а поскольку мы понимаем друг друга (что бы это ни значило), следовательно, мы существуем в ней благодаря описанию себя в качестве ее части; поскольку мы об этом мыслим, мы — существуем (что под этим понимается — несущественно), ergo Вселенная системна;

Следствия:

— основанием Вселенной является принцип системности, то есть различия между чем-то и чем-то; это — базовая формула Вселенной: «а (не)равно а'», представляющая собой, как можно видеть, базовую бинарную диалектическую оппозицию — основу всего разнообразия мира;

— нет двух совпадающих элементов в этой системе, поскольку элемент может существовать только благодаря отличию от всего прочего, что означает, что каждый элемент имеет свое уникальное значение;

— разница задает пространственно-временные параметры миру;

— разница есть функция (функциональное различие);

— разница фиктивна, поскольку функция не есть элемент системы, функция — не элемент, функция есть предназначение элемента в системе, его параметры, его смысл;

— разница фиктивна, следовательно, она только интеллигибельна, она создается и выясняется только в коммуникации.

2. Слово и образ как базовая диалектическая пара.

В настоящей публикации в мою задачу входит функциональное рассмотрение одного из механизмов этой универсальной модели. Следует еще раз подчеркнуть, что Семиокойне — это ментальный конструкт, объясняющий только некоторую, одну из возможных картин мира, представляющуюся, впрочем, весьма консистентной. Как «на самом деле», мы не знаем.

Сочетание слова и образа, эксплицитно представленное, в частности, в эмблеме, и коммуникативное манипулирование этим сочетанием является одной из базовых структур и механизмов мышления, то есть высшей (во всяком случае, на нашем уровне доступа) формой языковой деятельности. В рамках динамической модели мы не можем поставить вопрос о том, что является первичным или вторичным. В исходниках этого сочетания-оппозиции лежат некие протопространственные и протовременные представления, а также функциональное разделение полушарий головного мозга, формирующегося при разведении двух и более типов перцептивных каналов. Мы не можем сказать, что первичнее, это вопрос взаимного конструирования, то есть уточнения разницы внутри некоего гипотетического изначального единства. Вопрос должен быть поставлен так: какой из элементов-представителей определенного языкового контура имеет статус большей степени сложности, а значит, свободы на определенный момент исторического времени. Что значит: который из компонентов включает в себя второй на правах более сложного?

Мы будем исходить только из фиксированных в материальных носителях данных, то есть из фиксированных текстов, внеположенных генерирующим эти тексты носителям соответствующего знакового контура-системы — языка. Только таким образом иконография и текстология могут претендовать на обладание статусом научности. Письмо может стать экспериментом научного типа только при условии отделения фиксированного текста от той среды, в которой он был произведен. С таким простейшим критерием разделения становится очевидным, что фиксация знака иконического типа происходит раньше, чем знака вербального.

Миметически удвоенный объект (отделенная часть тела — муляж — двухмерное изображение; см.: Столяр 1985) фиксируется в материальной долговременной культурной памяти ранее звукового сигнала. Археологические данные свидетельствуют о том, что знаки, фиксирующие слово и указывающие на систему вербальных обозначений, появляются заметно позднее изображения и часто происходят из пиктограмм. Кроме того, некоторые культуры могли существовать вовсе без письменности довольно протяженное время, в то время как без артефактов (которые всегда являются миметическим приспособлением) не обходится ни одна. Отсюда становится понятно, что слово училось своей фиксации, то есть определенной степени свободы[4], у своего первичного носителя — образа. И долгое время доминирующей формой репрезентации слова было его графическое изображение, во многих культурах сохранившее миметическую связь с иконическим изображением. На основании антропологических данных и фольклора допустимо говорить о том, что слово могло храниться миметически повторяемым изустно. Иначе вербальные языки не сохранились бы до нашего времени, однако мы не можем реконструировать полностью первичные языки ввиду отсутствия исторически достоверной фиксации.

Такой устный язык, фиксированный только в мимике говорящих, мог существовать, только когда этому языку соответствовала вполне определенная физическая общность людей — носителей языка. Этот язык не отделялся от своего генератора, соответственно, этнос, объединенный языком, действительно представлял собой единый организм. Сейчас эти общности гораздо более подвижны. Однако мы можем наблюдать и по сей день, как происходит перевод иконически закодированной информации в звуковую и обратно, наблюдая за животными, в особенности приматами. Обезьяна производит звуковые сигналы, глядя на обезьяну, производящую миметические жесты. Мы сосуществуем с предыдущими ступенями эволюции здесь и сейчас, соответственно, мы можем наблюдать процесс развития, усложнения и освобождения знака от носителей как бы в динамике. Собственно, человек повторяет

ту же процедуру в непосредственном контакте с себе подобными, но также и отчуждает ее в искусственно созданных носителях. С другой стороны, понятно, что раз произведенная информация обязательно имела свой носитель и стоит найти хотя бы частичку этого носителя, можно восстановить в определенном приближении мертвый язык. Например, вымершие динозавры, тем не менее, оставили достаточно материала — носителей своей культуры, чтобы мы могли реконструировать их облик и привычки в какой-то степени приближения. Успехи генетики даже позволяют надеяться, что вымерших животных можно будет клонировать. Это будут не те же самые динозавры, но динозавры в определенном приближении.

Звуковой сигнал отличается от видимого сигнала тем, что изначально звук гораздо менее долговечен в своей фиксации. Он не вовсе лишен пространственных параметров, разумеется, поскольку требует многомерной среды, но по сравнению с образом звук почти неуловим после завершения передачи. Звук труднее удержать в памяти, чем образ. Он исчезает вместе со своим появлением. Если бы не эхо, звук, вероятно, никогда не стал бы словом. Один знак бессмысленен, но два — уже система, уже диалог. Звук требует гораздо большего мнемонического усилия, чем образ. При этом звук более физиологичен в воспроизводстве, производство звука требует усилия голосового аппарата менее автоматического, чем движение век и глаза. Чтобы воспроизвести звук, нужно больше усилий, чем чтобы просто увидеть нечто, открыв глаза. Открывание глаз, по сути, даже не воспроизводство образа: мы его распознаем пассивно, хотя, разумеется, ментально. А звук предполагает ощутимое усилие органов речи по воспроизводству в ответной реакции на звуковой пассивно полученный сигнал. Ты его должен как бы родить сам, в то время как зрение просто дано. Обменяться взглядами совсем не то, что обменяться звуками. Производство звука требует работы, иногда довольно тяжелой и сложной. При этом с определенной ступени эволюции мы ясно видим, как звук (слово) и образ дополняют друг друга в усложнении картины восприятия.

Звук учит зрение усилию по восприятию и воспроизведению образа, а образ учит звук стабильности и фиксации.

Можно утверждать с высокой степенью достоверности, что индексальный миметический пространственный знак исторически усложняется в асимметричном диалоге со звуковым индексальным временным знаком, прирастая осмысленностью в миметическом невозможном и неизбежном взаимном переводе. Образ приобретает черты нарратива, а нарратив — черты образа. А. Столяр прослеживает зарождение раннего нарратива с палеолитических «венер» (см.: Столяр 1985; классификация фигурин по 3 возрастам женщины). Собственно, так происходит научение основным культурным навыкам и по сей день (см. о визуальном фольклоре в Интернете: Григорьева 2006: 56—72.), — притом что оба типа знаков обретают все большую автономию. Последняя выражается в том, что каждый из участников подобного диалога образует свой как бы внутренний диалог, обнаруживая внутри себя оппозицию натяжений иконичности и вербальности, аналогичную «первичной» или стихийной. Картина оказывается читабельной, слово — изобразительным. Что вполне отвечает известному высказыванию Горация (ut pictura poesis), исключительно значимому для всей эпохи эксплицированно эмблематического искусства.

Автономизация одного типа знака от другого находит свое отражение, в том числе, в радикальных сменах идеологических и мировоззренческих режимов в обществе. Так иконическую религию и мифологическое сознание тотемического типа сменяют, не отменяя, философия Логоса и религия Слова. В случае с логоцентрической религией дело, не редкость, доходит до открытых запретов на изображение — иконоклазма. Можно полагать это прямым следствием эмансипации слова и вербального языка как такового, а также свидетельством того, что вербальный язык получает наивысший уровень доступа к свободе от своего носителя. С другой стороны, в историческом времени дело, что тоже не редкость, обстояло иначе. В христианской, особенно раннехристианской, иконографии не происходит однозначного запрета на

изображение, и тем не менее представляется очевидным, что изображение в значительной степени подчиняется законам вербального нарратива, при сохранении продуктивного, взаимно развивающего и обучающего диалога. Начав практически с нуля заново после падения классической Античности, изобразительное искусство почти буквально следует слову, поначалу крайне неумело (ср. точное замечание И. Даниловой о слепоте Средних веков; Данилова 1975), постепенно развивая автономные формы изображения, строя изображение все с большей степенью миметической иллюзии, дойдя в очередной раз до миметического совершенства (эффекта «правды жизни») в работах реалистов и затем радикально отрываясь от какой бы то ни было вербализации и нарратива в разрушении уже собственного языка — импрессионизм, абстракционизм, ready-made. Таким образом, изобразительное искусство на новом витке возвращается к палеолитическому натуральному объекту, неравному тому, что он представляет, только семиотически.

Автономизация изображения от слова также прослеживается в развитии собственного языка изобразительного искусства, особенно явственно начиная с Ренессанса. Пожалуй, допустимо говорить, что к концу XIX века живопись создает некоторую альтернативную слову картину мира. Как мы видим, дальнейшая эмансипация средств иконического выражения парадоксальна. Поиски самостоятельных языковых средств выражения приводят к разрушению миметических средств текстопорождения и самой иконичности в авангарде, а затем технического навыка, приемов обращения с материалом и материальной традиции изображения в искусстве второй половины XX века, занятого платоническими поисками и выяснением того, что, собственно, является для него материалом, образцом и темой. Происходит архаизация и неомифологизация искусства в перформансах и хеппенингах. В результате изображение попадает в жесткую зависимость от слова в социальном коммуникативном обмене. На «Черный квадрат» Малевича без вербальной интерпретации уже незачем смотреть. Это тем бо-

лее парадоксально, что изобразительное искусство продолжает настаивать на своей самостоятельной по отношению к слову миссии и ценности.

В европейской культуре, начиная с появления письменности, слово и изображение регулярно и эксплицитно образуют стабильную пару, используемую как на периферии культуры (как, например, лубок в русской традиции XVIII века), так и в самом центре (эмблематическая пропаганда Петра I). Эксплицированная эмблема постоянно и неизменно фиксирует зависимость этих двух типов знака друг от друга. В настоящее время эмблема представлена чрезвычайно широко в рекламе, пропаганде и обучающих практиках.

При этом мы можем выделить в современном изобразительном контексте следы исторической эволюционной общности слова и рисунка в виде некоторых базовых графических фигур, общих для конвенциональной письменности и иконических сообщений. Это как бы изначальный общий синтетический алфавит, существующий только в абстракции, но реализующийся всякий раз в конкретной записи. Я посвятила значительное время исследованию фигуры 10:10 — V и X (Григорьева 2005) в качестве репрезентации зависимости частей диалогической диалектической пары (пространство—время) друг от друга в человеческом сознании. Мне кажется, что в этом случае мы можем говорить о графических универсалиях человеческого сознания. Эти фигуры прослеживаются не только в европейском контексте. Мы наблюдаем их и в китайской традиции, и у американских аборигенов, и у африканских народов, разумеется, с серьезными и значительными отличиями в дальнейшей детализации и семантизации. Равно эти фигуры наблюдаются на всем протяжении истории нашей цивилизации. А закономерности, которые формируют и формируются этими фигурами, присущи не только человеческой культуре, но, можно сказать, Вселенной в целом. Золотое сечение отнюдь не является прерогативой человеческого рода, этой пропорции подчиняются Галлактики.

Все эти фигуры несут в свернутой форме вполне определен-

ные смысловые программы, которые могут быть развернуты в конкретных контекстах. В сущности, это иероглифы, задающие некоторый предсмысл сообщению. Но можно сказать и другими словами: это информационные вирусы-мемы или команды включения определенной программы по генерации смысла. Для нас здесь важно, что эти фигуры могут быть развернуты как в иконические, так и в символические знаки. В качестве иллюстрации одной из таких графических универсалий я проанализировала фигуру XX XY, используемую в настоящее время для обозначения мужского набора хромосом[5]. Иконическая фигура фиксирует собой целую цепочку символических смыслов; это производная от геометрии алгебра осознания человеком основных пространственно-временных закономерностей окружающего мира.

В сущности, вычленение этих протоглифов дает возможность создания генеративной грамматики визуального языка человечества. Визуально выраженные знаки при этом рассматриваются в качестве материальных носителей символических смыслов. В русской традиции важнейшим этапом в развитии этого направления мысли явилась «Глоссолалия» Андрея Белого. В западной традиции следует указать на школу истории идей и иконографии, представленную работами Аби Варбурга, Эрвина Панофского, Фрэнсис Йейтс, Мейера Шапиро, Эрнеста Гомбриха. Настоящая публикация является попыткой философского системного осмысления принципиальной возможности реконструкции визуального праязыка.

---

[1] В принципе, это касается любого перевода или интерпретации, но в случае со словом и образом мы наглядно видим разницу в механизмах порождения смысла и, соответственно, его восприятия — «прерывным» или «непрерывным» способом.

[2] Данная статья писалась в 2008 году. В настоящее время я предпочитаю использовать термин «герм».

[3] Семиокойне (semiocoine) — «semeion» + «koine» — κοινΐ διάλεκτος (*koine dialektos*), термин, который я ввожу для различения модели семиосферы Ю. Лотмана и динамической модели семиосферы, построенной мной в ходе многолетнего эксперимента. Семиокойне — это прежде всего принцип работы смыслопорождения, это не

законченная конструкция, а простейший алгоритм по генерированию нового смысла.

[4] Мы должны здесь учитывать диалектический характер этой свободы: фиксация в материальном носителе, с одной стороны, закрепляет знак за этим носителем, но, с другой, именно эта фиксация позволяет хранить знак во времени и передавать следующим поколениям, то есть освобождает знак от непосредственного контекста его производства.

[5] http://www.plug.ee/last.php. Здесь можно ознакомиться с этим анализом в формате литературно-художественного эссе в традициях «Глоссолалии» Андрея Белого. Это точный анализ, традиционно академическое изложение которого опять-таки потребовало бы по меньшей мере монографии. Кроме того, многие положения этого анализа не могут быть в принципе доказаны в рамках научного формата, поскольку их консистентность обеспечивается не исторически подтвержденными документами, а чистой логикой. Я повсюду оговариваю степень гипотетичности приведенных логических выводов, что не делает их более научно состоятельными, однако позволяет сохранить логическую последовательность. Я полагаю, что гуманитарная мысль будет все больше использовать подобную форму изложения, поскольку в эпоху информационного потопа особое значение приобретает обобщение и архивирование накопленных знаний в самом сжатом и лаконичном виде. Я писала эту статью для молодежного субкультурного журнала «Плуг», издаваемого в Таллине, что обусловило некоторую вольность в выражениях. Тем не менее эта вольность работает на наиболее экономное выражение желаемой мысли.

## *Литература*

*Данилова 1975* — Данилова И. От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы кватроченто. М., 1975.

*Григорьева 2005* — Григорьева Е. Эмблема. Очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. М., 2005.

*Григорьева 2006* — Григорьева Е. Школьный учебник брежневской эпохи как пример мнемонической машины // The New Zealand Slavonic Journal. 2006. № 40.

*Григорьева 2007* — Григорьева Е. Моделирование творческого процесса как научный эксперимент (На материале русского сектора Интернета) // The New Zealand Slavonic Journal. 2007. № 41.

*Лотман 1992* — Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992.

*Лотман 2000* — Лотман Ю. Семиосфера. СПб., 2000.
*Столяр 1985* — Столяр А. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.
*Brodie* — Brodie R. Virus of the Mind: The New Science of the Meme. Seattle, 1996.
*Dawkins* — Dawkins R. The Selfish Gene. New York, 1976.
*Lynch* — Lynch A. Thought Contagion: How Belief Spreads Through Society. New York, 1996.

*Олег Коваль*
*Харьковское художественное училище, Украина*

# Отношение языка к живописи, экфрасис и культурные смыслы

> Искусствоведческий язык,в котором каждое второе предложение должно быть восклицательным
>
> *(Гаспаров 2001: 187)*

Едва ли можно сегодня усомниться в том, что экфрасис, как и искусствоведческий язык, к которому он может быть безоговорочно отнесен, составляет своеобразную семиотическую разновидность специализированного текста, написанного специализированным языком, который характеризует одну из важнейших операций означивания: «язык, вступая в видимое»[1].

Более того, в семиотическом и транссемиотическом, интерсемиотическом и просто семантическом пространстве соположения вербального и визуального (в теории и практике изобразительной и лингвоэстетической деятельности) экфрасис становится мощным механизмом не только реконструкции и порождения культурных смыслов и моделей образотворчества, но и почти уникальным средством обнажения (и обнаружения) системных свойств самой языковой формы и элементов содержания, ориентированных на область визуально-пластического, а значит отсылающих за пределы языка, но в сферу культуры. Ориентированных, но именно потому и дающих основания для суждения и о «живописной ощутимости» как таковой, и о языковой дискурсии, означивающей и репрезентирующей эту живописно-пластическую и визуальную ощутимость[2]. Можно даже сказать, что дискретная природа экфрасиса, обращенного в сторону изобразительного (визуального), континуального, есть пример коннотационной способности естественного языка интегрировать иконические коды[3], подчиненные, как и дискретные знаки экфрасиса (слова, предложения,

периоды и другие макроединицы языка), условиям определенной культуры и определенным функциям, влияющим на формирование образных систем — коммуникационных, эстетических, метаязыковых, когнитивных и прочих.

В этом смысле ближайшую цель актуального исследования экфрасиса можно сформулировать как поиск внеязыковой, культурной и визуально-пластической мотивировки языкового обозначения пластического (визуального) сигнификата и референта, а конечную — как поиск более глубоких, семиотических, лингвоэстетических и культурологических оснований соотношения языка и живописи (визуально-пластического в целом), вплоть до самых крайних и непредсказуемых способов открытия и сокрытия знаковых рекуррентностей, из которых и состоит язык, стремящийся описать визуально-пластическую форму, ее смысл и образность, и сама сфера визуального, не скрывающая в себе людическую и символектальную природу такого описания. Подобно тому, как язык интегрирует иконические коды, живопись (и в большей мере «визуальность») способна интегрировать лингвистические коды, определяющие во многом ее стратегию самопорождения и культурной адаптации. Характерный пример — сосуществование в едином пространстве картины вербальной сигнатуры и единого пластического целого. Например, в творчестве авангардистов открыто, явно (Малевич, Ларионов, Гончарова, Клюн, Пуни) или же скрыто, имплицитно (тот же Малевич, Кандинский, Ротко, Полок, Ньюман, Сильваши) осязательно видны принципы объективации визуального и живописного как скрытого слова или явной лингвистической структуры, как своеобразного именования и последовавшей за ним предикации, о чем красноречиво пишут и Арасс, и Баксендолл, и Злыднева, и автор этих строк (Коваль 2009: 229—240; Коваль 2007). Принцип, просматривающийся здесь, прост: если живописное впитывает вербальное из логосно детерминированной картины мира, то вербальное, или его ипостась — сигнатура, подпись художника, текстовой код внутри пластического целого, — сама стремится стать визуальным знаком и отобразить

морфизм живописи в ее логосно-пластической целостности. Как показали исследования А.В. Шило, вербальное и иконическое в практике изобразительной деятельности представляют след социокультурной мотивации, в свою очередь являясь частью одного целого — пластического (визуального) мышления, «знаковая морфология» которого базируется как на иконическом, так и на вербальном коде[4].

Страсть высказывать визуальное и желание высказываться о визуальном сочетают в экфрастической деятельности желание человека не только увязать когнитивные процессы с выражением внутренних побуждений, но и продемонстрировать особую изворотливость языка как кода и экфрасиса как его дискурсивной реализации, направленное на соположение знаков языковой и визуально-пластической формы.

Между тем собственно языковая обусловленность в случае экфрасиса не затушевывается очевидной несводимостью языка и живописи как семиотических систем друг к другу. Наоборот, она черпает свои силы в том механизме интеграции опыта зрительного восприятия в языковые категории, который порождает особую коммуникативную и культурную среду, позволяющую вовлечь говорящего зрителя в сотворчество с художником, домыслить нечто принципиально недосказываемое в экфрасисе в отношении сущности визуального предмета. При этом говорящему оставлена возможность переступать и через очевидные препятствия синтаксиса элементов языковой формы, и через очаровательную непринужденность визуальной пластики.

Однако говорящий—как—зритель в этом движении набивает множество шишек и ссадин, которые не проходят со временем, а лишь укореняются в сознании и отзываются эхом дискурсивных рикошетов: «Но смотреть картины меня никто не учил — только школьные учебники с заданиями “расскажите, что вы видите на этой картинке”. Теперь я понимаю, что даже от таких заданий можно было вести ученика к описательному искусству Дидро и Фромантена <...> В книгах о художниках среди расплывчатых эмоциональных фраз попадались беглые, но понятные мне слова,

как построена картина, как сбегаются диагонали в композиционный центр или как передается движение. Я выклевывал эти зерна и старался свести обрывки узнанного во что-то связное. Иногда это удавалось» (Гаспаров: 306). Уже из приведенного контекста хорошо видно, что экфрасис похож на запотевшее окно между структурой языка, элементами пластического кода и когнитивной упорядоченностью опыта зрительного восприятия. И уже здесь, в дискурсивном опыте филолога, хорошо видно, что вне лингвосемиотического и когнитивно-культурного взгляда на экфрасис разговор о его природе, механизмах порождения и средствах экфрастической репрезентации визуальной изобразительности едва ли возможен[5].

Речевая дискурсивность в опыте словесной репрезентации «визуально-пластического» открывает с необходимостью тот круг ключевых языковых (а за их спиной — и пластических) элементов, вне использования которых экфрастическое построение становится невозможным. К нему относятся всевозможные числовые, мереологические, пространственные и дейктические индексы, местоимения — личные и указательные прежде всего, морфологические и синтаксические показатели времени, наклонения, модальности, способа действия, референциальной связности, иконические и индексальные символы, глаголы бытия и знания/мнения, пропозициональные установки полагания и видения, показатели отчуждаемой и неотчуждаемой принадлежности, широкий специализированный круг металексики и маркеров категориального аппарата пластической формы, а также целый спектр модальных операторов неопределенности, которые служат цели воссоздания той визуально-пластической реальности, что не поддается однозначному оязыковлению. Весь круг включенных в репрезентацию языковых и дискурсивных элементов стремится приблизить этот образ визуальной реальности, которая настроена на моделирующую роль тела и взгляда в отношении формируемого сознанием экфрастического образа «визуального» и в отношении категориального каркаса языка, стремящегося этот образ сделать «огра-

ниченно-удобным» для репрезентации знакового соотношения «ментальное — зрительное — вербальное»[6].

Таким образом, отношение языка к живописи оказывается многомерным, но его бесконечность, так отчетливо определенная М. Фуко, питается из разных источников. Это отношение прежде всего соразмерности знаков различной формы (языковой и пластической) и механизмов порождения культурных смыслов средствами художественной изобразительности. Здесь мы сталкиваемся с ситуацией, когда при очевидной алингвальности визуальная и живописная перцепция в своей эмбриологии остается ориентированной (хотя бы как система знаков) на некоторую «языкость». Именно последняя коннотирует появление на основе названного отношения языка к живописи экфрасиса как семиотической системы. Дадим суммарную сводку его спецификума.

Экфрасис совершается при намеренной установке на разрыв линейности знака и высказывания, однако базовый элемент его азбуквальной (в смысле Джойса, где под азбуквальностью понимается некая, заданная как бы извне «алфавитная» система знаков, морфология которых имеет отчетливую вычислимость в порождаемой на ее основе дискурсивных, высказывательных отношений) формы сохраняет установку на непрерывность построения. «Подрывное содержание» речевой азбуквальности экфрасиса состоит в желании внешне вырваться из сферы сказываемого, сохраняя с ней внутреннюю связь, но ощутить близость со сферой словесно не выразимого (К. Ажеж), отчего вся схема такой индивидуальной инициативы выглядит как поиск обобщенно языкового пласта (в смысле Э. Сэпира), в котором только и можно выразить творческое напряжение художника, а также показать обращенность формы знака на самое себя. Именно поэтому экфрасис позволительно трактовать как семиотические кавычки произведения пластической формы. В них упакованы одновременно и установка на разрыв языковой иерархии говорящего, отвечающей задаче отражения значимости категоризации перцептивно воспринимаемого визуального (живописного, пластического) события, и стремление сохранить линейную упорядоченность

дискурса. Его же прагматическая, деонтическая, эпистемическая и пропозициональные установки заданы со стороны культуры и тех концептов, которые складывают определенный опорный фрейм анализа пластической информации. Вероятно, поэтому часто складывается ощущение, что этот дискурс устроен по принципу: «Не знаю, что сказать, но, когда скажу, узнаю». Тем не менее языковой ответ говорящего живописной форме построен так, чтобы отразить живописные последовательности наиболее адекватным образом, при этом сохраняя эстетическое и грамматическое лицо текста.

В плане определения природы экфрасиса (семиотической трансмутации, по Р. Якобсону, как частного вида семиотического абстрагирования, суть которого состоит в операции «перевода» невербальных знаков в вербальные) он предстает как некая высказывательная пропозициональная функция, отражающая, в свою очередь, в более широкой перспективе стратегию трансмутации внутренней пластической формы во внутреннюю языковую форму и обратно, — что и составляет сердцевину экфрасиса.

«Законы экфрасиса», стремящегося через текст сделать зримым и словесно ощутимым перевод внутренне пластического во внутренне языковое, есть не что иное, как стремление не просто отразить определенный живописно-графический и словесный сюжет изображаемого, но стремление осуществить последовательный когнитивный синтез видимого (картины, скульптуры, архитектурного объема, графического листа, фотоизображения, киносцены, перформанса, инсталляции и т.п.) и сочетать его с изысканно точной лексико-морфологической и дискурсивной структурой языкового текста, параллельного изображению. Иными словами, главным оказывается именно когнитивная и культурно-концептуальная связанность между собой словесного и визуально-пластического начал.

При восприятии и интерпретации экфрасиса как факта интермедиальности, трансмедиальности и супермедиальности в языке искусства (Геллер) его значение становится максимально прозрачным: он призван раскрыть механизм образного смысло-

производства, оставаясь при этом одновременно семиотическим языковым действием и инструментом отображения культурного смысла, оформленного средствами художественной, визуальной изобразительности. Его задача состоит в необходимости удвоить концептуальные составляющие, заложенные в произведении искусства, прийти к концептной интерпретации художественного образа и ментального фрагмента культуры, который за ним стоит. Сегодня актуальным в отношении экфрасиса подходом будет взгляд на него как на самоценный, но не автономный, лингвосемиотический и культурно-пластический факт. В том смысле, что экфрасис стремится привлечь внимание прежде всего к себе самому как своеобычному словесному построению, сквозь которое и посредством которого осуществляется не просто ассоциирование текста с вызываемым в сознании изображением, но и аналитическая процедура интерпретации заложенного в нем набора мотивационных семантических схем и семантических зависимостей, и образных импликаций.

В самом общем виде типология форм экфрасиса (явный, скрытый, интра- и интерсемиотический, виртуальный, вымышленный, манифестарно-авторский, литературный, искусствоведческий, ориенталистский, классический европейский) зиждется на разведении процедур трансмутации (перевод вербальных знаков в невербальные), трансмедиации (собственно экфрасис) и метамедиальности (автоэкфрасис и искусствоведческий экфрасис). Вопрос в том, какой из видов экфрасиса может выступать в функции инструмента анализа пластической формы, а не одной лишь описательной интериоризации пластической формы в языковую форму.

Если литературный, обыденный, явный или скрытый экфрасис высвобождает метафорический потенциал языка и образный механизм визуально пластического[7], — то автоэкфрасис и собственно искусствоведческий экфрасис намеренно сплавляет языковую и пластическую форму в единое целое, стремясь перевести описание на рельсы интерпретации, заставляя срастись языковую объективацию с объективацией знаков пластической формы, как, например, в автоэкфрасисе Ван Гога[8]. Если для хорошего литера-

турного экфрасиса достаточно прибегнуть к нарративной упорядоченности текста, соотносимой с референциальной упорядоченностью объектов на визуальном прототипе экфрасиса, например полотнах Вермеера, и достаточно отослать к области знания об искусстве XVII столетия, художники которого стремились показать, что «свет часто исходит из лица, из рук, из пальцев, как будто тела воспламеняются изнутри» (Эко: 254), то искусствоведческий и автоэкфрасис стремятся *лингвистически показать* «индивидуальное волнение» художника (выражение Н. Пунина. — *О.К.*), породившее артефакт изобразительного искусства, и представить категориальный аппарат самого этого искусства[9].

Как видим, семантическая неоднородность самой трансмутации как бы гасится семантической однородностью текста экфрасиса, языковую структуру которого можно интерпретировать как обращение действия на процесс живописания, а потом последовательный его перевод на уровень отражения уже ценностных и символогических категорий; и в этом ключе суждение К. Ажежа о том, что «есть чему удивляться, когда наблюдаешь, каким образом язык передает мельчайшие оттенки мысли, равно как и чувства, частично их же и формируя» (Ажеж), кажется вполне оправданным и правдоподобным. Действительно, языки не способны верно отразить то, что иногда именуют «пластической формой». Однако именно экфрасис, и особенно автоэкфрасис, наглядно предоставляет возможность различать уровни этой «неспособности». В идеале — в случае экфрасиса, синтетичного и сложно референциального, — «буквенный» текст становится элементом нонфигуративного и фигуративного ряда, индексального по своей семиотической природе. Преодолевая иконизм, индексальность здесь стремится к символизации. Материал и культурный фон, в котором выпестован и укоренен экфрасис, накладывают отпечаток на характер его исполнения: так, если «греко-римский» экфрасис есть «чистая визуальная ощутимость», противопоставленная языковой дискурсии, то экфрасис ориенталистский есть предметная сущность, сплавленная с языковым явлением как формой ее объективации. Автоэкфрасис же часто отталкивается от

как бы вторичной метаязыковой рефлексии, требующей своей пластической объективации, и тогда мы должны говорить о своеобразной языковой оккурренции (знаковая операция, суть которой — подстановка или включение в визуальную форму языкового элемента, например, названия картины, в качестве смыслоопределяющего, а также явление, когда пластический и/или визуальный элемент «берет на себя» функции языкового, например, атомарность мазка у П. Филонова и его монтажно-симультанный принцип построения композиции) пластической формы, о влиянии лингвистического мышления на ее построение, как это хорошо видно в творчестве русских и украинских авангардистов, Кандинского, Малевича, Лисицкого и других (ср.: «Само слово композиция вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Впоследствии я поставил себе целью моей жизни написать “Композицию”» — Кандинский 1918: 25).

Семиотизация словесного перетекает в визуальный текст и обобщается в его наименовании. Этот переход характерен для экфрасиса, следующего необходимости воспроизвести видимое, пережить дух аффективно-языковой паузации и перейти к состоянию сопереживания и удерживания в унисоне зрительного, ментального и вербального.

Такой экфрасис представлен не только у Кандинского, — эйзенштейновский экфрасис гравюр Утамаро и Куниёси, Сэссю («Чет и Нечет», «Раздвоение Единого», «Неравнодушная природа» и «Grundproblem») открывает совершенно новый взгляд на механизм порождения экфрастичного[10].

В названных работах Эйзенштейна линейно-графическое искусство Японии и Китая, высвеченное сквозь призму вербализации и реляционной абстракции, спроецировано на поиск нового языка искусства, в частности языка монтажного, основанного на звукоизобразительном контрапункте кино, причем сам характер словесного построения текста как бы вторичен, так как рожден после изъяснения посредством рисунков и геометрических диаграмм. Поэтому такой тип экфрасиса наиболее привлекателен как образец двусторонней мутации и взаимоперевода. Если в моде-

ли Кандинского, по мысли В. Фещенко, «все становится принципиально взаимопереводимым и трансмутируемым» (Фещенко 2009б: 255—256), то модель Эйзенштейна скорее фрактально-бриколажна, хотя и сохраняет свою однонаправленную иконическую векторность. Экфрасис Эйзенштейна — это «множество в образе единицы» (А.А. Холодович), в языковом пределе которого мы имеем единство части и целого в образе имени и моновременных видовых форм глагола, в плане изобразительном — это линия, поглощенная всей цельностью композиционного построения пластической формы и сама силуэтная плоскость. Этот экфрасис строится на внелогической целостной картине знания и сопоставлении эталонов национально-культурной символики, своеобразной квинтэссенции мира Дальнего Востока.

Примечательно, что, как и у Кандинского, «подстилающей» линией эйзенштейновского экфрасиса выступает музыкально-зрительная синестезия, что вообще характерно для интермедиальных стратегий русского и украинского авангарда. Но Эйзенштейн отталкивается от слишком европеизированной, хотя и прелестной формы классического экфрасиса Эдмона Гонкура. Вот «типично гонкуровское элегантное описание»: «Но, пожалуй, среди триптихов (Утамаро) самый изысканный, самый редкий — это тот, что изображает “ныряльщиц”, искательниц аваби —— съедобных раковин (подобие устриц). Этот тройной эстамп с наибольшей наглядностью нам показывает обнаженное тело женщины таким, каким его понимает художник Японии. Это женский “акт”, выполненный с абсолютным знанием анатомии, но акт упрощенный, приведенный к одним массам, представленный без деталей: женские фигуры своею вытянутостью слегка “манекенезированы” (un peu mannequinées) и вызваны к жизни почти каллиграфической линией <...> Эти большие, эти удивительные женские фигуры с белым телом и жесткой черной растрепанной шевелюрой, с кусками красного вокруг бедер, в этих зеленоватых пейзажах — несомненно, образы очень крупного стиля и особого обаяния, которое захватывает, поражает, удивляет» (Эйзенштейн: 241—242). Эйзенштейн стремится внести, как и Гонкур, в мембрану экфрасиса сам японс-

кий дух Ко-о, хорошо известный по гравюрам укие-э, и сориентировать референциально-предметную и регулятивно-формальную стороны гравюры на метаязыковую абстракцию, не говоря уже об иконической и индексальной природе строения дискурса: весь экфрасис как бы воспроизводит характер непрерывного линейного развертывания композиции, как бы следуя кисти Утамаро и желая, согласно традиции восточной каллиграфии, чтобы к концу фразы след от нее остался не шире трех волосков («захватывает, поражает, удивляет»), причем разбор триптиха осуществляется Эйзенштейном в соответствии с принципами организации естественного языка[11] и особенностями построения графической формы гравюры, с ее лаконизмом, локальным пониманием цвета и своеобразным решением пространственного построения[11].

Пластика эйзенштейновского экфрасиса в своей языковой разверстке максимально детализирована, опредмечена, склонна к языковому образному метафорическому отклику на перцептивно ощущаемую форму, но не строится на голом перцептуализме, а стремится «увязать» видимое, языковое и ментальное в одно синтетичное целое, так что перед нами вырастает концепт восточной культуры в целом, по отношению к которой экфрасис выступает своеобразным комментарием и ключом к разгадке механизмов образотворчества.

Еще одно свойство экфрасиса, на которое вскользь обратил внимание Б. Гройс, — его защищающая (а возможно, и консервирующая) произведение искусства функция: «Картины без текста вызывают чувство неловкости, как голый человек в публичном пространстве <...> Чем более герметичен и непроницаем текст, тем лучше он защищает произведение искусства» (Гройс: 7). Однако искусствоведческий текст как частный случай экфрасиса принадлежит не столько к «защищающим» или «надевающим изображение на экфрасис» текстам, сколько к «супрематизирующим» текстам, ориентированным на семиотическую минимализацию как принцип обнажения видимого через вербально поименованное и ментально концептуирующее. Его задача — в пределе: вскрыть семантику живописного (визуального) сквозь семантику язы-

ковых единиц, выйдя на номинацию того, что, по словам А.Г. Раппапорта, «оспособляет видение навыками видеть то, что имеет смысл, а не только то, что отражается на сетчатке глаза» (Раппапорт: 84), — категории самого пластического мышления и его подстилающей линии — лингвистического субстрата. Так, тексты И. Даниловой не только являют собой тип синтетического произведения словесности (интермедиального в своей основе), полные сентиментальных, личностных смыслов и лаконичных философских обобщений, о чем справедливо пишет И. Орлицкий (Орлицкий: 286—287)[12], но и отражают тот уровень семиотизации визуального (через язык), когда говорящий выходит на уровень уже не просто видимого, но видимого сквозь категориальные структуры, словом, на уровень абстрактной семиотики визуального. (Ср.: «*Лоренцо Коста. "Двое мужчин у колонны"*. Всего лишь небольшой фрагмент переднего плана картины, сюжет которой неизвестен, но как по-ренессансному он построен! И прежде всего — в отчетливой разделенности на зоны далекого и близкого. Первый план — это мир архитектурно-оформленного, сценическая площадка, выгороженная из необъятности природы. Она противопоставлена пейзажу на заднем плане, увиденному сверху и издали, изображенному в другой шкале величин. Мир, раскрывающий безграничные дали и предлагающий безграничные возможности. А в архитектурном окружении переднего плана — с какой свободой и естественностью встречаются у колонны и беседуют два персонажа: юноша в модном костюме XV века и мужчина, облеченный в одежду, которую, по представлениям того времени, должны были носить герои античной или христианской древности. Они кажутся освещенными солнцем, но почти не отбрасывают теней. Живопись кватроченто еще не открыла для себя тень как самостоятельный изобразительный мотив» — Данилова: 518.)

Это более, чем просто описание и рядовой искусствоведческий анализ; здесь все — формула стиля и атрибутивная и экфрастическая ясность предмета говорения. Визуальное в данном случае стремится, как и живописное, стать Именем — стиля, пластической закономерности, композиционного решения. Весь экфрасис

строится как семиотическая модель живописи определенного периода, где в строгой дискретной последовательности выделено то, что образует континуальный поток видимого: определенные принципы пространственной структуры, живописная деталь, принцип метрических и ритмических отношений, соприродный человеческому восприятию характер построения произведения кватроченто, связь геометрических моделей пространства с мировоззренческим усмотрением мироустройства и, наконец, — светотональные иерархические отношения (маркированность тенью — ее отсутствие), которые стягивают к себе, супрематизируют весь предварительный текст экфрасиса. В его финале — формулировка пластической закономерности, акцентуация на категории, ее предельной словесной выразимости. Семиотическая ценность такого экфрасиса безусловна и универсальна. Так же построены тексты Б. Виппера, М. Алпатова, С. Даниэля[13].

Иной случай, усложняющий характер понимания природы экфрасиса, повернутого, так сказать, к своему зеркальному образцу, — случай экфрасизации, трансмедиации пластического в визуальное, перевода знаков изобразительной пластики в знаки чистой визуальной формы, например, — интерпретация «Менин» Веласкеса, выполненная Пикассо (или современным французско-украинским художником С. Каменным), интерпретация «Иннокентия X», выполненная Ф. Бэконом, транспонирование образов Рембрандта, Караваджо, осуществленная одесситами-нонконформистами А. Ройтбурдтом и С. Лыковым (Коваль 2009—2010).

В данном случае происходит не просто стремление создавать парафразы произведений классической живописи, совершенствуя свое мастерство и оттачивая новизну изобразительного метода. В живописных или визуальных парафразах, в построении визуальных центонов осуществляется стремление художника достичь максимальной семиотической напряженности пластической формы, стремление построить ее как естественноязыковой текст, уравняв иконическое и вербальное в новом художественном семиотическом единстве. Так формируется лингво-визуальный гибрид, одновременно несущий в себе потенции дискурсивной и пласти-

ческой креации. Предикация и синтаксис в таких визуальных экфрасисах — центонах преобладает над лексикой и номинацией. Это свернутый текст, построенный по законам соположения семантической и визуальной значимостей единиц формы. Это след ценностно-смыслового овладения визуальным пространством, в механизме которого — лингвистический по своей сути механизм итерации единиц.

Именно такой экфрасис отвечает критерию семиотического совершенства, сформулированному Пирсом (Даниэль: 170—171). В его построении зримо ощущается потребность и культурная мотивация уравнять языковой знак с живописным, материальность визуального привести в соответствие с умозрительностью и умопостигаемостью вербального, наконец, обнажить сам механизм перевода с одного визуального языка на другой и обоих языков — в сферу естественноязыковой дискурсивности и знаковой минимализации. Недаром Пикассо повторял, что картины нужно «писать словами», утверждая, что «литература и живопись могли бы поменяться местами или что они — одно и то же» (Крючкова: 79)[14]. Доказательством лингвистичности такого визуального парафраза-экфрасиса станет усиление дробности целого, атомизация визуально-пластического целого, умножение экстрактных частностей пластики, умножение деталей, усложнение живописного и композиционного целого, в конце концов — стремление к идеографичности визуального. Такой тип текста формирует свою эстетику — более свободную и семиотически более гибкую и маневренную, основанную на нарастающей левополушарности зрения и проникновения механизмов линеаризации и дискретности в саму сердцевину континуального живописного потока сознания. Эта эстетика построена исключительно на соположении живописных, дигитальных, медийных и лингвистических, а за ними и ментальных культурных кодов. Именно они определяют семиотический потенциал и своеобразие морфологии экфрастического, как и потенциал перекодировки визуальных и словесных смыслов (Фещенко 2009а; Коваль 2007).

Мир экфрасиса неоднороден, гибок, текуч и автопоэтичен. Он одновременно впитывает в себя и изменчивость взятых в экфрас-

тическое построение пластических категорий, и двусмысленность сопутствующих им терминов, и коннотативность интерпретационных метафор; он стремится избегнуть излишней референциальной дробности описания (не хочет быть инструкцией, путеводителем для слепых), уйти от сухости именной идентификации и технической атрибуции изображения («технический экфрасис»). Это мир, «возникший из остатков уже написанных картин, а также определенный и созданный случайностями, загадочной игрой чуждых художнику сил» (Кандинский 2001: 33—34), но именно потому, что художник и эстетически восприимчивый зритель как носители образного языкового и эстетического сознания способны присвоить этот мир и сделать его своим, именно потому, что силы эти, вопреки случайностям и загадочной игре, подчиняются определенным знаковым закономерностям, — он становится формой объективации знания и обучающим искусству видеть и понимать искусство инструментом.

И вот тогда, глядя на него, как на картину, его можно рассматривать «с удивлением и любовью» (Кандинский 2001: 34).

---

[1] Формулировка *«Языка, вступающего в видимое»* есть не что иное, как сжатое изложение теории соположения знания, видимого (визуального) и текста (вербального), находящихся между собой в «определенных концептуально-зрительных и высказывательных отношениях»; эта теория латентно представлена в экфрастических интерпретациях «Менин» Веласкеса и «Завтрака на траве» Э. Мане, выполненных М. Фуко и откомментированных В. Подорогой (см.: Подорога: 208—225). Само выражение принадлежит Валерию Подороге (Подорога: 208). «Безоговорочность» отнесения искусствоведческого дискурса к дискурсу экфрастическому здесь, безусловно, есть скорее риторический прием, чем образец дискурсиальной таксономии. Кстати сказать, само знаменитое описание «Менин» Веласкеса, выполненное Фуко, с одной стороны, является ощутимым примером доказательства семиотической сложности природы экфрасиса как трансмутации знаков, с другой — примером-иллюстрацией возможности показать (словесными и визуальными средствами), «насколько невидима невидимость видимого» (Фуко: 524, цит. по: Сезон: 16). Соответственно, экфрасис — частный случай семиозиса,

стремящегося обнажить то, насколько невидима видимость видимого, поскольку он всегда красноречиво обращает внимание на то, что неотступное преследование живописи естественным языком, которого она намерена избегать, хотя бы и декларативно, оказывается родовой чертой самой живописи и визуальности как таковых.

[2] То, что такое перетекание живописно-ощутимого и вербального семиотически полновесно и реально осуществляется в изобразительной деятельности, хорошо показывает природа натюрморта и его символические интерпретации-описания, отсылающие к лингвистическому и метаязыковому субстрату изобразительной и экфрастической деятельности. Ср. по этому поводу замечание Ю.М. Лотмана: «Натюрморт обычно приводят как наименее “литературный” вид живописи. Можно было бы сказать, что это наиболее “лингвистический” ее вид. Неслучайно интерес к натюрморту, как правило, совпадает с периодами, когда вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой» (Лотман: 12—13).

[3] См.: Мейзерский 1988: 26.

[4] Как показали недавние исследования В. Фещенко (Фещенко 2009б) и Ю.С. Степанова (Степанов 2007; 2010), уместнее дихотомию «иконическое—вербальное» дополнить макрокомпонентом — «логосным», соотносимым со сферой культуры и сферой мышления об изобразительно-пластическом и визуальном. Тогда экфрасис станет чем-то наддискурсивным, а не замкнется лишь в своих естественных лингвистических границах, как теория изобразительной практики и след мышления о ней. Это не отменяет трактовки В. Фещенко, при которой «Логос — “есть целесообразность вне всякой цели”, “чистая целесообразность”» (Степанов 2010: 73).

[5] Ср. в связи с этим весьма показательный тезис Б. Брайсена и М. Бела: «И если визуальная семиотика рождается на уровне дискурса, а не на уровне таксономии, тогда различие между вербальным и визуальным дискурсами уже не будет связано со статусом и разграничением первичных знаков. Видеть в семиозисе процесс — это значит рассматривать процесс не как вещь, но как событие, и задача состоит не в отделении одного знака от другого, а в том, чтобы описать его проявление как событие в сплаве бытия» (Бел, Брайсен: 538).

[6] На концепции соположения «ментального — визуального — вербального» построена лингвоэстетика Юрия Сергеевича Степанова и практика его искусствоведческих и экфрастических интерпретаций Моне, Филонова, Голубкиной, Кандинского и современных художников (Степанов 2007).

[7] Ср. с примером, обсуждаемым У. Эко, в связи с природой экфрасиса: «fatta chiara da una lampada, invisibile dall'esterno, posatapresso al davanzale» через «in the light of an unseen lamp» к «éclairée par une lampe invisible» до «aclarada por una lámpara» — «das Gesicht im Schein einer Lampe» и «Какая-то лампа, с улицы не видная, из-под окна озаряла ее» (Эко: 253—254).

[8] См. его разбор в (Коваль 2009).

[9] Образец такой лингвистической стратегии ярко представлен в искусствоведческих экфрасисах Н.Н. Пунина и В.В. Кандинского. У Пунина — «ритмическое построение в "Мальчиках" Петрова-Водкина 1911 года по своей остроте, асимметрии и ритмическому диссонансу более близко аналогичному построению в картине Матисса на эту же тему» (Пунин: 214); «Картины Петрова-Водкина, как я уже отмечал выше, поражают прежде всего своим ритмическим построением. В зависимости от темы, этот ритм имеет разные формы: чаще всего он определяется движением фигур, жестами, поворотом головы; иногда линейным движением и движением всей силуэтной плоскости»; «ритм "Купания" — это ритм масс (коня и юноши), только в деталях разрешающийся движением рук и ноги сидящего мальчика и плавно текущими линиями шеи и спины коня» (цит. по: Пунин: 214—215); у Кандинского искусствоведческий экфрасис сплавляется с «текстом художника об искусстве»: «Мало нарисовать, необходимо еще нарисовать углем, карандашом, сангиной или тушью; иначе говоря — раскрыть силу самого материала: выявить их язык, дать ему говорить. Несомненно, любой художественный материал несет в себе большие эстетические возможности; там, где уголь горит, как жизнь, там мертва сангина и тушь. От выбора материала зависит характер рисунка, степень его выразительности, выбором обуславливается манера, композиция, выбор влияет на качество стиля. Об этой тончайшей эстетической игре, об этом высоком и трудном мастерстве не следует забывать ни художнику, ни зрителю». И еще — «Рембрандт меня поразил. Основное разделение темного и светлого на две большие части, растворение тонов второго порядка в этих больших частях, слияние этих тонов в эти части, действующие двузвучием на любом расстоянии (и напомнившие мне сейчас же вагнеровские трубы), открыли передо мной совершенно новые возможности, сверхчеловеческую силу краски самой по себе, а также — с особой яркостью — повышение этой силы при помощи сопоставления, то есть по принципу противоположения» (Кандинский 1918: 20). Перед нами обнажение процедуры семиотической трансмутации и одновременно метаязыковая рефлексия по ее поводу.

[10] Более подробно ориентальный экфрасис С. Эйзенштейна разбирается в (Коваль 2008: 24—41).

[11] Текст эйзенштейновского экфрасиса приводится по: (Эйзенштейн: 234—278).

[12] И. Орлицкий применительно к экфрасису И. Даниловой отмечает «типичные» черты синтетического по своей природе текста: малый или относительно малый объем (если это анализ), строфическая метрика, дробность членения на объекты, сопоставимость со стихотворной строфикой, лирическая образность, отсутствие сюжетного каркаса и т.п. (Орлицкий: 287). Но таковы не все искусствоведческие экфрасисы. У И. Даниловой — ученицы М. Алпатова — тенденция к минимализации текста и его чрезмерной дробности восходит к опыту традиционного словесного описания произведения искусства, хорошо усвоенного из классической и нововременной литературы — от Гомера до Мандельштама и Бродского. Но есть искусствоведческие экфрасисы, обладающие чрезмерной вязкостью, континуальностью, ориентирующимися не на слово, а на сверхсложное синтаксическое единство, чем это можно было бы ожидать, и таких образцов достаточно: Д. Арасс, М. Грыгар, Ю. Дамиш, Н. Маньковская и почти все современные молодые искусствоведы.

[13] Именно на таком типе экфрасисов базируется мнение, что мысль искусствоведа (и лингвоэстетика) совершается в слове, получая свое завершение в именной формулировке принципа, закона, закономерности в сфере пластического и визуального (подробнее см.: Даниэль: 260—272).

[14] Ср. характерные строки Ван Гога в письме брату Тео: «Мне кажется, что делать картины по рисункам Милле означает скорее переводить их на другой язык, нежели копировать» (цит. по: Бабин: 100). Лингвистический характер художественного высказывания Ван Гога и влияние его лингвистического мышления на мышление живописное в ситуации семиотизации экфрасиса и визуальной парафразы самоочевидны, хотя и нуждаются в разработки методологии анализа такого параллелизма.

## *Литература*

*Ажеж* — Ажеж К. Человек говорящий: Вклад лингвистики в гуманитарные науки. М., 2006.

*Арасс* — Арасс Д. Деталь в живописи. СПб., 2010.

*Бабин* — Бабин А.А. Вариации Пикассо на темы старых мастеров // Панорама искусств. М., 1985. Вып. № 10.

*Баксендолл* — Баксендолл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин. М., 2003.

*Бел, Брайсен* — Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания. 1996. IX (2).

*Гаспаров* — Гаспаров М.Л. Записки и выписки. М., 2001.

*Геллер* — Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. М., 2002.

*Гройс* — Гройс Б. Комментарии к искусству. М., 2003.

*Данилова* — Данилова И. «Исполнилась полнота времен». М., 2004.

*Даниэль* — Даниэль С.М. Сети для Протея: проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2004.

*Злыднева* — Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.

*Кандинский 1918* — Кандинский В.В. Текст художника. Ступени. М., 1918.

*Кандинский 2001* — Кандинский В.В. «И до сегодня меня не покинуло» // Живопись в русской поэзии. Одесса, 2001.

*Коваль 2007* — Коваль О.В. Назначение в поэтику: Общность теории языка и теории искусства в свете художественной семиотики и лингвоэстетики // Критика и семиотика. 2007. № 11.

*Коваль 2008* — Коваль О.В. Лингвосемиотические, художественные и культурологические грани востоковедческого экфрасиса // Вісник ХДАДМ. Сходознавчі студії. 2008. Вип. 1 (№ 9).

*Коваль 2009* — Коваль О.В. Концепт «минимализации» в живописно-словесном: автоэкфрасис как лингвистический самоанализ художника // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.

*Коваль 2009—2010* — Коваль О.В. Перекодування живописних і візуальних смислів у просторі культури: до теорії вербально-іконічного синтезу в мистецтві XX—XXI століття // Вісник Прикарпатського університету. Івано-Франківськ, 2009—2010. Вип. 17—18.

*Крючкова* — Крючкова В.А. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. М., 1985.

*Лотман* — Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве. М., 1986.

*Мейзерский* — Мейзерский В.М. О взаимодействии иконического и лингвистического символизма в фигуративных процессах // Труды по знаковым системам. 1988. Т. 22.

*Орлицкий* — Орлицкий Ю.Б. Между искусством и наукой: к вопросу о статусе экфрастических миниатюр А. Галунова и И. Даниловой // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.

*Подорога* — Подорога В. Феноменология тела. М., 1995.
*Пунин* — Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. М., 1976.
*Раппапорт* — Раппапорт А.Г. 99 писем о живописи. М., 2004.
*Сезон* — Сезон М. Введение // Фуко М. Живопись Мане. СПб., 2011.
*Степанов 2007* — Степанов Ю.С. Концепты: Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.
*Степанов 2010* — Степанов Ю.С. Мыслящий тростник: Книга о Воображаемой словесности. М., 2010.
*Фещенко 2009а* — Фещенко В.В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.
*Фещенко 2009б* — Фещенко В.В. К лингвоэстетическим основам текста художника. Кандинский и точка // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.
*Шило* — Шило А.В. Основы визуалистики как теоретического предмета // Шило А.В. Листы. Х., 2010.
*Эко* — Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. СПб., 2006.
*Эйзенштейн* — Эйзенштейн С.М. Чет—Нечет. Раздвоение единого. Публ. и коммент. Н.И. Клеймана // Восток—Запад: исследования и материалы. М., 1988.

*Евгений Титаренко,*
*СПбГУ*

# Экфрасис как тип автокомментария у В. Кандинского: на пути к «Композиции 6»

Все тексты, написанные В. Кандинским, представляют собой пространный, сложный, местами «темный» комментарий к живописным произведениям и к своей жизни как «тексту» искусства, рождаемому духовным опытом. Обретение этого опыта сопровождалось осмыслением вечных и традиционных для художника проблем: истоки творческого вдохновения, правдоподобие и истина в изображении, форма и изобразительность, композиция, цвет, линия как предметы восприятия художественного произведения. Круг этих тем переосмысливался и варьировался Кандинским, фокусируясь в конечном счете на визуальной формации, названной художником «абстрактным реализмом».

Теоретизирование и обостренная рефлексия были органичны для его сознания, охваченного теургическим пафосом. Каждый этап творческого пути художника отмечен рефлексией, позволявшей двигаться от исчерпавших себя форм к новым инструментам отображения тонкой и неуловимой реальности духовного мира. Кандинский видел целью своего творчества познание предельных оснований бытия. «Художник работает не ради похвалы и восхищения, — писал он в «Кельнской лекции», — и не для того, чтобы избежать порицаний и ненависти, но повинуясь тому категорически повелительному голосу, который есть голос Господа, перед кем он должен склониться и чьим рабом он является» (Кандинский: 327).

Поиск новых средств выразительности сопровождался созданием текстов, в которых была сделана попытка определения задач визуальной культуры, созидающей символы и знаки нового Большого Стиля. Следуя традиции неоромантизма, Кандинский видел цель искусства в одухотворении мира и в этой связи совер-

шенно особым образом представлял миссию художника, который «трижды ответственен по сравнению с нехудожником: во-первых, он должен вернуть обратно данный ему талант; во-вторых, его поступки, мысли, чувства образуют так же, как у всякого человека, духовную атмосферу и так, что они могут либо просветить, либо отравить ее, в-третьих, эти поступки, мысли, чувства есть материал для его творений, которые вторично воздействуют на духовную атмосферу» (Кандинский: 149). Признание высокой ответственности художника определяло необходимость духовной работы, самоанализа, «воспитания себя», «углубления в собственную свою душу» для ее сбережения и развития. Научная теоретическая проза, многочисленные статьи, лекции, интервью, запечатлевшие искания художника, содержат свидетельства этой внутренней работы, столь же необходимой для творчества, как овладение формой и техникой живописи.

Творческой эволюции Кандинского, по замечанию авторов, изучавших его наследие, присуще важное и глубинное свойство: «...подходить к последним рубежам расцвета какого-нибудь явления, если и не самым последним, то в числе таковых (к импрессионизму, к стилю модерн и символизму, к экспрессионизму), и всегда находить средства для прорыва в будущее» (Сарабьянов, Турчин: 29). Эти прорывы сопровождались вербализацией художественного опыта, попытками воссоздать посредством слова идеальный, предельный образ произведения, рождаемого в рамках определенных живописных концепций. Конструирование подобного рода моделей было связано с практикой, обращающей читателя и зрителя к «словесным картинам», предметом изображения которых могли быть как существующие, так и вымышленные произведения.

Автор, создающий живописные произведения и пишущий о живописи, не мог обойтись в изложении своих взглядов без описания произведений искусства. Эти «тексты в текстах», прерывающие размышления или научную прозу художника, являются выражением риторической фигуры экфрасиса и заслуживают особого внимания. В данной статье предпринимается попытка

рассмотрения экфрасиса как типа автокомментария в структуре модернистского дискурса. Примечателен сам факт обращения художника, совершающего радикальное обновление языка искусства, к традиционной риторической форме, культивирующейся со времен Античности.

Экфрасис иногда определяется как жанр «блестящего обособленного отрывка, самоценного, не зависящего от какой-либо функции в рамках целого и посвященного описанию места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства» (Барт 1994: 395). В случае с описаниями произведений искусства экфрасис, как отмечает Б. Бернштейн, «оказывается не только текстом о текстах, но создавая иллюзию наличия картины — художественным текстом о художественном тексте» (Бернштейн: 184—185). Можно сказать, что экфрасис обладает специфическим содержанием, эстетические качества которого определяются не описываемым предметом (произведением), а дискурсивной практикой автора, создающего экфрастический текст. Выразительность и художественные свойства этого текста определяются эстетикой словесного творчества, в том числе и в случаях, когда описание произведения изобразительного искусства осуществляет художник, создавший это произведение.

Поскольку всякое описание, по выражению Р. Барта, представляет собой метаязык, оно придает определенное значение визуальным формам. Универсальность слова позволяет осуществить своеобразный «перевод» содержания визуальных символов и знаков, объективируя его в тексте. Экфрасис в таком случае является специфическим типом текста, в котором отчетливо проступает качество медиальности, связывающее семантику визуального образа с процессом его интерпретации и, в более широком аспекте, с процессом восприятия произведения.

Можно выделить несколько групп текстов, написанных Кандинским, содержащих экфрастические описания и отмеченных определенным жанровым своеобразием. Первую группу составляют «Корреспонденция из Мюнхена» и «Письма из Мюнхена»; вторую — работы «О духовном в искусстве», «Ступени. Текст ху-

дожника», «Картины Шенберга»; третью — «Композиция 4», «Композиция 6», «Картина с белой каймой», «Картина “Маленькие радости”».

«Корреспонденция из Мюнхена» и «Письма из Мюнхена» посвящены обзорам художественных выставок. Они писались для журналов «Мир искусства» и «Аполлон», где публиковались с 1902 по 1910 год, отражая возрастающий интерес к тенденциям современного искусства, в том числе искусства Германии. Цель корреспонденций состояла в том, чтобы представить читающей публике панораму художественной жизни Мюнхена, среда которой была близка и хорошо знакома Кандинскому. Жанр писем или корреспонденций открывал перед автором возможности сочетать в повествовании рассказ о фактической стороне события (место и время проведения выставок, состав участников и перечень художественных произведений) с наблюдениями и размышлениями зрителя, переводящего взгляд с одного полотна на другое, переходящего из зала в зал.

Подчеркнутая субъективность и избирательность в отношении к описываемым произведениям определяет структуру и содержательную «плотность» текста. Текст корреспонденций в основе своей имеет выражение мнения и взгляда автора на художественное явление, поэтому ткань мозаичного полотна корреспонденций столь неоднородна. Она содержит рассказ об эстетических впечатлениях, критические суждения и замечания, искусствоведческие наблюдения, теоретические соображения художника, который сам был всецело захвачен содержательными и техническими вопросами, связанными с определением задач и путей развития современного изобразительного искусства. Автор корреспонденций не соревнуется с каталогом выставок, оставляя в стороне все претензии на «исчерпывающую полноту» охвата выставляемых произведений. Он фокусирует свое внимание и внимание читателя на явлениях, отражающих какую-либо важную тенденцию эволюции изобразительного искусства и в этой связи представляющих особый интерес.

Рассматриваемая группа текстов дает основания для некоторых наблюдений относительно особенностей техники создания экфрасиса. В своих корреспонденциях Кандинский оперирует монологическим экфрасисом. Этот тип экфрасиса, по определению И.В. Брагинской, является описанием, исходящим от одного лица — автора или героя (Брагинская: 226).

В одних случаях, как, например, в описании картины немецкого живописца Р. Эйхлера, экфрасис передает сюжетную основу произведения: «В его вещах, — пишет Кандинский об Эйхлере, — обыкновенно искренняя поэзия идет рука об руку с тонким и добродушным юмором; они не выдуманы, а возникли в нем сами из чистой любви к природе. В жаркий день по краю холма, в тени густой листвы деревьев, идут четыре пожилых господина с сюртуками, переброшенными на руку, со сдвинутыми на затылок шляпами, за лентами которых воткнуты сосновые ветки. Внизу, в залитой солнцем долине, крестьяне убирают сено» (Кандинский: 53). Тут же мы находим экфрасис, структуру которого составляет описание композиции и колорита произведения. Так, художественная манера Ф. Эрлера, входящего в группу «Scholle», представлена описанием одного из «панно для музыкальной комнаты», выставленного на годичной выставке, проходившей в Стеклянном дворце Мюнхена летом 1902 года. Кандинский концентрирует внимание читателя на цветовой композиции: «Захватывающе сильный контраст между огромным белым пятном (белый диван, на нем совсем белая дама с белым лицом и волосами, белая же борзая собака) и узкой полосой темного моря цвета индиго, между серым небом, по которому тянутся темно-серые же облака в форме огромных диких гусей, и ярко-желтой клеткой с желтой канарейкой, висящей как бы на самом небе» (Кандинский: 52).

Калейдоскоп описаний, фиксирующих впечатления от отдельных произведений и целых выставок, резюмируется в обобщенном образе современного немецкого изобразительного искусства. Экфрасис, воплощающий этот образ, пронизан гротескным заострением признаков, свойственных рассматриваемым художественным течениям. Кандинский ищет средство для того, чтобы передать

читателю впечатление заката импрессионизма, натурализма, декоративизма в мюнхенской школе живописи. Таким средством становится обогатительная риторика экфрасиса, позволяющая в концентрированной, наглядной форме передать критический пафос художника, ведущего зрителя к новым рубежам понимания прекрасного. Лаконичность и точность, импрессионистическая яркость, сочетающаяся с иронией и экспрессивной манерой выражения впечатления, отличают описания картин, сделанные Кандинским. Риторика словесного описания не является здесь формальным приемом, она связана с содержанием художественных поисков и с вполне определенной эстетической позицией автора.

Кандинский создает собирательный образ мюнхенских выставок, который выражает представление художника о том, что, по его мнению, не имеет отношения к подлинному искусству. Риторика экфрасиса подчинена здесь стремлению передать впечатление бесконечности, теряющих смысл повторений тем, сюжетов, образов фигуративного искусства. «Композиция, ни к чему не стремящаяся, не вызванная никаким внутренним побуждением. Голые тела на пленэре без искания даже живописи. Лежащие на полу женщины пятками к зрителю, иногда со всклокоченной головою. Хлопающие крыльями гуси. Набеленные дамы на розовых фонах (серебро с розовым!). Скачущие из года в год через плетень красные охотники на пятнистых лошадях. Унылый звук толстой огромной трубы: Stuck, Stuck, Stuck! И наш новый и уже так надоевший нам тупой барабан: Putz, Putz, Putz! Это искусство, это наряженная под искусство, хорошо построенная, разукрашенная, мертвая, бесконечно мертвая кукла — вот чем заменили мюнхенские выставки живой, бьющийся, трепещущий, мечущийся дух!» — пишет он (Кандинский: 62).

В этом описании представлен образ некоей выставки, иллюстрирующей феномен квазиискусства, утраты смысла художественной деятельности в рамках традиционной парадигмы фигуративной живописи, увлекающей зрителя миметическими эффектами. Приведенный экфрасис создает свой предмет, выражающий негативные эстетические качества современного искусства. Этот

предмет, как вербализированный образ искусства, лишенного своей сущности, как антитезы подлинного искусства, используется Кандинским в эстетических построениях, прокладывающих путь к вершинам познания и воплощения духовного в искусстве.

Особый интерес вызывают экфрасисы, созданные Кандинским по поводу его собственных произведений. Этот тип текста можно условно определить как экфрасис-автокомментарий. Характерно совпадение названия текстов-описаний с названиями картин художника — «Композиция 4», «Композиция 6», «Картина с белой каймой», «Маленькие радости». Предпринятые художником попытки вербализации живописного образа имеют в своей основе важнейший эстетический принцип абстрактного искусства — освобождение изображения от фигуративности. В этой ситуации словесные описания или различные виды экфрасиса позволяют восполнить ущерб изобразительности, поддерживая в искусстве «нормальный уровень фигуративности» (Зенкин: 83).

Художественная форма, изобретенная Кандинским, — «наиболее сильнодействующая абстракция», — стремится к предельной простоте, оперируя линией, цветовым пятном, поверхностью холста, пластикой краски как самоценными выразительными средствами, позволяющими придать произведению содержание без обращения к предметности изображения в традиционном миметическом смысле. Отказ от фигуративных моделей, как отмечает У. Эко, толкает художников XX века «на новые изыскания в царстве возможных форм», где «материя становится не только плотью произведения, но и его целью, объектом эстетического дискурса» (Эко: 402). Абстрактное искусство Кандинского в поисках новой гармонии и «новой реалистики» обращается к чистым формам. Выходя из пространства привычных эстетических канонов, он ищет средства для передачи живописью «внутреннего звучания» материи. Звук в эстетике Кандинского является метафорой, указывающей на онтологические основания бытия: «Мир звучит. Он — космос духовно воздействующей сущности. Такова мертвая материя живого духа» (Кандинский: 225).

В материальности предмета художник должен показать жизнь духа. «...Лишь зарождающаяся великая реалистика, — пишет Кандинский в статье «К вопросу о форме», — это стремление изгнать с полотна поверхностно-художественное и воплотить содержание путем простого (“нехудожественного”) воспроизведения простого жесткого предмета» (Кандинский: 219). Именно сведенное к минимуму «художественное» восхищает Кандинского в работах Арнольда Шенберга, умеющего передать «внутренний звук» материи грязью палитры, пренебрегая «украшениями и утонченностями». «В его руках, — говорит о Шенберге Кандинский, — “беднейшая” форма становится “богатейшей”» (Кандинский: 226). Эта простота формы, первозданность примитива привлекают и в творчестве Анри Руссо, которого Кандинский называл «отцом новой реалистики» (Кандинский: 227).

Постепенное освобождение от фигуративности, характерное для творчества Кандинского, сопровождалось нарастающей утонченностью кода, организующего коммуникативное пространство произведения. Реальность предмета в подобного рода ситуациях, по выражению Р. Барта, «поглощается или испаряется в изощренном преломлении означающего» (Барт 2006: 37). Кандинский не изображает предмет, а составляет комбинации из знаков, обозначающих предмет, постепенно переходя к моделированию пространства картины, где первостепенное значение имеет цвет, линия, композиция. Искомая художником простота формы, соответствующая задаче непосредственного выражения и передачи чувства, отнюдь не облегчала задачи восприятия произведения. Абстрактное искусство, расширяя информационный потенциал произведения, усложняло задачу выделения смыслозначащих признаков изображения. Ослабление кода порождало особую коммуникативную ситуацию, в которой за вариантами интерпретаций ускользали смыслы, передаваемые автором произведения. Кандинский понимал это, опасаясь, в частности, прочтения своих работ исключительно в плоскости чистого декоративизма. Художник предпринимает попытки прояснения языка абстрактного искусства, призывая зрителя воспринимать абстрактные формы (линии,

поверхности, пятна) не как таковые, а «слышать» только лишь их «внутренний звук», их жизнь. Кандинский стремится ограничить произвол зрительских интерпретаций своего творчества. Многократно варьируя концепции духовного искусства, он настойчиво подводит зрителя к антропософским представлениям о сущности и предназначении художественного творчества.

Помимо теоретических работ «О духовном в искусстве», «К вопросу о форме», «О понимании искусства», эта концепция находит своеобразное выражение в описаниях живописных произведений художника. Обращаясь к экфрасису, художник излагает свой взгляд на произведение. Свобода, присущая иконическим означающим, ограничивается текстом, который, по выражению Барта, «играет репрессивную роль» (Барт 1994: 306). Текст экфрасиса позволяет осуществить усиление кода, в известной степени преодолеть полисемию изображения и закрепить определенное соответствие между означающим и означаемым.

Экфрасис как тип автокомментария становится у Кандинского не только риторической формой, выражающей рефлексию автора по поводу художественного метода, но и своеобразной анагогикой, раскрывающей символику и знаковую систему картин, по сути своей являющихся антропософскими иконами. Абстрактная композиция наглядно демонстрирует антропософское миропонимание с его направленностью на выработку чувства единения с духовной основой Вселенной. Корни антропософии «обнаруживаемы, — по словам К.А. Свасьяна, — единственно в философском творении Штайнера, озаглавленном “Философия свободы”, конкретно: в интуитивно переживаемом, беспредпосылочном, мышлении, имеющем основание в себе самом и in spe дающем всякой жизни (в том числе и западной духовной жизни) смысл и оправдание» (Свасьян: 118).

Р. Штайнер считал возможным посредством «духовного созерцания» раздвинуть недоступные горизонты познания, приблизить их к уровню непосредственно созерцаемых предметов. Рецепция этих представлений сопровождалась у Кандинского поиском художественной формы, позволяющей выразить интуи-

цию «высшего знания», непосредственного созерцания «здесь и сейчас» пребывающего во всем «космического Бога». Такой формой стали «Композиции».

Кандинский написал всего 10 «Композиций», причем 7 из них — в период до 1914 года. Являясь квинтэссенцией творчества художника, «Композиции» в наибольшей степени отражают его понимание искусства как вчувствования, восхождения к духовной реальности посредством простейших абстрактных форм вроде линии, пятна, точки, имеющих свое эмоциональное звучание. В работе «О духовном в искусстве» концепт «звука», «звучания» многократно варьируется, поскольку свою теорию изображения Кандинский пытается конструировать по аналогии с теорией музыки, полагая возможным в визуальных искусствах закрепить значение за каждым элементом (цветом, пятном, линией). Это позволило бы, по его мнению, придать живописи темпоральность, преодолеть границу между пространственными и временными искусствами.

Сознавая всю сложность семантической основы живописно-музыкальной синестезии абстрактного искусства, Кандинский обращается к словесному описанию своих произведений с тем, чтобы приблизить зрителя к пониманию художественного языка «новой реалистики». Примером такого описания является небольшая статья «Композиция 6», в которой содержится экфрасис знаменитой одноименной картины художника. Это текст-эмблема. Здесь в предельно лаконичной и выразительной форме представлены ключевые идеи теории Кандинского в их становлении и практическом воплощении творческой деятельностью живописца, создающего произведение. Перед нами не просто пояснение к картине, а насыщенное агиографическими коннотациями повествование об обретении образа нового искусства. Предзнаменование чуда узрения картины «потопа», мытарства попыток ее воплощения в «материальных» (фигуративных) формах, озарение от открытия «внутреннего звучания» слова «потоп», создание языка, способного выразить это звучание, и перевод мотива потопа во внутреннее, чисто живописное существование, вызывающее тон-

кие вибрации души в открывшемся видении неизобразимого, — все это путь художника-теурга, преображающего мироздание. Возвышенным слогом библейского пророка Кандинский возвещает рождение нового искусства, видя в движении от картины «Потоп» к «Композиции 6» событие космического масштаба. «Грандиозная, объективно совершающаяся катастрофа, — пишет он, — есть в то же время абсолютная и обладающая самостоятельным звучанием горячая хвалебная песнь, подобная гимну нового творения, которое следует за катастрофой» (Кандинский: 308). Символика топоса вселенского потопа отражает идею становления порядка, гармонии из хаоса бытия. Для Кандинского это метафора творчества, в котором трансцендирование к духовным вершинам осуществляется через создание и восприятие живописных форм, вызывающих, подобно музыке, тонкие чувства, не выразимые словом. Становление теософского по своему содержанию абстрактного искусства, воплощающего мечту о духовно насыщенной эстетике элементов живописи, сопровождалось, как подчеркивает В.С. Турчин, нарастанием внемиметических тенденций в творчестве Кандинского, разрывом с художественной основой культуры модерна (Турчин 2005: 170).

На этом пути радикально меняется репертуар изображений, в композиции растворяются предметы, предметами становятся линия, цвет, пятно, точка, символика которых обозначает духовные состояния. Транспозиция из одной эстетической системы в другую сопровождалась освобождением картины от традиционных иконических знаков и формированием языка абстрактного искусства. Коллизия драматического взаимодействия старых и новых языков изображения проявилась в процессе создания «Композиции 6». «Из хаотического нагромождения пятен и линий в ранних полуабстрактных пейзажах Кандинского, — отмечает А. Раппапорт, — формируется язык его позднейших композиций, он строит словарь и грамматику своей абстрактной живописи» (Раппапорт: 139—140).

В тексте «Композиции 6» содержится описание перехода к этому языку, а также попытка ввести читателя-зрителя в прагма-

тику и синтагматику языка абстрактной живописи посредством автокомментария к картине «Композиция 6». Кандинский создает словесный образ двух произведений — картины на стекле «Потоп», где «серьезные формы», по его выражению, смешивались, «с забавной внешней выразительностью: обнаженные фигуры, ковчег, животные, пальмы, молнии, дождь и т.д.» (Кандинский: 305), — и «Композиции 6», в которой развернута детальная экспликация конструктивных форм абстрактной живописи. Описание картины «Потоп» является элементом динамического экфрасиса, изображающего процесс создания произведения, в его движении от первоначального замысла, выбора мотива, идеи — к образу «идеального произведения», воплощенного средствами языка абстрактного искусства, во множестве эскизов, в подготовительных рисунках и, наконец, в самом полотне «Композиции 6». Динамический экфрасис в риторике Кандинского переплетается с экфрасисом рецептивным, описывающим процесс восприятия картины. Фиксируя этапы «изматывающих поисков» гармонии композиции в уже почти готовом произведении, художник подробно описывает детали живописного полотна, подготавливая зрителя к рецепции изобразительного языка теософской картины.

Приведем пример, в котором Кандинский подводит зрителя к пониманию композиции. «В картине, — пишет он, — можно видеть два центра: 1. Слева — нежный, розовый, несколько размытый центр со слабыми, неопределенными линиями. 2. Справа (несколько выше, чем левый) — грубый, красно-синий, в какой-то мере диссонирующий, с резкими, отчасти недобрыми, сильными, очень точными линиями. Между двумя этими центрами — третий (ближе к левому), который можно распознать лишь постепенно, но который в конечном итоге является главным центром» (Кандинский: 307). Центр композиции «не близко», «не далеко», а «где-то». Этим, по выражению Кандинского, «определяется внутреннее звучание всей картины» (Кандинский: 307), услышать которое возможно, лишь войдя в пространство произведения. В подобном ключе трактуются все элементы изображения: линия, цвет, свет, соотношение объемов и плоскостей. Развернутое автором

описание картины, направленное на закрепление значения изображенных форм, вероятно, имело целью дать зрителю некое «правило» для прочтения как «Композиции 6», так и любого произведения абстрактного искусства. Однако риторика, имеющая целью прояснить содержание картины и приблизить к пониманию языка нового искусства, только сгущала атмосферу таинственности и герметичности вокруг произведения в силу подвижности значений элементарных визуальных форм, из которых Кандинский пытался сложить универсальный язык абстрактного искусства. Трудности восприятия произведений Кандинского определялись спецификой его метода, основанного на последовательном субъективизме и индивидуализме. Это, по определению И. Пуни, «импрессионизм навыворот», фотографично выносящий «из души автора на полотно его живописные видения» (см.: Пуни: 36).

Язык абстрактного искусства рассчитан на интеллектуальное восприятие, что предполагает понимание ценностных координат мировоззрения автора. Не случайно Кандинский обращается к слову, выражая в статьях, письмах, трактатах свое видение реальности, включая реальность произведения. Вербализация абстрактного образа является своего рода авторским комментарием к картине и «упражнением» для зрителя в освоении пространства утопии абстрактного искусства. У Кандинского экфрасис включен в контекст рефлексивного дискурса, осмысляющего масштабные трансформации визуальной культуры модернизма. Обращение к экфрасису мотивировано необходимостью репрезентации произведений изобразительного искусства с целью их дальнейшего анализа.

## *Литература*

*Барт 1994* — Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

*Барт 2006* — Барт Р. Империя знаков. М., 2006.

*Бернштейн* — Бернштейн Б. Грани экфрасиса // Вопросы искусствознания. 1996. № 4.

*Брагинская* — Брагинская И.В. Генезис «Картин» Филострата старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

*Зенкин* — Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории // Новое литературное обозрение. 2002. № 57.

*Кандинский* — Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. 1901—1914. М., 1997. Т. 1.

*Пуни* — Пуни И. Современная живопись // Сарабьянов Д.В. Иван Пуни. М., 2007.

*Раппапорт* — Раппапорт А. Девяносто девять писем о живописи. М., 2004.

*Сарабьянов, Турчин* — Сарабьянов Д.В., Турчин В.С. Предисловие // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. 1901—1914. М., 1997. Т. I.

*Свасьян* — Свасьян К.А. Послесловие // Штайнер Р. Эгоизм в философии. М., 2004.

*Турчин 1993* — Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.

*Турчин 2005* — Турчин В.С. Кандинский в России. М., 2005.

*Эко* — История Красоты / Под редакцией Умберто Эко; пер. с итальянского А.А. Сабашниковой. М., 2006.

*Владимир Фещенко*
*Институт языкознания РАН, Москва*

# Автоэкфрасис в тексте художника: лингвоэстетический эксперимент В. Кандинского[1]

1. Для начала считаем необходимым сказать два слова о тех лингвоэстетических основах, на которых возможно рассмотрение общего явления экфрасиса.

С точки зрения древнегреческой науки экфрасис принадлежал риторике и поэтике. Обе традиции — риторическая и (лингво-)поэтическая — имели огромную историю своего развития, продолжающуюся и по сей день. С точки зрения ученого конца XX века, экфрасис — это еще и знаковая система, а значит, является объектом семиотики искусства (см.: Эко).

Однако с недавних пор существует еще одна дисциплинарная область, в которой возможно более пристальное изучение этого явления, более специальное, чем общесемиотическое, и в то же время не теряющее своего междисциплинарного статуса. Эта область складывается из взаимоналожения двух дисциплин, которые не принято считать смежными, — лингвистики и эстетики. Лингвистическая эстетика, образующаяся на таком пересечении, смотрит на художественный текст (если понимать термин «текст» широко — как любое художественное произведение, обладающее структурой) со стороны двух имманентных ему субстанций — языка (который находится соответственно в ведении языкознания) и искусства (которое изучается искусствознанием и эстетикой как частью философии)[2].

Думается, понятие экфрасиса как раз идеально попадает в обозначенную область, ведь, согласно этимологии самого слова, оно значит не просто «говорить вне, за пределами чего-либо», но и буквально «вы-говаривать», «вы-сказывать» (см.: Словарь). Стало быть, экфрасис — это высказывание одного искусства о другом

искусстве, и именно лингвоэстетика может служить интерпретационным механизмом данного феномена, в дополнение к семиотике, лингвопоэтике, литературоведению и искусствознанию.

Знаменательно, что корни лингвоэстетического подхода в научной области уходят в начало XX века, когда на волне Авангарда возникают новые теоретические концепции языка, искусства и языка искусства. В разработку концепции лингвистической эстетики, или, как она чаще именовалась, эстетики языка (эстетики слова), внесли вклад несколько авторов из русской и позднее чешской гуманитарной традиции (Фещенко 2007; Коваль 2007). Стоит назвать такие имена, как Л. Щерба, Б. Ларин, В. Виноградов, Г. Шпет, Н. Жинкин, П. Флоренский, М. Бахтин — В. Волошинов, А. Габричевский, Б. Энгельгардт, Я. Мукаржовский и, наконец, особняком — В. Кандинский, о котором, собственно, и пойдет речь в связи с темой автоэкфрасиса в тексте художника. Вообще то, о чем говорится далее, может и не быть признано в строгом смысле экфрасисом, но мы руководствуемся, тем не менее, принципами Л. Геллера, согласно которому экфрасис понимается широко — как вообще «обнажение установки», то есть факт интермедиальности, трансмедиальности и супермедиальности в языке искусства (Геллер 1997; Геллер 2002).

2. «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью...» Эта фраза, сказанная будетлянином В. Хлебниковым, имела под собой, как известно, грандиозный опыт освоения живописного метода в поэтическом творчестве русского Авангарда (Дмитриева; Якимович; Поэзия; Schmidt; Альфонсов; Флакер; Злыднева 2008). Однако процессы семиотической трансмутации в творчестве русского и европейского Авангарда не ограничивались лишь двумя традиционными направлениями, свойственными в общем и классическим художественным системам, первое из которых — перевод вербальных знаков в невербальные (собственно трансмутация); и второе — перевод невербальных знаков в вербальные (собственно экфрасис).

Менее освещенным остается вопрос о третьем типе межсемиотического перекодирования — автопереводе вербальных знаков в

невербальные и обратно. Такие свободные переходы свойственны именно авангардному способу мышления и творчества. При этом возможны два варианта реализации такого феномена:

а) Словесник выступает в роли живописца. В истории литературы немало примеров такой ситуации, причем не только из эпохи Авангарда. Можно вспомнить, например, У. Блейка и заодно Р. Якобсона, написавшего о нем блестящую статью (Якобсон 1987). Из французской литературы XX века можно привести пример поэта Анри Мишо, замечательно владевшего живописной техникой наравне с поэтическим словом (Мишо; Пространство). Практически все русские футуристы были причастны рисованию в той или иной мере. Любопытны также живописные опыты А. Белого, иллюстрирующие его символистскую концепцию. Рисунки Пушкина и Достоевского тоже вызывают подобный интерес. Из совсем древнего и классического на ум приходит китайская средневековая поэзия: существовал целый жанр, в котором стихотворение сопровождалось живописным этюдом, при этом автором стиха и автором этюда мог быть как один автор, так и два разных. В наше время такой жанр в русской литературе удачно развивается современным поэтом Наталией Азаровой и художником Алексеем Лазаревым (Азарова).

б) Живописец выступает в роли словесника. Далее мы рассмотрим лишь этот последний случай. А именно — нас интересует то, как художник вербализует свои собственные визуально-пластические опыты в словесном тексте. Такой род текстов находится в наиболее напряженных отношениях между двумя указанными дисциплинами — лингвистикой и эстетикой, так как в тексте художника мы наблюдаем не только попытку вербализации собственного эстетического опыта, но и метарефлексию над такой вербализацией. Стало быть, здесь имеет место тот вид семиотического перевода, который был назван Р. Якобсоном «трансмутацией», то есть переводом с языка одного вида искусств на язык другого вида искусств (Якобсон 1978). Более того, этот тип текстов интересен тем, что такой перевод здесь принимает вид автоперевода вербальных знаков в визуальные и обратно (автоэкфра-

сис) (Коваль 2009). Наиболее полным и фундаментальным образом этот принцип автоэкфрасиса, на наш взгляд, воплощен в творчестве В.В. Кандинского, о котором и пойдет речь.

3. Почему из художников выбран именно В. Кандинский, не должно быть загадкой. Во-первых, именно ему принадлежит само понятие «текст художника» — так названа им книга, вышедшая в России в 1918 году и имевшая подзаголовок «Ступени» (в немецком варианте 1913 года она называется «Rückblicke») (Кандинский 1918; Kandinsky). Но это чисто формальное объяснение; в сущности же важно то, что Кандинский, пожалуй, впервые во всем мировом искусстве придает такое значение своему словесному опыту и словесному теоретизированию о принципах своего искусства (Даниэль; Art et abstraction; Kolarova).

Разумеется, практически каждый художник прошлого оставлял и оставляет после себя те или иные тексты. Многие великие мастера Возрождения и Нового времени излагали свои эстетические установки в теоретических трактатах. Вспомним также тексты французских импрессионистов — Гогена и Ван Гога, тоже заслуживающих автоэкфрастического рассмотрения. Но только Кандинский в начале XX века поставил центральной задачей своего творческого проекта изложение основ своего искусства, составление азбуки, словаря и терминологии своей художественной системы[3]. Впервые художник задается вопросом о *языке* своего эстетического опыта.

В «Маленьких статейках по большим вопросам» (1919) Кандинский провозглашает: «Совершается коренной переворот, и плодом его является рождение языка искусства» (Кандинский 2001, 2: 13). Поиски языка искусства коррелируют с современным Кандинскому языковым поворотом в философии и науке. Сам Кандинский называет его просто «поворот», или «духовный поворот», который в области искусства принял форму поиска метода искусства — надо изучать не *что,* а *как*.

Все размышления Кандинского о живописи, так или иначе, проходят через вербальную проблематику. Цель текста художника будет достигнута, пишет он, «если читатель откроет в себе способ-

ность с трепетом следить за жизнью особого мира, видеть его глазами, осязать его, слышать его аромат и его неподражаемо тонкую и значительную речь» (Кандинский 2001, 2: 15). Через текст художник видит, осязает и слышит мир и, более того, пытается понять «речь» этого мира, его скрытый и чистый язык: «“Новые формы” есть только отскобленные от толстого слоя слишком материальной материи те же “вечные” (на нынешний день) “чистые” формы искусства, его чистый язык» (Кандинский 2001, 1: 104).

Любопытно, что сам Кандинский был активным участником многих предприятий, как научных, так и художественных, связанных с наукой о словесности. Можно даже утверждать, что им было осуществлено перенесение структурных методов из формального языкознания на художественный материал. Об этом, между прочим, по прошествии лет вспоминал Р. Якобсон: «В 1919 году, когда в Москве издательская секция Отдела Изобразительных Искусств при Комиссариате Просвещения обсуждала план энциклопедии искусств, и на вопрос о моем участии я ответил предложением статьи о семантике живописи, Василий Кандинский (1866—1944) был вынужден разъяснить недоумевающему форуму, чтом это за зверь — “семантика”» (Якобсон 1987: 418). В итоге работу о семантике живописи написал позже сам Кандинский ( «Точка и линия на плоскости»), к чему мы еще вернемся ниже.

4. Итак, рассмотрим теперь некоторые примеры текстов Кандинского. В своей короткой автобиографии, опубликованной в Германии в 1913 году, художник вспоминает, что в юности он писал стихи, которые впоследствии уничтожил. Но и в дальнейшем, когда не удавалось выразить что-либо в живописи, то подходящим инструментом для него становилось слово — инструментом, как сказали бы мы, межсемиотического автоперевода, или автоэкфрасиса. Случалось и наоборот — возникающие поэтические ощущения вместо словесной формы обретали визуальную. Характерно название альбома гравюр, составленного Кандинским в 1903 году, — «Стихи без слов». А позже, в 1933 году, художник пишет картину под показательным названием «Круглая поэзия». Сам он вспоминал позднее: «В течение многих лет я писал время

от времени “поэмы в прозе” и даже “поэмы”. Это значило для меня “смену инструмента” — отложить палитру в сторону и на ее место поместить пишущую машинку» (Кандинский 2001, 2: 314).

В период 1909—1911 годов, знаменуемый переходом от предметности к абстракции, Кандинский пишет некоторые экспериментальные стихи, например вот это, без названия:

Капля падала со звоном
И звенела
Звоном звенела
Падала капля.
Цапля крылья расправляла
И шуршала.
Крыльями шуршала
Серая цапля
(Халь-Кох 1999: 124)

Видно, что Кандинский пытается нащупать словесные аналогии своим живописным ощущениям. Хотя стихотворение не отличается особенным художественным качеством, оно интересно именно лингвосемиотически — каким образом предмет, на который указывают слова, теряет свою предметность, переходя в абстрактную форму.

В первой строчке мы уже чувствуем некоторый выход за пределы видимого — «капля падала». Каплю еще можно представить себе в виде предмета. Хотя вряд ли она интересна как живописный образ, зато в качестве геометрической формы достаточно динамична. Эта динамичность подчеркивается несовершенным видом прошедшего времени. Иначе, как абстракцией, это не назовешь — сложно представить себе одну и ту же каплю, падающую несколько раз. А сам процесс падения капли — это уже чисто воображаемый, невидимый процесс, воспроизводимый разве что в замедленной съемке. «Капля падала со звоном» — не случайно употреблена именно процессуальная лексема «звон», а не «звук». Ощущение динамической абстракции усиливается при этом за счет обращения к иносемиотическому коду — в данном случае аудиальному. «И звенела» — аудиальная лексема обретает процес-

суальность за счет уже введенного ранее грамматического времени. В третьей строчке процесс звона уже обыгрывается на фонетическом уровне: «звоном звенела», слово обретает рефлексивность и динамику соотношения одинаковой внутренней формы и различной фонологической внешней формы. Кроме того, здесь уже намечаются повторы — повторено последнее слово первой строки и за ним слово второй строки. В четвертой строке реверсивно повторяются первые два слова первой строки — «падала капля». Мы наблюдаем, как простейшая предметная живописная форма (капля) претерпевает метаморфозы в словесном упражнении. Второе четверостишие вводит новую предметную тему — цапли. «Цапля крылья расправляла» — данная фраза вполне реалистична и предметна, но важным оказывается не предметность, а звучание и цвет этой цапли — *шуршание* и *серая*. Кроме того, очевидно, что тема цапли введена лишь по формальному минимальному различию в фонологической структуре слова от слова «капля». А «крылья» перекликаются с «капля» своими начальными и конечными буквами. Эту интерпретацию можно было бы продолжать, но нам важно продемонстрировать сам принцип словесной инструментовки Кандинского, аналогичный его же собственной живописной практике.

Почти все стихи Кандинского уместились в единственном, иллюстрированном самим художником альбоме, работа над которым шла с 1908 по 1911 год. В русском варианте альбом должен был называться «Звуки», но это издание не состоялось — сохранился лишь рабочий макет и вошедшие в него рукописи. А в 1912 году в Мюнхене вышел немецкий вариант альбома — «Klänge» (Соколов 1996; Турчин; Sers). Что касается русской версии, то стараниями Б. Соколова эти стихи сейчас опубликованы, равно как им же опубликованы переводы немецких стихов (Кандинский 1997), а также, совсем недавно, не публиковавшиеся ранее экспериментальные тексты из поэтического цикла 1914 года «Цветы без запаха» (Соколов 2011).

Первоначально Кандинский хотел назвать весь альбом «Серия “Оно”» — сложно представить более абстрактное название.

Можно обратить внимание и на заглавия стихотворений из немецкого варианта «Звуков»: «Открытое»; «Это»; «Неизмененное»; «Что-то»; «Разрыв»; «Иначе»; «Приключение»; «Взгляд и молния»; «Занавес»; «Видеть». Уже этот ряд заглавий заставляет обратиться к параллельной семантике абстрактных образов в живописи и семантике языковых единиц. Вообще заглавие (картины, стихотворения) — важнейший элемент авангардной поэтики. Заглавие становится не менее важным, чем само произведение. Как назвать то или иное и называть ли вообще — эти вопросы особенно остро стоят в семиотике авангарда (Злыднева 2006; Злыднева 2011). Заметим, что отдельный интерес представляет к тому же еще и билингвизм Кандинского. Крайне соблазнительно сопоставить работу Кандинского над немецким словом с такой же работой над словом русским. Проблема межъязыкового автоперевода как билингвизма[4] в лингвистическом смысле у Кандинского является частным случаем проблемы интермедиального автоперевода как битекстуальности в смысле лингвоэстетическом[5].

5. Еще один вид текстов Кандинского — его пояснения к собственным картинам, печатавшиеся в каталогах к выставкам. Наиболее интересен текст со структурным анализом «Композиции 6».

Кандинский рассказывает, что изначально написал вполне предметную картину на стекле — «Потоп». Затем возникло желание переработать эту тему для композиции, но долгое время ничего не получалось, ибо он «все еще находился под властью впечатления потопа, вместо того чтобы подчинить себя настроению слова “Потоп”» (Кандинский 2001, 1: 305). Итак, что же ощущает Кандинский? Его тяготит предметная семантика самого слова «потоп», и он хочет поддаться «настроению», то есть чистому ощущению внутренней формы, «внутреннего звучания», а не внешнего впечатления от слова «потоп». Кандинский не отдает себе отчет, но *потоп* — это палиндром, то есть собственно чистая форма, реверсивно отсылающая к самой себе. Приходит момент, когда Кандинский настраивается на такое восприятие слова «потоп», и через некоторое время он «видит» сам свою картину и вдруг оказывается потрясенным ее композицией и форма-

ми, уже без связи с предметностью. «Картина на стекле отделилась от меня», — записывает он. Наконец композиция была написана как бы сама собой («за три дня», «безотчетно»). Картина автопоэтична, то есть она своими формами создает некое семиотическое напряжение, разряжающееся в созерцании и сознании зрителя, которое, в свою очередь, тоже автопоэтично. Здесь имеет место антимиметизм, ибо процесс динамичен в каждый свой момент. Кандинский сам описывает действие этой динамики: «Слева можно видеть нежный, розовый центр со слабыми неопределенными линиями, справа — грубый красно-синий, диссонирующий, с сильными, очень точными линиями» (Кандинский 2001, 1: 307). Но между двумя этими центрами — третий, главный центр, который «можно распознать лишь постепенно». Розовый и белый вспениваются так, что кажутся лежащими вне плоскости холста, парящими в воздухе и словно окутанными паром. Кандинский серьезно относится к естественным наукам и понимает, что пена и пар — это примеры саморазвивающихся сред, в которых происходит самовозгонка вещества, поэтому эти метафорические описания вполне конкретны и позитивно-научны. Зритель картины, пишет Кандинский, находится в ней «где-то», в месте постоянного поиска и балансирования. В конечном итоге, отмечает живописец, исходный мотив картины (потоп) «был растворен и перешел ко внутреннему, чисто живописному, самостоятельному и объективному существованию» (Кандинский 2001, 1: 308). Итак, средствами внутреннего межсемиотического перевода на вербальное мышление художник достигает ответного эффекта на материале визуальном. Внутренняя языковая форма трансмутируется во внутреннюю пластическую форму, существуя параллельно в битекстуальном пространстве[6].

Любопытно также эссе Кандинского «Пустой холст и так далее», написанное для журнала «Cahiers d'art» 1935 года. В нем описывается, как пустой холст начинает заполняться элементарными абстрактными формами: «Пустой холст. Внешне: по-настоящему пустой, выглядящий молчаливым, равнодушный. Почти одурманенный. В действительности: полный напряжения с тысячью

низких голосов, исполненный ожидания. Немного напуганный, потому что может быть нарушен покой. Но покорный...» (Кандинский 2001, 2: 300). Дальше рассказывается, как на пустом холсте зарождается жизнь форм: линия, точка, круг. Примечательно, что формы у Кандинского автопоэтичны, самоорганизованы и самореферентны. Они как бы сами в себе зарождают жизнь. Так, прямая линия «делает все по-своему». Каждая форма — линия, точка или круг — говорит: «вот и я!», «слушайте, слушайте мой секрет!». «Вот и я» — это чистая эгоцентрическая пропозиция, чистый перформатив, который указывает на самого себя в лингвистическом смысле, и чистая абстракция, которая формирует саму себя в смысле эстетическом[7].

6. Проблема синтеза искусств у Кандинского непременно соотносится с лингвистической проблематикой. Говоря о «глубоком сродстве искусств», он размышляет о семантической неопределенности *красок* в живописи — в противовес *формам*, которые определены и могут существовать самостоятельно. Перенося рассуждения о красках на естественный язык, которым мы описываем их, он замечает: «Когда слово к р а с н о е произносится, то это красное не имеет в нашем представлении предела. Предел должен быть, если встретится надобность, насильно к этому мыслим. С другой стороны, красное, не видимое материально, но абстрактно мыслимое, рождает известное точное или неточное представление, обладающее известным чисто внутренним психическим звуком. Это из самого слова звучащее красное не имеет также специально выраженной тенденции к теплу или холоду. Эти последние свойства должны быть отдельно к основному звуку мыслимы, как более утонченные отклонения красного тона» (Кандинский 2001, 1: 113).

Действительно, «красное», «голубое», «желтое» — это, пользуясь лингвистическими терминами, имена с неопределенной референцией. Они отсылают не к предметам, их объемам или плоскостям, а к восприятиям, к неким переходам — ведь цвета воспринимаются всеми по-разному. Можно вспомнить здесь парадокс Н. Гудмена об изумрудах, которые никогда не зеленые и никогда не голубые, а скорее всегда — «зелубые». Особенно показа-

тельной множественность цветообозначений выглядит на примере различных культур (Berlin, Kay, Василевич). Художник же ощущает материальность цвета, его оттенков гораздо острее, и это естественным образом отображается в его поэтике. Недаром Кандинский говорит о цвете как об «абстрактно мыслимом».

Только через тонкое эстетическое чутье «может быть достигнуто художественно-истинное» (Кандинский 2001, 1: 120—121). Так движется художник: от общей эстетики — к особому поэтическому состоянию языка, словесного, музыкального или живописного. Картина для Кандинского — явление, воздействующее на зрителя внутренним содержанием через сумму внешних выражений — форму. Отсюда выводятся два взаимодополняющих «диалекта» живописного языка — внешний язык, или конструкция произведения, и внутренний язык — композиция. Основными элементами живописного языка являются: 1) цвет; 2) пространство; 3) краски; 4) материальная плоскость. Без этих базовых форм не мыслимо ни одно произведение — ни в реальности, ни в отвлечении. Это инвариантные единицы, константы живописного языка. Кроме того, в любой картине существует ряд переменных, привходящих элементов[8].

7. Наконец, самое основательное изложение основ своего художественного мышления Кандинский предпринял в своем крупнейшем трактате — «Точка и линия на плоскости». Семиотический стиль мышления Кандинского удобно в «свернутом» виде проиллюстрировать на примере анализа им такого художественного элемента, как точка на плоскости.

Геометрическая точка — первоэлемент графического языка как частного случая языка живописного. Но точка, поясняет Кандинский, существо нематериальное — «в материальном смысле оно равно нулю» (Кандинский 2001, 2: 106). Несмотря на это, в «нуле форм» скрыты разнообразные «человеческие» свойства. То есть точка имеет для нас некоторую семантику. «В нашем представлении этот нуль, геометрическая точка, связан с высшей степенью краткости, то есть самой большой сдержанностью, к тому же говорящей» (Там же). Поэтому, будучи в нашем представлении

связью молчания и слова, точка обретает свою материальную форму в письменности, в пунктуации. Она принадлежит естественному языку и при этом означает молчание.

Однако в письменном языке точка — всего лишь знак целевого применения, который несет в себе элемент «практической целесообразности». Мы, как правило, не наделяем точку (паузу в разговоре или чтении, молчание) каким-либо внутренним смыслом. Она остается для нас только «значком», «перемычкой» смысла: «Точка есть завершение более или менее сложной мысли. Она как будто не имеет своей жизни и сама по себе ничего не обозначает» (Кандинский 2001, 2: 10).

Между тем, полагает Кандинский, точка может быть понята как символ, обладающий «внутренним звучанием». Вводя точку как символ в круг художественной значимости, мы актуализируем ее «внутренние свойства», ее семантические потенции. Кандинский приводит два примера такого «приращения смысла»:

«1. Точка из практически целесообразного состояния перемещается в нецелесообразное и потому — в алогичное.

Сегодня я иду в кино.
Сегодня я иду. В кино
Сегодня я. Иду в кино

Ясно, что во втором предложении еще можно перемещение точки воспринимать как целесообразное подчеркивание цели, силу намерения, как звук тромбона.

В третьем предложении чистая форма алогична по отношению к смыслу происходящего, но это можно объяснить как опечатку — внутренняя ценность точки блеснет на мгновение и тут же исчезнет.

2. В этом случае точка перемещается из своего практически целесообразного состояния таким образом, что оказывается вне непрерывной строки текста.

Сегодня я иду в кино

.

Тогда точка должна иметь вокруг себя больше свободного пространства, чтобы ее звук получил резонанс. И все-таки этот

звук еще остается тихим, сдержанным и заглушается окружающим его текстом».

И наконец — кульминация этого анализа:

«При увеличении свободного пространства и величины самой точки звук текста уменьшается, а звук точки выигрывает в ясности и силе.

.

Так в не практически-целесообразной связи возникает двузвучие — текст-точка. Это балансирование двух миров, которое никогда не найдет компромисса. Это бессмысленное, революционное состояние — текст колеблется, сотрясаемый инородным телом, не имея возможности обрести с ним какую-то связь» (Кандинский 2001, 2: 106—109).

Так, согласно Кандинскому, зарождается мир абстрактной живописи. Точкой отсчета служит точка как элементарный смыслоразличительный знак, который вместе с тем сам наполнен семантикой. Точка — это самостоятельный объект: «Тем не менее точка вырвана из своего привычного состояния и набирает разбег для рывка из одного мира в другой, где она свободна от субординации, от практически-целесообразного, где она начинает жить как самостоятельный объект и где ее система соподчинения преобразуется во внутренне-целесообразную. Это мир живописи» (Там же)[9].

8. Приведенные фрагменты красноречиво свидетельствуют о семиотическом, синэстетическом и экфрастическом характере мышления художника В. Кандинского. Мы наблюдаем, как от обсуждения естественного языка через аудиальный дискурс Кандинский органично переходит к описанию графического языка. Посредством межсемиотического автоперевода, этого частного случая автокоммуникации и более общего случая экфрасиса, автор пытается выработать общий язык для выражения скрытого духовного содержания. Автоэкфрасис выступает здесь как «претворение формы». Синтез искусств и синтез языков искусства в концепции Кандинского тем самым преодолевает модель Лаоко-

она по Лессингу, согласно которой каждое искусство говорит на своем, непереводимом языке. В модели Кандинского все становится принципиально взаимопереводимым и трансмутируемым.

---

[1] Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ «Художественный эксперимент: коммуникативные стратегии и языковые тактики», проект № 11-34-00344а2.

[2] «Первой ласточкой» этого подхода можно считать работу: Григорьев 2004. Примечательно, что номинально первым, кто употребил данный термин, был популярный английский писатель и филолог Дж. Толкиен, который в одном из писем признался, что его главный опус «Властелин колец» является «в большой степени произведением по лингвистической эстетике» (Letters: 220). Разумеется, здесь речь шла не о научном методе, а о художественной технике. Учитывая повышенный интерес мировой авангардной литературы к проблематике языка, в принципе *творческой техникой* лингвистической эстетики пользовались многие классики авангарда. Однако мы ведем речь о лингвистической эстетике как научном подходе, который наиболее ярко проявился именно в русской гуманитарной традиции, совпадающей хронологически с эпохой авангарда в искусстве.

[3] В той или иной мере этим занимались художники прошлых эпох. Вспомним трактаты Леонардо и Делакруа или поэзию Микеланджело. В эпоху Возрождения и Нового времени превалирующей была, как известно, модель Лаокоона (по Г.Э. Лессингу), согласно которой одно искусство не может переводиться в другое; поэтому художник, как правило, если и доверяет слову, то лишь в дидактических целях.

[4] Здесь под термином «билингвизм» понимается именно владение двумя идиоэтническими языками, хотя тот «билингвизм», который Р. Якобсон исследовал на примере Б. Пастернака, — литературный билингвизм, то есть одинаковое владение как стихом, так и прозой (Якобсон 1987), — Кандинскому как автору тоже отнюдь не чужд.

[5] Термин «битекстуальность» вводится в работе Kooistra. См. также использование этого термина в сборнике статей: Битекстуальность; а также в статье: Тимашков. Битекстуальность как одновременное существование текста в словесном и живописном воплощении является, в свою очередь, частным случаем интермедиальности (Hansen-Love).

[6] Любопытно, что некоторым критикам и философам такая битекстуальность казалась проявлением аутизма в искусстве. Так,

немецкий социолог А. Гелен в трактате «Образы времени» выражал разочарование в попытках Кандинского снабжать свои картины комментариями, называя его живопись «понятийной»: «Некто изобретает язык исключительно для собственного употребления, язык этот представляется изобретателю столь ясным и логичным, что он начинает выражать себя на нем, — хотя никто и не понимает ни слова...» (цит. по: Гадамер: 171).

[7] Этот момент самозначности форм в живописи Кандинского удачно уловил французский поэт и эссеист Ж. Тардьё в своей миниатюре, вдохновленной полотнами художника: «Чтобы не уронить наше достоинство, я предпочитаю думать, что в этих образах инстинктивно проявляет себя неотъемлемое от человеческого духа стремление искать и находить в самих себе самодостаточные знаки, позволяющие сопоставлять нашу действительность с тем, что несказуемо и лежит вдалеке от торных дорог скудной “реальности”» (Тардьё).

[8] Ср. с современным опытом психологического эксперимента по интерпретации абстрактной живописи Кандинского в работе Елина.

[9] Размышления В. Кандинского о семиотике и семантике точки перекликаются с размышлениями других авторов — его современников, концептуализирующих точку, — П. Флоренского, А. Лосева, Я. Друскина, Д. Хармса. Наиболее интересна в этом плане статья Флоренского в задуманном им Simbolarium’е — словаре символов. Статья о точке — первая в этом словаре, но, к сожалению, она же и единственная, так как советская власть, по иронии судьбы, поставила точку в научных исследованиях автора, а вскоре и в его жизни. Здесь понятие точки анализируется на примере различных символьных систем в человеческой культуре (см.: Флоренский 1971). Более подробно об этом см. в варианте настоящей статьи (Фещенко 2009).

## *Литература*

*Азарова* — Азарова Н. Буквы моря: поэма-орнамент / Графика А. Лазарева. М., 2008.

*Альфонсов* — Альфонсов В.Н. Слова и краски. СПб., 2006.

*Битекстуальность* — Битекстуальность и кинематограф / Под ред. А. Усмановой. Минск, 2003.

*Василевич* — Василевич А.П. Исследование лексики в психолингвистическом эксперименте. На материале цвето-обозначения в языках разных систем. М., 1987.

*Гадамер* — Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.

*Геллер 1997* — Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 44. (1997).

*Геллер 2002* — Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозанского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М., 2002.

*Григорьев* — Григорьев В.П. О Хлебникове-художнике (К проблемам лингвистической эстетики) // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., 2004.

*Даниэль* — Даниэль С. От вдохновения к рефлексии: Кандинский — теоретик искусства // Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. М., 2008.

*Дмитриева* — Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1967.

*Елина* — Елина Е.А. Искусствоведческий дискурс: попытка истолкования беспредметной живописи // Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность. Саратов, 2008.

*Злыднева 2006* — Злыднева Н.В. Название versus изображение // Художественный текст как динамическая система. М., 2006.

*Злыднева 2008* — Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.

*Злыднева 2011* — Злыднева Н.В. Проблема названия произведений абстрактной живописи // Беспредметность и абстракция. М., 2011.

*Кандинский 1918* — Кандинский В.В. Текст художника. [Ступени]. М., 1918.

*Кандинский 1997* — Кандинский В.В. Медленно исчезающее в зеленой траве / Публ. и пер. с нем. Б. Соколова // Новый мир. 1997. № 1.

*Кандинский 2001* — Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М., 2001.

*Коваль 2007* — Коваль О.В. Назначение в поэтику: Общность теории языка и теории искусства в свете художественной семиотики и лингвоэстетики // Критика и семиотика. 2007. Вып. 11.

*Коваль 2009* — Коваль О.В. Концепт «минимализации» в живописно-словесном: автоэкфрасис как лингвистический самоанализ художника // Язык как медиатор между знанием и искусством. Проблемы междисциплинарных исследований художественного текста. М., 2009.

*Мишо* — Мишо А. Поэзия. Живопись / Сост. и общ. ред. В. Козового. М., 1997.

*Поэзия* — Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000.

*Пространство* — Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005.

*Словарь* — Греческо-русский словарь, составленный А.Д. Вейсманомъ. Изд. 5-е. СПб., 1899.

*Соколов 1996* — Соколов Б.М. «Кандинский. Звуки. 1911. Издание Салона Издебского». История и замысел неосуществленного поэтического альбома // Литературное обозрение. 1996. № 4.

*Соколов 2011* — Соколов Б.М. «Отделить цвета от вещей»: поиск беспредметности в неопубликованном поэтическом цикле В.В. Кандинского «Цветы без запаха» // Беспредметность и абстракция. М., 2011.

*Тардьё* — Тардьё Ж. Кандинский // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005.

*Тимашков* — Тимашков А.Ю. Битекстуальность в творчестве Обри Бердслея // Acta Litteraria Comparativa. 2007. № 2 (Kulturos intertekstai).

*Турчин* — Турчин В. «Klange» В.В. Кандинского и поэтическая культура начала XX века // Искусствознание. М., 1998. № 2.

*Фещенко 2007* — Фещенко В.В. Формализм +/– эстетика: из истории и теории лингвистической эстетики // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия. М., 2007.

*Фещенко 2009* — Фещенко В.В. К лингвоэстетическим основам «текста художника». Кандинский и точка // Язык как медиатор между знанием и искусством. Проблемы междисциплинарных исследований художественного текста. М., 2009.

*Флакер* — Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008.

*Флоренский* — Флоренский П.А. Simbolarium. (Словарь символов). Предисловие // Труды по знаковым системам: Сб. 5. Тарту, 1971.

*Халь-Кох* — Халь-Кох Е.А. Заметки о поэзии и драматургии Кандинского // Многогранный мир Кандинского. М., 1999.

*Эко* — Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. СПб., 2006.

*Якимович* — Якимович А. Художник и слово. Визуальные и вербальные аспекты авангардизма // Искусствознание. 1999. № 2.

*Якобсон 1978* — Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978.

*Якобсон 1987* — Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.
*Art et abstraction* — Art et abstraction: forme, objet, chose. Théories artistiques, linguistique et philosophie (ed. Podzemskaia N.) // Ligeia, n° 89-90-91-92, 2009.
*Berlin, Kay* — Berlin B., Kay P. Basic color terms: their universality and evolution. Berkeley, 1969.
*Hansen-Love* — Hansen-Love A.A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst — am Beispiel der Russischen Modeme // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1983. Sonderbd 11.
*Kandinsky* — Kandinsky W. Rückblicke. Berlin, 1913.
*Kolarova* — Kolarova V. The Interartistic Concept in Kandinsky's Paintings. The Image/Text problem // Amsterdam International Journal of Cultural Narratology. 2009. № 4.
*Kooistra* — Kooistra L.J. The Artist As Critic: Bitextuality In Fin-de-siecle Illustrated Books. Aldershot, 1995.
*Letters* — The Letters of J.R.R. Tolkien. Boston; N.Y., 2000.
*Schmidt* — Schmidt H. Wortmusik, Schrifttanz, Textbilder: Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20. Jahrhunderts, Bochum, 2000.
*Sers* — Sers Ph. Kandinsky, philosophie de l'art abstrait: peinture, poésie, scenographie. Milan; Paris, 2003.

*Константин Баршт*
*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, С.-Петербург*

# Идеография в творческой рукописи Ф.М. Достоевского: о нарратологическом аспекте экфрасиса

Говорить об экфрасисе в творческом процессе писателя возможно только с учетом нарративного формата текста произведения, равно как и феномен повествования о сюжетном событии невозможно себе представить без предшествующего ему процесса перехода цельного зрительного образа в формат фрактального условного знака. Черновые рукописи писателя — это многоязычная и многоуровневая дискурсия экфрасиса, формирующая нарративную систему произведения из предшествующего ей ряда наглядных образов. Функция черновой рукописи в этом смысле заключается в образовании семиотического пространства, в котором зрительные впечатления автора, в процессе сложной системы переводов, обращаются в нарративный дискурс. Пространство страницы рукописи является для писателя первой ступенью к образованию «фона за спиной» литературного героя, а его графическое воплощение или воображаемый образ оказывается первой пробой голоса нарратора, свидетельствующего и повествующего о его бытии. Рождение нарратива из идеограмм происходит далеко не сразу, это многоэтапный процесс, во время которого в черновой рукописи писателя устанавливаются многообразные связи между процессами формирования нарративной инстанции — от симультанного идеографического знака к протяженной семантической оси художественного текста, с последующим переходом изобразительного знака в словесную форму и сложением сюжета из фабульного и тематического материала.

Основными направлениями этих трансформаций в процессе порождения художественного дискурса являются следующие: изображение/слово, фабула/сюжет, действительное/фиктивное,

изобразительно мотивированное/конвенциональное, миметическое/диегетическое. На линиях этих переключений и переходов образуется динамическое пространство, в котором возрастают смыслы, необходимые для построения пространства и сюжетных маршрутов персонажей. Учесть все параметры и семиотические события в этих трансформациях вряд ли возможно, однако очевидны два основных этапа: от непосредственного зрительного опыта к его выражению в виде языкового сообщения и, далее, с помощью комбинации условных языковых знаков — к созданию картины мира, данной с определенной ценностной позиции. Знаки языка черновой рукописи, сочетающие черты изображения, не расчлененного и не протяженного во времени, и черты протяженного во времени линейного дискурса находятся в этом смысле как бы посередине между наглядно-изобразительным мимесисом и условно-понятийным естественным языком. Очевидно, что эти два взаимно непереводимых типа языка, в равной степени необходимые писателю, возникли не случайно, предоставляя творческому процессу необходимую семантическую устойчивость: смыслопорождение происходит в результате взаимодействия коммуникативных блоков зрительных образов (формально лишенных времени и организованных пространственно) и условных словесных знаков (лишенных пространства и протяженных по оси времени). Нарратив как высказывание, обращенное к другому, оказывается прямым продолжением процесса автокоммуникации. Здесь уместно вспомнить мысль А.М. Пятигорского о том, что в системе «Я — Он» информация перемещается в пространстве, а в системе «Я — Я» — во времени (Пятигорский: 149—150).

Формат знака, возникающего в коммуникативной системе, лучше, чем что-либо другое, указывает на ее свойства. В процессе фиксации предварительной информации, необходимой для создания художественной формы, Достоевский пользовался набором языков, в разных долях сочетающих в себе свойства иконичности и условности. В основе генезиса художественной формы лежит процесс, репрезентированный несколькими идеографическими языками, выступающими в виде системы, организован-

ной осями: симультанное/протяженное и цельное/фрактальное. Параметры формирующегося повествования определяются свойствами внутреннего языка писателя, его «избытком видения» и, одновременно, параметрами автокоммуникации, складывающейся в процессе обмена между его «кругозором» и «окружением». Искомое писателем качество наррации как повествующей о событиях ценностной «точки зрения» (М. Бахтин) или «фокализации» (Ж. Женетт) основывается на создании знаковой системы, в которой формируется определенное соотношение симультанно-иконического и условно-протяженного. Следует заметить, что речь не идет об «объективности» или «субъективности» того или другого: художественная форма, создаваемая писателем, есть «рассказ» («интрига» по П. Рикеру), повествование о событиях, происходящих в условной реальности, которая может свободно соотноситься с любой точкой зрения на мир во всей широте вариантов идеологий и мировоззрения. Мы говорим о связи между двумя направлениями автокоммуникации и двумя типами языков, сопутствующих генезису текста: если фрактальность и условность естественного языка более приспособлена к передаче конкретной, детальной информации об окружающей действительности (актуализация «окружения»), то иконичность более акцентирована на моделировании общей точки зрения на мир (актуализация «кругозора»). В творческом процессе писателя автокоммуникация так же предшествует коммуникации, как наглядный образ его словесному выражению, а «кругозор» — «окружению», словесное описание которого, собственно, и порождает наррацию как таковую.

Для иллюстрации этой мысли обратимся к известной идее А. Бергсона о «кинематографическом принципе мышления человека» (Бергсон: 290—293), необходимо расчленяющем единую цельную «длительность» бытия на последовательный ряд фрагментов. В сфере возможности пространственно-временного охвата реальности такого рода синтетическими знаками образуются три возможных типа отношения:

— один кадр «киноленты» в одной точке континуума: образуется миф, где нет «внутреннего» и «внешнего», «меня» отдельного

от «мира»; нет ничего вне меня, и нет ничего во мне отдельного от остального, наррация невозможна, как невозможна иная другая точка зрения на мир, кроме универсальной всеобщей. Геометрическим аналогом этой модели окажется точка внутри трехмерного объема. Заметим здесь редукцию оси времени и тотальное доминирование трехмерного пространства;

— последовательный ряд нескольких кадров — один из настоящего и по несколько из прошлого и/или будущего (историческое, ретроспективное, перспективное мировосприятие): здесь возникает условие и возможность наррации за счет возникновения оси времени и отделения прошлого от настоящего, одного мира от другого, одной индивидуальной точки видения мира от другой. Сходной моделью такого типа системы оказывается плоскость внутри объема, или сечение объемного объекта с помощью плоскости. Доминирует линейное время, пространство разбивается на множество пространств, довлеющих себе, создается условие для условно-понятийного аппарата наррации;

— все кадры киноленты в одновременности их восприятия: возникает вневременная анарративная позиция, засчитывающая вечность в одну единицу времени его бытия, модель восприятия бытия во всех составляющих его компонентах. Сходной моделью такого рода системы станет объемное пространство, которое описывает многомерное время-пространство (имеющее заведомо больше измерений, чем три). Время снова исчезает, как и в первом случае, образуется сплошная одновременность, в которой, в отличие от первого варианта, нет единичной точки зрения, но есть бесконечная множественность абсолюта. Таков художественный символ, в определенном смысле — с обратной стороны — замыкающийся на мифе (см. первый тезис).

Порождение нарратора и объектов его описания из «избытка видения автора» дает три точки, пребывающие в состоянии напряженного автокоммуникативного диалога: каждая из них, одновременно, проецирует на другую сообщение на двух языках, один из которых конвенциональный (дискретный, словесный), другой — иконический (континуальный, пространственный). До-

казано — начиная с Дж. Локка, далее И. Кантом, ближе к нашему времени М. Бахтиным и Ю. Лотманом, — что условием существования эффективно работающей системы является использование в ней минимум двух языков. Коммуникативные возможности одного языка иллюзорны, в силу его принципиальной неспособности охватить все области, нуждающиеся в таком охвате, однако «сама эта неспособность есть не недостаток, а условие существования, ибо именно она диктует необходимость другого (другой личности, другого языка, другой культуры)» (Лотман: 13). Художественный дискурс обладает чертами условного знака и мотивированного изображения, и это, с одной стороны, является следом того внутреннего языка, на котором эта реальность впервые получала свои смыслы, а с другой — отражает общую закономерность любой коммуникативной системы, требующей двух различных языков для обретения необходимой смысловой и коммуникативной прочности. Если в законченном художественном тексте экфрасис обеспечивает семантическую устойчивость дискурса, давая ряд зрительных картин, созданных в слове, то в черновых записях писателя он оказывается основным инструментом создания художественной формы. Экфрасис выступает здесь как генератор повествовательного дискурса, включая адекватный механизм перевода видимых автором картин мира из сферы реального в сферу фикционального и применяя к описанию предметов очевидения условно-понятийный язык, который в процессе нарративного остранения меняет свою лексико-грамматическую и семантическую природу, обращаясь в художественный текст, написанный на поэтическом языке.

В момент зарождения художественного замысла в сознании автора возникает нерасчлененный образно-иконический «комплексный» образ, который существует в виде некой умозрительной картины, мнемонической отметки о том, что произошло или могло бы произойти. Следы фиксации этих мнемонических элементов в черновых рукописях — основной источник информации о ранних стадиях в творческом процессе писателя. Функция этих ранних записей, иногда мало похожих на окончательный текст

произведения, заключается в том, чтобы выводить мышление за пределы фрактальной знаковости, становясь посредником между разными сферами семиозиса, а также между семиотической и внесемиотической реальностью, между «внутренним» и «внешним» миром автора. Любой художник, сознательно или бессознательно, старается освободиться от навязываемых ему предшествующей литературой штампов и клише: сделав это, он может рассчитывать на создание художественного произведения, формулирующего новую точку зрения на мир. Это придает языку-посреднику дополнительную ценность. Идеографический язык черновой рукописи писателя состоит из знаков, где денотаты легко снимаются со своих привычных мест, а понятие возвращается к своему первобытному «комплексному» состоянию, почти лишаясь референта и погружаясь в пучину интертекстуальных связей. В процессе создания текста писатель пропускает через этот канал определенное число потенциально данных ему материалов, включая культурную и литературную традиции, предшествующее собственное творчество, тексты окружающей жизни и пр. Смысловая нагрузка на эти знаки резко возрастает за счет неадекватности перевода (адекватный перевод здесь невозможен). В итоге возникает некое целое, сочетающее в себе черты и следы всех процессов, его породивших. Тогда мы говорим о появлении текста произведения как репрезентации определенного способа видения действительности, что становится возможно посредством повествовательной инстанции, оформленной в виде «художественного мира», — фикционального пространства как окружения репрезентируемых точек зрения (нарратора и/или персонажей).

Фактически происходит ментальный выход точки сознания за пределы своей физической определенности, обеспечивается переход личного мимесиса в диегесис: возникает «повествуемая история», которая есть перевод личного кругозорного видения в позицию видения чужого: в принципиальном отказе от доминирования «своего видения» образуется нарратив. Формирование инстанции повествователя идет по линии, совпадающей с маршрутом исторического генезиса нарративного формата дискурса, отделяюще-

гося от мифа. Процесс этот был убедительно описан О. Фрейденберг, которая показала, что начальными формами нарративной презентации стало привязанное к определенному локусу зрительское восприятие (готовность придать увиденному бытийный статус) и, далее, — реализация этой готовности, словесное свидетельствование о нем (Фрейденберг: 206—229). Подобно тому как эмбрион ребенка повторяет эволюционный путь живой материи, приведшей к формированию вида, генезис нарративной формы литературного произведения, в стадии зарождения и первых письменных обозначениях в черновой рукописи, повторяет путь, который прошло графическое изображение идеи, — от мнемонического следа и символической картины, через идеографию и иероглиф, к условному знаку фонетического письма.

Описывая свой концепт «внутренней» и «внешней» речи, Л.С. Выготский проливает свет на то, почему такое разделение оказалось продуктивно для творческого процесса писателя: «Коренным отличием внутренней речи от внешней является отсутствие вокализации. Внутренняя речь есть немая, молчаливая речь. Это — ее основное отличие. Но именно в этом направлении в смысле постепенного нарастания этого отличия и происходит эволюция эгоцентрической речи <...> Тот факт, что этот признак развивается постепенно, что эгоцентрическая речь раньше обособляется в функциональном и структурном отношении, чем в отношении вокализации, указывает только на то, что мы положили в основу нашей гипотезы о развитии внутренней речи,— именно, что внутренняя речь развивается не путем внешнего ослабления своей звучащей стороны, переходя от речи к шепоту и от шепота к немой речи, а путем функционального и структурного обособления от внешней речи, переходя от нее к эгоцентрической и от эгоцентрической к внутренней речи», внутренняя речь есть молчаливая речь, это и есть «основное отличие» (Выготский: 285, 292). Реализуя это свое преимущество, внутренний язык работает с «чудными сокращениями» или «иероглифами», приближаясь к комплексному языку ребенка или «эгоцентрической речи», в терминологии Выготского. Тем самым идеографическая

запись, максимально приближенная к формату автокоммуникативной «внутренней речи», выполняет две функции: 1) продвижения смысла от внезнакового внутреннего языка к внешнему, знаковому, опираясь на естественную иконическую образность, 2) семантического стимулирования новой мысли по принципу японского «сада камней» — набор видимых предметов минимально информативен, однако именно это и является стимулом к выработке новой информации, формируя ситуацию «чистого листа бумаги» для создания новой точки зрения на мир, что является основной целью автокоммуникации. Вряд ли Достоевский специально вдумывался в эти теоремы, однако он не мог не почувствовать, что парадигматические связи в его рисуночном письме (идеографии) резко усиливаются, а синтагматические — падают или существенно меняют семантическую природу. Не случайно, начиная очередное произведение, он призывал себя «смотреть старые тетради». Д.С. Лихачев указывал, что на протяжении всей его творческой жизни Достоевскому был «важен образ неопытного рассказчика, хроникера, летописца, репортерам — отнюдь не профессионального писателя. Он не хочет, чтобы его произведение сочли за писательское, литературное творчество. Достоевскому чужда позиция спокойного писательского всеведения...» (Лихачев: 10). Видение мира методом «комплексного мышления» («глазами ребенка») и видение «взрослое», рационально-понятийное, дополняя друг друга, стали для писателя основными инструментами формирования характерного для его творчества наивного и простодушного повествователя, в различных вариантах представленного всеми его произведениями.

В основе любого продуктивного диалога лежит идея изначальной неидентичности точек зрения на мир, вступающих в контакт. В условиях авторского автокоммуникативного диалога, идущего в направлении формирования повествовательной инстанции, зарождающаяся точка видения концепированного автора должна расходиться с зарождающейся системой ценностей нарратора. Достоевский чувствовал эту дихотомию исключительно остро. Эти две инстанции складывающейся художественной формы он

называл соответственно позицией «поэта» и позицией «художника». В письме Аполлону Майкову от 15/27 мая 1869 года он писал: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего одним или несколькими впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. В этом дело поэта. Из это<го> впечатления развивается тема, план, стройное целое. Тут дело уже художника, хотя художник и поэт помогают друг другу и в том и в другом — в обоих случаях» (Достоевский: 64; см. также: Розенблюм: 171—173). Объясняя взаимодействия такого рода в процессе порождения смысла, Ю.М. Лотман писал: «Между первоначальным сообщением и вторичным кодом возникает напряжение, под влиянием которого появляется тенденция истолковывать семантические элементы текста как включенные в дополнительную синтагматическую конструкцию и получающие от взаимной соотнесенности новые — реляционные — значения» (Лотман: 171). Очевидно, что разнообразие и множественность различных языков, объединенных в одно целое в творческой лаборатории Достоевского, напрямую связаны с философской и художнической продуктивностью писателя.

Многомерные и многоуровневые взаимоотношения между идеографическими и вербальными языками в творческой лаборатории Достоевского активно генерируют новые смыслы, повышая креативный потенциал процесса. В условиях, когда знаки не жестко закреплены за своими означающими, происходит слипание значений в конструкции или семантические конгломераты, которые сами потом подбирают себе имена и определения, подобно тому как формируется «комплексная речь» ребенка. Эти промежуточные мыслительные комплексы в работе писателя не всегда сразу же и немедленно отливаются в какие-то вербальные сочетания, приписанные какой-либо определенной нарративной инстанции. Более того, в ряде случаев писатель сознательно задерживает их окончательную словесную отливку и застывание в художественной форме, для того чтобы иметь возможность дальнейшего совершенствования искомой формы. В этой интенции писатель похож на кузнеца, который, работая с раскаленным ме-

таллом, заинтересован в том, чтобы он сохранял свою пластичность как можно дольше. Уникальность черновой рукописи заключается в том, что в ней умышленно создается ситуация принципиально незавершенного экфрасиса, где нет необходимости переводить тексты одного языка в другой, где нарратор рождается изнутри «кругозора» той или иной идеи, обретающей свой голос. Можно предположить, что в наличии целого ряда языков, в разной мере сочетающих в себе свойства непосредственной образности и условно-логической определенности, заключен секрет философской и художнической продуктивности Достоевского. Лотман в связи с этим указывает: «Текст в канале связи “я—я” имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности» (Лотман: 171).

Что происходит в черновой рукописи писателя как пространстве, в котором осуществляется перевод симультанных иконических знаков в протяженные во времени знаки конвенциональные? Фундаментальной основой является формирование языковых средств, способных осуществлять посредничество между значениями внутренней и внешней речи и основанных на индексации образных комплексов и формировании индексов, обозначающих знаки, принадлежащие к другим языкам. Возможна ситуация, когда писатель в своем творческом процессе вырабатывает одновременно (параллельно) несколько языков, в знаках которых пропорции между единичностью и дискретностью распределяются по-разному. Известные пять языковых систем «творческого дневника» Достоевского связаны между собой не только пространственной, но и системной связью, каждый из них играет свою роль в процессе перераспределения смыслов в направлении формирования художественной формы, в нарративной стратегии, в формировании сюжетных маршрутов персонажей.

1. «Портреты». Изображения мужских, женских и детских голов, чаще всего анфас. Здесь налицо высокая степень иконической мотивированности, хотя в этом своем качестве портретные рисунки различаются, образуя иерархию — от хорошо прорисо-

ванного портрета до схематического обозначения лица, почти иероглифа. Семантическая связь между «портретами» Достоевского и окружающими их записями доказана, однако и рассматриваемые вне контекста страницы эти рисунки обычно сохраняют свое иконографическое значение (см. вклейку).

2. «Готика» и «крестоцвет». Долгое время воспринимались как бессодержательный «орнамент», однако на самом деле мы имеем дело с развернутым повествовательным текстом, зашифрованным особым «готическим кодом», несомненно, хорошо понятным автору; это мнемоническая запись, сформированная на основе изобразительного мотива стрельчатого готического окна. На основе контура стрельчатой арки с узорчатой разделкой Достоевский создает широчайший спектр форм; заметим, что ни один из «готических рисунков» не повторяется ни разу, равно как и не выходит за пределы определенного устойчивого иконического базиса, чаще всего основанного на архитектурных линиях Кельнского собора. Общий смысл всех вариаций этого символа — идея пластически совершенной формы, метафора создаваемой писателем художественной формы произведения (Баршт 1999: 59—85) (илл. 1).

3. «Каллиграфия» Достоевского. Раздел идеографического языка Достоевского, связанный с пониманием процесса письма как поступательного движения к истине, внешним выражением сокровенного, глубинного смысла Слова. Знаки «каллиграфического» языка актуализируют семантический потенциал имени в максимуме его художественно-изобразительного потенциала, формируя механизм символизации, существенный для общей стратегии формирования поэтического языка писателя (илл. 2).

4. Синтаксические значки Достоевского. Созданные на основе корректорских знаков, в виде кругов, треугольников, прямоугольников, крестов различной формы и конфигурации, они практически полностью теряют свою изобразительность и конкретику значения, сохраняя тем самым возможность быть своего рода «предлогами» и «союзами» идеографической грамматики. Чаще всего писатель использовал их при работе над окончательным

формированием композиции своего текста, например, в рукописях к романам «Подросток» и «Братья Карамазовы» (илл. 3).

5. Вербальные записи Достоевского, выполненные с помощью обычной скорописи. В «записных тетрадях» это, чаще всего, своего рода «конспекты» будущих произведений, наброски отдельных сцен и фабульных узлов. Заметим, что это единственный из пяти слоев идеографического дискурса Достоевского, который попал в академические публикации, но и он текстологически исчерпан далеко не полностью: во всех известных нам публикациях не полностью учтено пространственное расположение того или иного фрагмента текста относительно остальных записей и рисунков, в лучшем случае идет речь о простом делении на абзацы (илл. 1—2, 4). Первая относительно полная публикация этих материалов доказывает их значительную научную ценность (Баршт 2005).

В записях на страницах «записных тетрадей» Достоевского пространство страницы семантически насыщено, отдельные записи и идеограммы «записной тетради» вступают друг с другом в сложные смысловые отношения, образуя систему, в которой каждый из элементов функционально и семантически связан со всеми остальными. Типографское воспроизведение такого рода записей, снимающее пространственно-синтаксические связи между знаками и игнорирующее его идеографию, воспроизводит отнюдь не все смыслы, которые содержатся в рукописи писателя. Это определяет возможность нового текстологического подхода к такого рода рукописям, состоящим из плотной словесно-графической ткани, насыщенной экфрасическими взаимодействиями. Изучение этого материала может дать информацию о творческом процессе писателя, которая не может быть получена никаким другим способом.

Можно сделать вывод, что экфрасис в творческом процессе писателя основан на формировании специального протонарративного дискурса, фиксирующего процесс перевода изобразительных форм на коммуникативный язык, состоящий из условно-понятийных знаков. Творческая перспективность такого перевода состоит в том, что идеограмма дает возможность создавать ситуа-

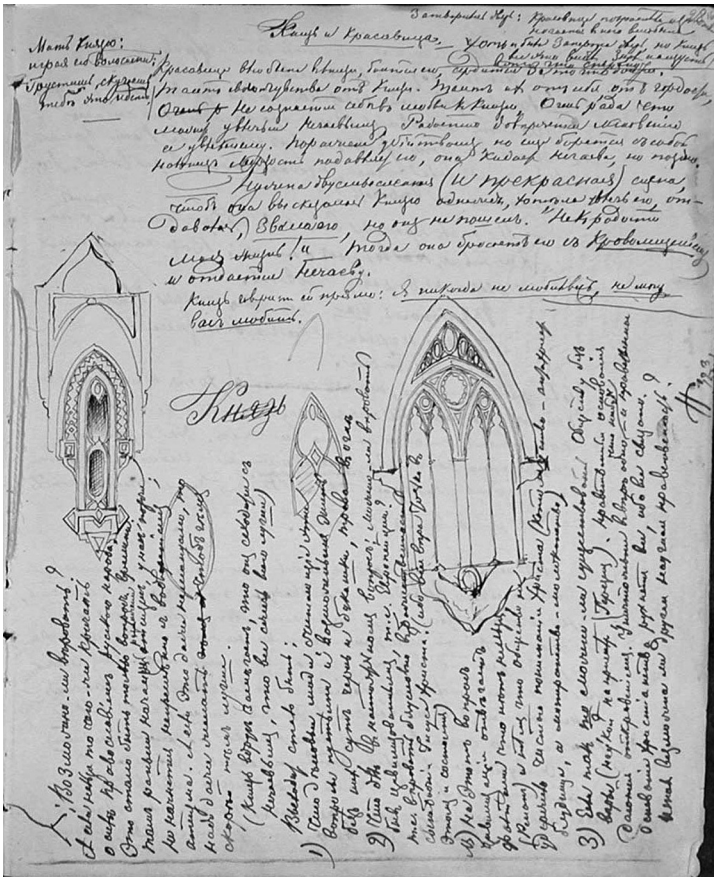
цию скрытой анонимной наррации, сохранив в прежнем состоянии свое «внутреннее “я”», не отягощенное агрессией «чужого взгляда» и, одновременно, «согретое» перспективой получения адресата в возникающем диалоге языков и различных точек зрения. Формирующийся в идеографическом формате дискурс в пространстве страницы черновика получает уникальную перспективу получить протяженность по оси времени и пространства — в равной степени и для вербальных, и для графических форм. Прямоугольник листа рукописи репрезентирует модель пространственно-временного континуума в том виде, в каком он предстает с точки зрения нарратора. С другой стороны, лишенный непосредственной изобразительности условно-понятийный язык приобретает здесь черты вторичного иконизма (особенно хорошо это видно в «каллиграфии»), воссоздавая те символические знаки, от которых отталкивался автор в самом начале творческой работы. Условием создания нарратора является различие его точки видения с точкой видения его автора, но это же создает проблему адекватного перевода. Вторичная изобразительность дискурса закрывает собой коммуникативный провал, который может образоваться при коммуникативном контакте двух индивидуумов, обладающих разными наполнениями памяти, языковым опытом и другими индивидуальными особенностями. В первичной изобразительности идеографии Достоевского могут быть обнаружены генетические корни вторичной изобразительности текста произведения в его окончательной редакции; с другой стороны, нарождающийся фабульный материал, зафиксированный мнемоническими знаками, указывает путь, который вел к формированию нарративной инстанции.

## *Литература*

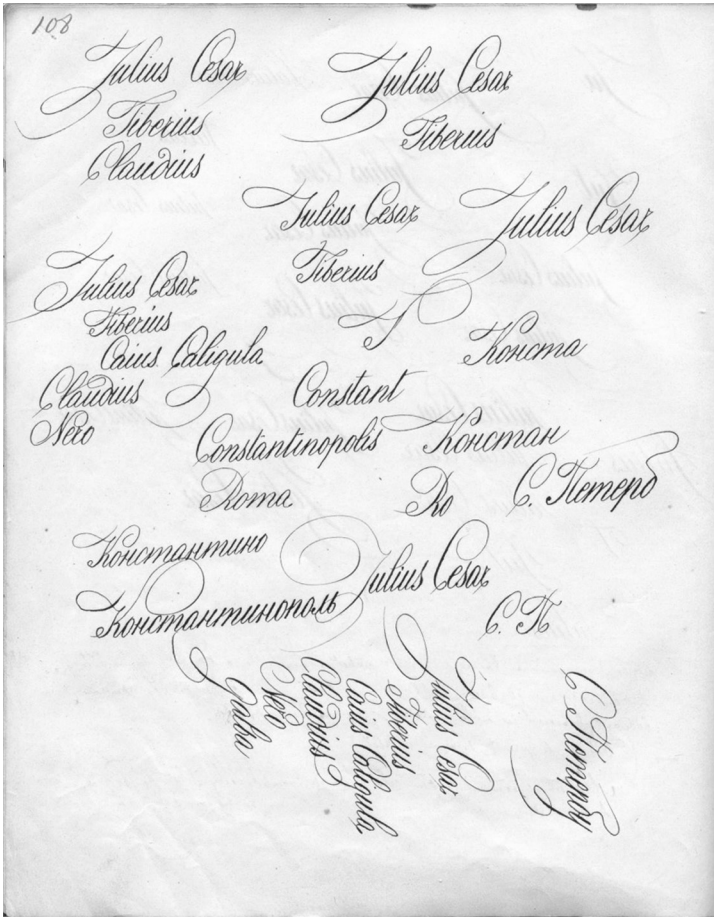
*Баршт 1999* — Баршт К.А. Готический иероглиф Достоевского // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 59—85.

*Баршт 2005* — Баршт К.А. Рисунки Ф.М. Достоевского. Каталог // Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского. М., 2005. Т. 17.

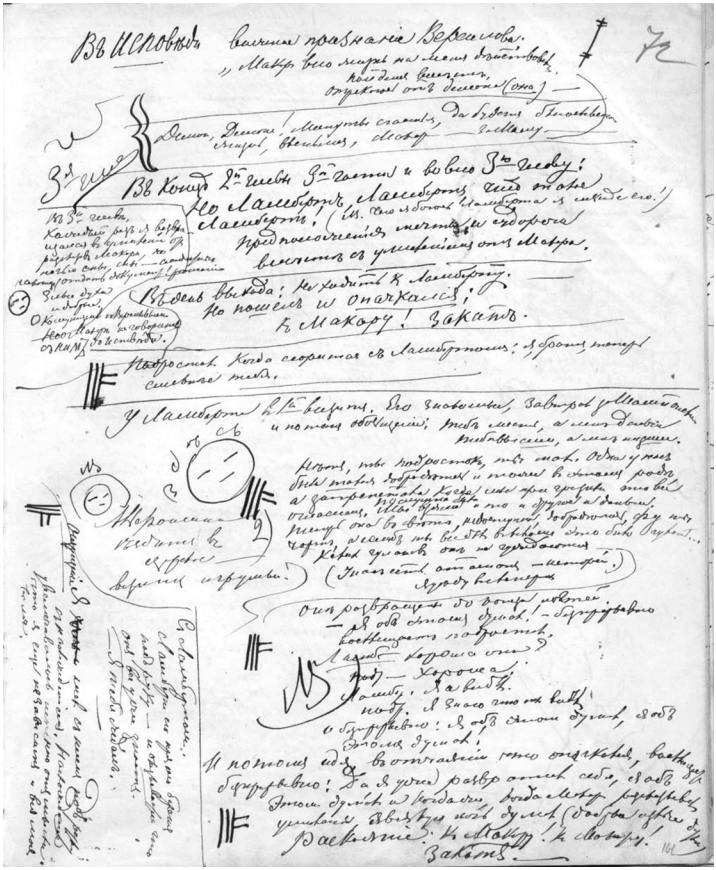
*Бергсон* — Бергсон А. Творческая эволюция. М., 2006.
*Выготский* — Выготский Л.С. Мышление и речь. Психологические исследования. М.; Л., 1934.
*Достоевский* — Достоевский в работе над романом «Подросток» // Лит. наследство. 1965. Т. 77.
*Лихачев* — Лихачев Д.С. «Небрежение словом» у Достоевского // Лихачев Д.С. Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1.
*Лотман* — Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.
*Пятигорский* — Пятигорский А.М. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962.
*Розенблюм* — Розенблюм Л.М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981.
*Фрейденберг* — Фрейденберг О.М. Происхождение наррации // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.



1. Рисунок Достоевского. РО ГБР. Ф. 93.1. Ед. хр. 5. Л. 108




2. Рисунок Достоевского. РГАЛИ. Ф. 212.1. Ед. хр. 6. Л. 108



3. Рисунок Достоевского. РГАЛИ. Ф. 212.1. Ед. хр. 11. Л. 72

*Елена Гальцова*
*ИМЛИ РАН, Москва*

# От описания картин в повести «Надя» к «стихо-вещи»: вариант трансформации экфрасиса в сюрреализме

Экфрасис — один из самых распространенных приемов в поэзии и прозе французского сюрреализма, что связано с визуальной доминантой сюрреалистического воображения, о которой Бретон говорил в книге «Сюрреализм и живопись» в 1925 году (см.: Гальцова: 298—308). Проблеме экфрасиса в сюрреализме посвящено немало работ, из которых мы бы выделили особо труды Майкла Риффатера и Жаклин Шеньо-Жандрон (см.: Riffaterre 1996: 133—149; Riffaterre 1994: 211—229; Lire). Сюрреалисты часто использовали в своих публикациях различные изображения, которые так или иначе соотносились с текстами, причем игровое взаимодействие между текстом и изображением было предметом особого их внимания. Этот прием окажется у истоков особого особого синтетического жанра сюрреалистического творчества — стихо-вещи (poème-objet). Мы попытаемся проследить на примере повести Бретона «Надя» (1928, 2-е изд. 1963), как описание произведения искусства, сопровождаемое визуальными образами, постепенно перерастало рамки литературы (и, соответственно, приема экфрасиса), становясь предвестием нового вида художественного творчества.

Повесть «Надя» должна была, по замыслу Бретона, продемонстрировать возможность большой сюрреалистической прозы, отрицающей любые литературные приемы. В качестве примера протеста против литературы (точнее, традиционной литературы) Бретон вспоминает о Гюставе Флобере: «Я вовсе не курю фимиам Флоберу, однако, когда меня уверяют, что, по его собственному признанию, в “Саламбо” он хотел лишь “передать впечатление желтого цвета”, в “Мадам Бовари” — лишь “сделать нечто цвета

плесени в углах, где сидят мокрицы", а все остальное было совершенно безразлично, именно эти внелитературные интересы располагают меня в его пользу» (Бретон: 190—191). Флоберовское письмо привлекает Бретона стремлением к визуальности, точнее, к передаче живописного впечатления. Любопытно, что несколькими десятилетиями спустя на эту особенность текстов Флобера обратит внимание Ролан Барт, интерпретируя ее в смысле достижения «эффекта реальности» (см. его знаменитую статью «Эффект реальности»): флоберовское описание Руана, завораживающее своими подробностями, является на самом деле не описанием реальности, но описанием картины. Таким образом, согласно Барту, прием экфрасиса раскрывает понятие «эффекта реальности». Бретон не озабочен разоблачением смысла, ему не нужно создавать «эффекта реальности», он стремится выйти за пределы реальности, заставляя читателя буквально поверить в реальность ирреального, и пример Флобера ценен для него именно как поиск принципиально иного (то есть «сюрреального») содержания[1]. Сам же Бретон предлагает еще более радикальный прием: во имя исполнения «антилитературного императива» он демонстративно отказывается от описаний обстановки действия, заменяя их фотографиями[2].

Среди иллюстраций в его повести[3] фигурируют не только фотографии мест и портреты людей, упомянутых в тексте, но и произведения искусства — картины Паоло Учелло, Жоржа Брака, Джорджо де Кирико, Макса Эрнста, разнообразные предметы примитивного искусства — коническая маска из Новой Британии, фетиш с острова Пасхи, — а также рисунки Нади. Разумеется, сам факт их представления наряду с фотографиями реальных мест и людей должен, по замыслу Бретона, заставить читателя воспринимать искусство как некую реальность, пусть и совершенно фантастическую, или сюрреальную[4]. Сразу отметим, что все эти произведения откомментированы двояким образом: во-первых, о них говорится в тексте повести; во-вторых, под каждой репродукцией стоит краткая цитата из текста (изначально это было обусловлено технической проблемой — в первом издании

(1928) все иллюстрации были напечатаны на мелованной бумаге отдельным блоком, без привязки к тексту, поэтому Бретону пришлось дать отсылки к повести).

Большинство описаний произведений искусства сопровождается их воспроизведением, и в этом смысле показателен как раз пример отсутствия такого воспроизведения. Так, для описания кульминационного момента отношений с Надей Бретон использует ассоциацию с картиной Ватто «Паломничество на остров Киферу», порождающей целый ряд размышлений о понятии «реальности», одном из основополагающих для повести, и о поэтической аналогии, восходящей к эстетике символизма (прямая отсылка к терминологии С. Малларме): «Ничто: ни свечение нестойких металлов, таких как натрий, когда его дробят, ни фосфоресценция в отдельных местах каменоломен, ни вспышка восхитительного блеска, что поднимается со дна колодцев, ни треск деревянных часов, которые я бросаю в огонь, чтобы они умирали, вызванивая время, ни сверхпритягательность, которую излучает “Высадка на Киферу”, когда начинаешь видеть, что под различными обличиями на картине показана одна-единственная пара <...> — ничто из всего этого, ничто из того, что для меня — мой свет в чистом виде, не предано забвению. Кто были мы пред реальностью, той реальностью, которую я знаю теперь и которая, как хитрая собака, свернулась у ног Нади? На каких широтах мы наконец поймем, что оказались в плену неистовства символов; мы жертвы демона аналогии» (Бретон: 227).

Отсутствие репродукции картины Ватто объясняется не только ее чрезвычайной известностью, но и тем, что для Бретона важно подчеркнуть момент тайны, обнажить саму идею суггестии, близкой символистской суггестии в духе Малларме. Вместе с тем и «реальность», и «демон аналогии» оказываются привязаны к определенному визуальному образу — картине Ватто, которая в данном рассуждении является единственной общеузнаваемой ассоциацией для читателя — своего рода «зацепкой», благодаря которой у него возникают шансы сделать хотя бы первый шаг в понимании текста.

Вернемся к проблеме соотношения описаний и иллюстраций. Первый поцелуй Нади также сопровождается ассоциацией с живописью. Бретон целует ее «с благоговением», и Надя воспринимает это как акт причастия, объясняя, что «поцелуй оставляет в ней ощущение чего-то священного, а ее зубы “занимают место Гостии”». Картина возникает случайно на следующий день — Бретон получает письмо от Арагона с репродукцией детали «Осквернения Гостии» Паоло Учелло — произведения, Бретону неизвестного. В тексте большую роль играет название картины — оно интерпретирует сакральный смысл поцелуя как «осквернения». Но изображение, воспроизведенное в книге, выглядит совершенно чуждым содержанию повести, и это подчеркивает его случайность, что важно для эстетики сюрреализма, культивировавшей как можно более неожиданные, случайные образы. Бретон дает также примечание, которое передает последующие его впечатления от картины Учелло, вообще отрицающие его первоначальный восторг: «Целиком я увидел эту картину несколько месяцев спустя. Она показалась мне перегруженной скрытыми намеками и в конечном счете уж слишком тонкой интерпретацией» (Бретон: 221). Таким образом, для Бретона картина Учелло — субъективный образ, ценный своей случайной связью со словами Нади, но открывающий серию (потому что речь идет и о детали, представленной в книге, и о целой картине, которую Бретон видит впоследствии) конкретных представлений, основанных на реальном созерцании искусства.

Самое важное в личности Нади для Бретона — то, что она представляет собой сюрреальность со всеми необходимыми атрибутами (случайность, неуместная красота, связь с клиническим сумасшествием и т.д.), и эта сюрреальность, разумеется, обладает творческим потенциалом — Надя оказывается и своеобразным поэтом, и художником. В повести представлены рисунки Нади — с названиями и сопровождаемые ее же объяснениями. Приведем пример интерпретации первого рисунка, который Надя отдала Бретону: «Она разъясняет некоторые элементы этого рисунка, за исключением прямоугольной маски, о которой она ничего не может ска-

зать, кроме того, что ей так показалось. Черная точка в середине лба — это гвоздь, на котором он висит; в начале пунктира расположен крючок; черная звезда в верхней части воплощает идею. Но самый главный интерес для Нади — хотя я не мог заставить ее объяснить почему — представляет каллиграфически написанная буква L» (Бретон: 226). Любопытно, что эта расшифровка (ибо рисунки Нади малопонятны для зрителя) сама по себе проблематична. Автор не может объяснить всего, он ведет себя как визионер, фиксирующий некие картины, смысл которых не всегда способен уловить. Из последующих описаний рисунков Нади будет ясно, что ей, например, «привиделся» «Цветок влюбленных», рисунок «Сон кошки» — «торопливый декупаж непосредственно вслед за видением» (Бретон: 231) и т.д.

Из многочисленных рисунков Нади выделим один, который Бретон (на этот раз это интерпретация именно Бретона) ассоциирует с классическим примером экфрасиса: рисунок называется «Облачный персонаж» и воплощает «стремление различать силуэты в разводах ткани, в расположении волокон в дереве, в ящеристых прожилках старых стен». Бретон подробно перечисляет предметы, изображенные на рисунке, — это целый мир, подобный тому эпическому миру, что был воспроизведен на щите Ахилла: «Здесь можно без труда увидеть лицо дьявола, голову женщины, губы которой прилетает поклевать птица, шевелюру, торс и хвост сирены, предстающей со спины, голову слона, ужасного тюленя, лицо другой женщины, змею, еще множество змей, еще сердце, нечто вроде головы быка или буйвола, ветви древа добра и зла и около двадцати элементов, которые, несмотря на неизбежные при воспроизведении искажения, достойны составить настоящий щит Ахилла» (Бретон: 232).

Надя — художник, и она же — интерпретатор. Самый обширный фрагмент текста повести[5], посвященный изобразительным искусствам современности (начинающийся с рисунков Нади и заканчивающийся обзором искусства авангарда и сюрреализма), дан по преимуществу с ее точки зрения, в сопровождении минимальных комментариев со стороны Бретона, которые служат раз-

витию размышлений Нади. Ви́дение Нади, ассоциативная интерпретация Нади воплощают новый взгляд, новое понимание искусства, близкие бретоновским.

Именно глазами Нади Бретон представляет обзор современного искусства, составлявшего часть его собственной коллекции: Надя посещает домашний музей Бретона и высказывается по поводу увиденного, начиная с прямой ассоциации с собственным творчеством — с уже упомянутым рисунком «Облачный персонаж», где были изображены таинственные рога, объяснения которым Надя не могла дать. Интерпретационный элемент преобладает в подписях к репродукциям: на этот раз подписи являются по преимуществу цитатами из текста, где дана реакция Нади на картины, а точные их названия и обозначение авторов даются по преимуществу в тексте.

«Несколько дней спустя, придя ко мне домой, Надя действительно *узнала* те самые рога — это были рога большой гвинейской маски <...>, я всегда любил ее и страшился из-за монументального гребня, напоминающего железнодорожный сигнал, причем Надя нарисовала их под тем углом, под каким могла увидеть, только если бы *сама находилась в моей библиотеке.* В тот же раз она узнала в картине Брака (“Гитарист”) не относящиеся к персонажу гвоздь и веревку, которые меня всегда интриговали, а в треугольной картине де Кирико (“Тревожное путешествие, или Загадка фатальности”) — знаменитую огненную руку. Коническая маска, сделанная в Новой Англии из сердцевины красной бузины и тростников, заставила ее вскрикнуть: “Смотри, Химена!” Маленькая скульптура сидящего кацика показалась ей более угрожающей, чем все остальное; она долго рассуждала по поводу особенно трудного смысла картины Макса Эрнста (“Но мужчины не узнают об этом ничего”), что совершенно соответствовало подробному описанию на оборотной стороне полотна; другой фетиш, от которого мне удалось впоследствии отделаться, казался ей богом злословия; еще один, с острова Пасхи, который был первым “диким” предметом, появившимся у меня, твердил ей: “Я люблю тебя, я люблю тебя”» (Бретон: 232).

Описание картин глазами Нади — это прежде всего свободная интерпретация загадочных или причудливых образов. Как мы уже замечали, в качестве интерпретаторов выступают и Бретон, и Надя. Картина представляет собой повод для дальнейшего полета фантазии интерпретаторов, которые подчас совершенно отрываются от оригинала. Реакция Нади — это своеобразный пример для читателя текста: героиня словно предлагает вступить в диалог с предметом искусства. Приглашение к диалогу усиливается благодаря демонстрации в книге репродукций произведений, о которых идет речь. Они должны не просто помогать читателю понять смысл, но и заставить его самого посмотреть на них и создать свою ассоциативную интерпретацию. Таким образом, описание картины обладает в «Наде» довольно специфическим статусом: оно как бы отрицает собственную значимость. Оно построено так, чтобы читатель мог использовать его как трамплин для собственного полета фантазии, порой вне всякой связи с интерпретацией, данной в книге.

Подобный подход к описанию и воспроизведению предметов искусства Бретон использовал и в последующих книгах — «Сообщающиеся сосуды», «Безумная любовь», «Арканум 17» и др. Но идеи, касающиеся соотношения между текстом и изображением, были продолжены уже на новом уровне в специфическом виде сюрреалистического творчества, которое было связано с созданием «объектов».

Вслед за Марселем Дюшаном сюрреалисты увлеклись «объектами». В начале 1930-х они создали не только множество объектов, но и множество разных теорий по их поводу. Не в силах как-либо обобщить теорию «сюрреалистического объекта», Бретон заговорил в 1934—1935 годах о «фундаментальном кризисе “объекта”» и выдвинул новую теорию, в которой как раз объединятся вербальное и изобразительное начала.

В своей пражской лекции «Сюрреалистическое полагание объекта. Полагание сюрреалистического объекта» (1935) Бретон говорит о мечте создать новый «универсальный язык», в котором бы сочетались вербальное и изобразительное начала. Опираясь на

знаменитую фразу Исидора Дюкасса — «Поэзия должна создаваться всеми, а не одним человеком», — Бретон хочет, чтобы поэзия была понята «всеми», и предлагает такое искусство, в котором смешивалось бы несколько искусств, следуя за Аполлинером — автором «Каллиграмм», стремившимся, как считает Бретон, быть одновременно поэтом и художником.

«Изобретение» Бретона называется «стихотворение-объект», или «стихо-вещь» (« poème-objet»). Опыт аполлинеровских «Каллиграмм», восходящих к «фигурным» стихотворениям, известным еще с Античности, представлял собой текст в виде изображения. Бретон находит другое решение, используя принцип сюрреалистического коллажа как «случайной встречи» несовместимых между собой реалий. «Стихо-вещь», как пишет Бретон, — это «опыт, заключающийся в том, чтобы инкорпорировать в стихотворение различные — бытовые или любые иные — предметы, визуальные элементы которых найдут место между словами, но при этом слова и вещи не должны обозначать одно и то же» (Breton 1992: 480). Из этого описания можно сделать выводы о возможных отношениях между словами и вещами. Прежде всего, Бретон говорит об «инкорпорировании» вещи в стихотворение, то есть о стремлении к органичности их соединении, что является развитием одного из упомянутых постулатов раннего сюрреализма, согласно которому «слова занимаются любовью» («Слова без морщин», 1922). Идее «инкорпорирования» противостоит идея «обозначения»: то, что «инкорпорировано», не должно обозначать того же самого, что уже обозначено в стихотворении. В сущности, само «обозначение» должно быть вынесено за скобки — предметы могут иметь имена, а могут быть вообще неназываемыми. Главное для Бретона — создать некий эффект, который сильно воздействовал бы на зрителя, вызывая у него замешательство: «Из игры слов с этими поддающимися или не поддающимися названию предметами, как мне кажется, у читателя-зрителя должно возникнуть совершенно новое чувство, исключительно тревожной и сложной природы. Для того чтобы способствовать систематическому расстройству всех чувств, тому самому, которое проповедовал Рембо и которое всегда выставля-

лось на повестку дня сюрреализмом, я полагаю, что без всяких колебаний <...> необходимо заниматься смещением чувственности (dépayser la sensation)» (Breton 1992: 480). В случае со «стихо-вещью» это «смещение» заключается в специфическом смешении двух процессов, связанных со зрением, — чтения и рассматривания предметов: возможно буквально «читать» картину и «созерцать» или «разглядывать» слова. Чтение порождает «образы», предметы побуждают к «концептуализации», происходящей в форме слов, а все вместе порождает некий новый «язык» вне чистого слова, но на границе «слова» и «вещи».

Французские исследователи сюрреализма не раз подчеркивали специфичность реакции читателя-зрителя на «стихо-вещи» (см.: Pierre: 131—142; Breton 1991; Breton 1991a). При восприятии «стихо-вещей» доминирует установка на бессознательное восприятие в состоянии «расстройства всех чувств»: зритель-читатель не расшифровывает, но как бы отдается ощущению потери самого себя. В их крайнем выражении «стихо-вещи» должны вызывать фрустрацию. Вместе с тем Бретон зачастую давал довольно пространные интерпретации-описания своих «стихо-вещей». Эти дополнительные тексты хотя и играют роль метадискурса, но лишь отчасти. Содержащаяся с них информация может быть не менее загадочной для читателя-зрителя, который, наряду с разъяснением, получает еще один повод для того, чтобы почувствовать фрустрацию.

Казалось бы, связь между текстом и изображением перестает существовать, текст перестает описывать предмет, и в этом смысле можно было бы говорить о преодолении экфрасиса в теории «стихо-вещи». Но на этот вопрос можно посмотреть и иначе — рассуждения Бретона создают новый вид визуально-вербального искусства, в котором слово оказывается одним из парадоксальных источников визуальных значений. Универсальный язык, о котором говорит Бретон в теории «стихо-вещи», оказывается невозможен без новых разъяснений и интерпретаций. Таким образом, развив в «Наде» идею экфрасиса как бесконечного ассоциативного ряда и одновременно стремясь преодолеть его, давая

возможность читателю самому посмотреть на описываемые предметы искусства, Бретон приходит к идее особого синтетического жанра, где слово и изображение сливаются вместе, порождая не только новое мирочувствование у читателя-зрителя, но и необходимость рассуждать о новом жанре, переживая вызываемую им фрустрацию.

---

[1] Эта сюрреальность может быть наполнена и откровенно революционным содержанием — вслед за рассуждениями о Флобере Бретон упоминает о Курбе: «Для меня величественный свет картин Курбе — это свет на Вандомской площади в час, когда пала колонна». Сюрреальность может быть сконструирована неким особым образом, так чтобы вызывать определенную реакцию у зрителя: Бретон приводит пример эстетики удивления Д. де Кирико (Бретон: 191).

[2] Бретон писал в более позднем предисловии (1962) к повести: «...большое количество фотографических иллюстраций было использовано для того, чтобы уничтожить любое описание» (Breton 1988: 654).

[3] Иллюстрациям повести «Надя» посвящено немало работ во Франции. См., например: Arrouyel: 123—151; Guedj: 91—136.

[4] В целях более четкого выделения предмета нашего исследования — экфрасиса как описания произведений искусства — мы осознанно не касаемся существенного для сюрреализма пересмотра понятия искусства вообще и его «границ». Выбирая «произведения искусства» в «Наде», мы используем традиционное понимание искусства: этот формальный и, так сказать, антисюрреалистический подход позволяет более объективно взглянуть на проблему экфрасиса и его дальнейших преобразований.

[5] Он дан в заключительной части дневника Бретона.

## *Литература*

*Бретон* — Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма. М., 1994 (пер. Е. Гальцовой).

*Гальцова* — Гальцова Е.Д. К вопросу о визуальном и вербальном началах в сюрреализме // Лики времени. М., 2009.

*Arrouyel* — Arrouyel J. La photographie dans Nadja // Mélusine. 1982. № 4.

*Breton 1988* — Breton A. Œuvres complètes. P., 1988. T. I.

*Breton 1991* — Breton A. Je vois j'imagine. P., 1991.
*Breton 1991a* — André Breton et la beauté convulsive (catalogue). P., 1991.
*Breton 1992* — Breton A. Œuvres complètes. P., 1992. T. II.
*Guedj* — Guedj C. Nadja de Breton, ou l'exaltation réciproque du texte et de la photographie // Les mots. La vie. P., 1984.
*Lire* — Lire le regard / Sous la dir. de J. Chénieux-Gendron. P., 1993.
*Pierre* — Pierre J. André Breton et le «poème-objet» // L'Objet au défit / Dir. par J. Chénieux-Gendron et M.-C. Dumas. P., 1987.
*Riffaterre 1994* — Riffaterre M. L'illusion d'ekphrasis // La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture. P., 1994.
*Riffaterre 1996* — Riffaterre M. Ekphrasis lyrique // Pleine Marge. 1996. № 13.

*Денис Иоффе*
*Университет Гента, Бельгия*

# К вопросу о текстуальности репрезентации художественной акции московского концептуализма. (От «отца» Кабакова к «пасынку» Пепперштейну).

Наши медитации об особом статусе экфрасиса в аспекте московского концептуализма и деятельности группы «Коллективные действия» можно начать с небольшого предуведомления. Постструктуралистское направление искусствоведения, развивавшееся на Западе в 80-х годах, вело речь о своего рода «конце искусства», провозглашая наступающую **тотальность репрезентации**. В то же время эстетическую производительность фигуративно-визуальных видов искусств предлагалось осмыслять в рамках того, что мы можем называть удобным термином «**текстуальное производство**», то есть симбиотически семиотическое искусство, творимое и воспринимаемое по законам вербального текста.

Что такое «концептуальное искусство» и чем западный и международный концептуализм[1] отличается от русского[2] своего извода? Если излагать этот вопрос в самом сжатом виде, то окажется, что чуть ли не центральным аспектом дифференцирования будет отношение «русских концептуалистов» ко всей проблематике текста и к использованию той или иной *текстуальности* в своих работах или акциях.

Мы исходим из понимания того, что в *экфрасисе* заключена, в изначально-терминологическом смысле, основополагающая онтологическая идея Описания, обозначающая мыслительный процесс, — если придерживаться этимологии — **заключения во фразу** того, что дается в первичном виде зрительного образа. Экфрасис занимает некое промежуточное положение между чистым миме-

тическим описанием и рефлективным повествованием, он одновременно, как заметил в свое время Юрий Шатин, «управляет как пространственным, так и временным аспектами» и создает «особую семиотику художественного текста» (см.: Шатин: 217—226).

В таком контексте деятельность московского концептуализма и, в частности, двух наиболее важных его представителей — Ильи Кабакова и Андрея Монастырского — может представляться весьма характерной для целого периода развития этого направления искусства, не только в российском, но и в международном аспекте.

В платоновском диалоге «Федр» мы находим замечание о том, что «дурная особенность письменности», которая «сходна с живописью», состоит в том, что «ее порождения стоят, как живые», но при этом не способны обрести дар собственного слова (см.: Платон). В фактической неспособности «письма» вживе репрезентировать «пластическую красоту», в том *сильном* виде, как она доступна в фигуративных видах искусства, заключаются как бы своего рода изначальные границы экфрасиса, позволяющего всякий раз вести речь лишь в рамках уже ранее всеми «увиденного» визуального произведения, как бы еще раз воскрешая его смыслы.

Именно о способах построения визуальной знаковой нарратции и стоит вести разговор в ходе осмысления деятельности московского концептуализма со всеми его «описательными текстами» и литературной вербализацией, взаимодействующей с визуальным искусством.

Визуальное — в том числе пространственное и акционно-перформативное искусство, которое интенционально творится и, что важно, воспринимается подготовленными адресатами-зрителями/участниками по законам литературного, художественного, вербального текста, — может, на наш взгляд, являть любопытный казус особого, отчасти инверсионного экфрасиса, как бы развивающего и продолжающего уже знакомые, более традиционные формы существующих экфрастических схолий.

Деятельность «старшего» концептуалиста Ильи Кабакова, который как бы воспринимается в качестве основателя всего направления, во многом способствовала появлению на подпольной

арт-сцене Москвы фигуры Андрея Монастырского. Не случайно также, что само отношение Монастырского к такого рода «фигуре отца» было и остается крайне амбивалентным. Надо помнить, что свою родовую фамилию Сумнин художник меняет на Монастырский, тем самым как бы подчеркивая свой обособленный статус, свою специфическую эстетическую и философскую *самость* и акцентируя свои перформативные идеи, «локализованные» по сути вне «кабаковского» московского искусства. Так в национальном сознании аскетический и абстинентный монастырь противостоит всеядно пьяному безудержному кабаку. В таком «раскладе», при первой же физической возможности убывший в безальтернативную *столицу Мира,* убийственно-страшный город-Сад Нью-Йорк, Илья Кабаков репрезентирует собой как бы лубочно-«внешний» *русский концептуализм*, «всё на продажу»! В то время как гораздо менее «переводимый» на язык международных буржуа интимно-исповедально-подпольный Сумнин-Монастырский призван подлинно олицетворять некоего рода иной, если не сказать *противоположный* по духу идеал художнического подвижнического жизнедействия.

Многие инсталляции Кабакова, в том числе его знаменитые «комнаты» и альбомы, несут в себе ядро репрезентации особой «коммунально-речевой» культуры человеческой повседневности с ее описательно-вербальной сложносочиненной активностью. Одна из недавних объемных немецких книг, посвященных творчеству Кабакова, называлась весьма красноречиво — «Текст как базис для визуальной экспрессии» (см.: Felix). Вербализация художественного опыта, использование знаковых возможностей текстуальности для **усиления описания** того, что зритель видит всякий раз перед собой, несомненно, должны считаться одними из наиболее характерных приемов работы Кабакова. Кабаков много раз отмечал в своих эссе, что он артикулирует отношение к слову и к образу как взаимозависимым между собой величинам. Между ними, заключенными в единое графическое пространство, возникает своего рода обоюдная коммуникация, порождающая в свою очередь некую sui generis нарративизацию «рассказа». Ис-

пользование словесного описания в художественном пространстве дает, согласно Кабакову, дополнительный потенциал для создания особой выразительности утверждаемой художественной идеи или концепта.

Речь здесь также идет о фигуративизации особого *изначально словесного* дискурса, который обретает физически осязаемую плоть художественного музейного артефакта. В плане вектора этой деятельности можно отметить интересную медиальную инверсию экфрасиса: ведь перед нами такое искусство, которое как бы косвенно описывает вербальные практики посредством своих *визуально-акционно-инсталляционных* средств. Упомянем здесь немало распространенную в рекурсивном творчестве Кабакова практику, когда в гигантском произведении «видятся» реальные фрагменты человеческой информативной речи, которая как бы символически «проговаривается» в голове у изображаемого всякий раз персонажа. Подобного рода текстуальность становится примечательнейшей составной частью едва ли не всей системы такого рода сложносочлененных артефактов.

Кабаков, плодотворно поработавший на ниве магистрального укоренения концептуализма в российской культурной ситуации, предстает в этом смысле адептом условно проповедовавшегося этим движением *нового синтеза*. Кабаков как бы антитетически соединяет в себе разновекторные фигуры Сола Ле Витта (Sol LeWitt), Джозефа Кошута (Joseph Kosuth) и, допустим, Лоуренса Вейнера (Lawrence Weiner). Это кабаковское *невозможное* соединение и, по Борхесу, «умножение» сущностей парадоксальным образом нисколько не говорит о каком-либо «подражании», ибо ни стилистически, ни даже «вещественно» Кабакова практически ничего в сущностном плане не связывает с вышеупомянутыми персонажами. Русский художник усваивает эти величины чисто трофейно — поглощая их эвристику, вычитая из них западную ось внешней публичности, присваивая те их функции, которые могут быть сколь-нибудь релевантны для его собственного курса, для ему самому покуда *неведомых* действий. Основополагающим фундаментом здесь служит упомянутая апостолом Павлом необычай-

ная «уверенность в невидимом»[3], то есть упор на пре-созданную «идею», на некий чистый форматный и ферментный «концепт», который далее в той или иной форме реализуется в создаваемом произведении. Кабаков, будучи стилистически совершенно не похожим на своих западных коллег, тем не менее несет тот же заряд конструктивно неожиданного и «удивляющего» эготизма, столь характерный для всего мирового артистического концептуализма. Как верно подмечают авторы сборника «Философия и концептуальное искусство»: «Главная особенность, отличающая искусство концептуализма от всех других видов искусства, состоит в том, что оно всякий раз воссоздает некое 'ожидание' чувственного удовлетворения, каковое далее сознательно разрушает»[4]. Неожиданное и болезненное разочарование зрителя, тонкий укол и упрек по адресу ментальной неразвитости всякого «смотрящего» — первейшая цель концептуального искусства.

Вся совокупная работа Кабакова в общеидеологическом смысле своем была неизменно направлена на «партизанскую критику» окружавшей его тоталитарной власти упырей и кликуш, связываемых с господствующим строем той страны, где художник родился и жил. Те или иные элементы этой тонкой критики производились при помощи различных художественных конструктов, апеллирующих к «реформации» самого процесса производства «изобразительности» как таковой. Подобная «художественная» критика, заключенная в ткань *изобразительного*, также могла при необходимости функционировать как некое гротескное *речеговорение*. В своих беседах сам художник не раз подчеркивал, что его искусство — это своего рода *ответ* на «...доминирование словесного океана, когда неизбежен высокий уровень реакции общественного тела на тотальное присутствие текста» (см.: Тупицын: 1997). Протест против логоцентрической диктатуры «советского» текста находил свое выражение в особых семиотических приемах, которые Кабаков использовал для функционального усиления доступных ему креативных средств изобразительности.

В свете вышеописанного Илья Кабаков может быть (вероятно) при желании воспринят как некий лидер деятелей современ-

ного искусства в плане использования и «вмонтирования» реальных вербальных субстратов в ферментную ткань генерируемых экспозиционных артефактов. Речь тут может идти о так называемой «сигнификативной стороне речи»: как уже не раз отмечали многие критики, некоторые работы Кабакова надо в прямом смысле внимательно и последовательно распознавать и знаково *прочитывать*. Вся многомерная и многоплановая деятельность Кабакова, особенно в свете его дневников и мемуаров, представляет собой *одновременно* литературу + живопись: то есть, как проницательно отмечал в свое время Михаил Рыклин, «взаимодействие ведущего кода» и «периферийного кода» (см.: Тупицын: 324).

Визуальная ипостась Кабакова овеществляет некий особый *речевой код*, конструирует специальное семиотическое или *симбиотическое* пространство, в котором располагаются его «тексты-артефакты», неутомимо *повествующие* и даже как будто *само*говорящие. Не случайно свою масштабную работу о Кабакове Борис Гройс назвал «Художник как рассказчик». Вопрос «нарратива» и нарративизации мира, прихотливое использование вербального элемента в деятельности русского концептуализма (отличающегося своей общей *логоцентричностью*) выходит на передний план. Если экфрасис предполагает принципиальное взаимодействие планов «вербального текста», «речи» с одной стороны и художественного экспоната (картины или скульптурной конструкции) — с другой, то русский логоцентрический концептуализм представляет в этом смысле особо интересный казус.

Техники вербального описания некоторых художественных акций, проводившихся группой «Коллективные Действия» в середине 80-х годов, представляют несомненный интерес для всей рассматриваемой нами «экфрастичной повестки дня». Здесь имеет место особый тип семиозиса (или «постсемиозиса», по определению Монастырского), служащего пониманию всей художественной практики «Коллективных Действий» и особого вида взаимодействия вербального и визуально-перформативного типов «дискурса», в том числе и чисто «поэтического», связанного с деятельностью самого Монастырского (см.: Иоффе 2005: 292—315).

Речь может идти о двух моментах: об искусстве, которое интенционально строится по законам «текста», и о вербальном «художественном» описании тех актов перформанса, что происходили в рамках работы «Коллективных Действий». Очевидцы и участники этих акций могут пониматься в качестве реально активных агентов экфрасиса, выводящих сигнификацию всего происходившего действа на новый смысловой и «означиваемый» уровень восприятия. Вербальная нарративизация объектов концептуального искусства с помощью дескрипций-рассказов его очевидцев и участников становится, таким образом, основным объектом обсуждения.

Справедливо было бы заключить, что практически всякий перформанс группы «Коллективные Действия» всегда имел и свой вербально-описательный эквивалент, помимо собственно самой *физики* развертывания пространственной акции[5]. Описание художественного действия входит в первичный генезис разрабатывающейся акции, и сама вся эта деятельность до известного предела как бы выстраивается по законам *повествовательного* текста. Если вести разговор о чисто литературных влияниях, лежавших в основе творчества «Коллективных Действий», то первое, что приходит на ум, — абсурдистская традиция, ведущая свою линию от дадаистской театральности напрямую к русскому (не вполне состоявшемуся) театру обэриутов, а также к особой перформативности акций Беккета и Ионеско.

Уникального рода *сценарность*, лежавшая в основе концептуальной прагматики едва ли не всех «постановок» группы «Коллективные Действия», актуализировала, в духе развивавшегося тогда рецепционизма, вопрос результирующей *реакции* своего потенциального зрителя: отсутствующего или же, по счастию, находящегося рядом с самими играющими актантами.

Самая изначальная активность «Коллективных Действий» непредставима без фигуры отстраненного незримого наблюдателя, того, кто в дальнейшем может дать адекватное вербальное описание происходившей акции, развернувшейся у него перед глазами.

Справедливо будет указать, что едва ли не все акции «Коллективных Действий» проводились в расчете на их дальнейший эк-

фрасис, на некую последующую литературную обработку и нарративизацию, осуществляющуюся либо самими участниками, либо теми, кто, благодаря своему критическому восприятию, как бы спонтанно включался в процесс созидания этого сообщения о про(изо)шедшем событии.

В качестве иллюстрации можно также припомнить довольно красноречивый диалог, состоявшийся в свое время между Андреем Монастырским и критиком-концептуалистом (и математиком) Виктором Тупицыным. Тупицын осведомляется: «В вашем случае эти гигантские объемы — арена, на которой инсценировались определенные фигуры текстуальности... Каким образом это становится семиотекстом?» (см.: Тупицын: 226). В ответ Монастырский указывает, что семиотичность его перформансов неизменно проходит «через реакцию». «Это был двойственный процесс. <...> изначально мы определили для наших зрителей и для самих себя, что снятие семиозиса, который мы прежде идентифицировали с интерпретацией, уже закладывалось в механику действия таким образом, что возникновение этой интерпретации в момент действия как бы исключалось» (Там же). Задачей Монастырского было магически *остановить* внутренний рефлективный монолог участников и, как следствие, семиозис, чтобы включать и выключать его в зависимости от своих акционистских интенций и режиссерских идей.

По его свидетельству, в ранних акциях «манифестировалось различие между **изначальной невозможностью** этого семиозиса в момент развертывания механики действия и **апостериорными интерпретациями**. Так формировался гигантский текстовой корпус описаний, корпус книг “Поездки за город”» (Там же).

Как поясняет художник, суть была в большой степени «в том, что и зрители, и организаторы, которые в равной мере любили комментировать то, что, собственно, происходило, написали немало описательных текстов по следам наших акций...» (Там же). Монастырский отмечает, что участники делали это «как бы в порядке компенсации за невозможность толкования и осмысления самих акций в момент их реализации: ибо тогда эти акции можно

было только почувствовать, “продегустировать” созерцательно, совершенно рассеянно и, главное, необязательно» (Там же).

Мы можем отметить здесь еще одну — ментально-просветляющую — функцию экфрасиса, принуждающую по-новому взглянуть на описываемое художественное явление. Основная мысль Монастырского, сквозящая во многих его рассуждениях, сводится к тому, что без последующего описания его визуальных акций, без того, что *было* в дальнейшем в книжном виде опубликовано под грифом «Описательные тексты», **всё** как историческое, так и чисто-смысловое, базисное существование рассматриваемых художественных акций могло бы оказаться под очень большим вопросом.

То, что *не описано*, как бы и не существует; визуальность, которая не зафиксирована в каком-либо рефлективном описании, не может претендовать на культурную значимость и на какую-либо роль в жизни искусства. Виктор Тупицын интересуется у Монастырского: «Считаешь ли ты, что это не было выдаванием желаемого за действительное, что так оно все и было?» На что Монастырский отвечает: «Все это не было иллюзией именно потому, что это зафиксировано в описательных текстах». Тупицын уточняет далее, **что** здесь может пониматься «под иллюзией»: а именно есть ли это «фиксация интенции под видом фиксации результата? или же фиксация желания под видом фиксации его объекта?». Монастырский отвечает, что «существует гигантский архив с рассказами участников и статьями о том, что было на самом деле». «Будь это иллюзией, ни книг, ни архива не возникло бы», — говорит художник.

В этом диалоге Тупицын справедливо замечает, что подобный подход «в принципе — зависит от установки и, в данном случае, от презумпции существования тексто-пустотных, эмпирических практик, чья априорность констатируется путем апостериорного признания необходимости их текстуального осмысления и рефлексии, то есть имеется в виду *постсемиозис*, возникающий на основе подобной констатации» (Там же). Монастырский в общем соглашается с определением Тупицына в плане того, что отноше-

ние к знаку, умственное почтение к подобного рода манипулятивному описанию акции есть для его группы своего рода *постсемиозис,* то есть *непрямой семиозис*, являющий собой своего рода механический обмен знаками, который искусственно опосредован, а временами прихотливо модифицирован внешней вербализацией, осуществленной всяким конкретным «говорящим» очевидцем.

Монастырский ведет речь о довольно жесткой регламентации, которой был подвержен весь, на первый взгляд прихотливо-хаотический, процесс акционности и ее последующей фиксации на письме. По словам Монастырского, «этот момент интерпретации или семиозиса мы изначально предусматривали при построении текста акции, и это было очень важно» (Там же). «То есть мы отрефлектировали семиозис как структурный элемент перформансов», — далее сообщает художник-устроитель.

Здесь необходимо в очередной раз указать на особый статус экфрасиса в работе так называемой «младшей» группы московского концептуализма, известной под именем «Инспекция медицинская герменевтика»[6]. Анализу сущностной форматности экфрасиса в этом движении «младших концептуалистов» посвящена работа М. Клебанова, помещенная в настоящем сборнике. Клебанов предлагает определить особый статус экфрастических практик главного деятеля группы Павла Пепперштейна с помощью термина «экфрасис иллюзорного», отсылая к сновидческим практикам и онейрокритическим интересам автора (например, попыткам зафиксировать в словах образ, виденный во сне, и т.п.). В статье также дается довольно интересное описание функционирования «авторских иллюстраций» в «главном» романном тексте Павла Пепперштейна «Мифогенная любовь каст». (Пепперштейн-как-автор, одновременно являющийся также профессиональным художником, довольно примечательным образом использует аутоэкфрастичную доминанту для «усиления» работы своего текста.) Таким образом, Клебанов по преимуществу рассуждает об относительно необычных и *нетрадиционных* формах, которые подчас принимает экфрасис в продукции этой группы московского концептуализма. Развивая эти замечания коллеги, мы бы хотели ниже

привести пример крайне любопытного экфрастического описания, лишенного, однако, «авторской иллюстрации» и не имеющего прямого отношения к тому, что Клебанов формулирует как «экфрасис иллюзорного». Приводимый фрагмент из текста Пепперштейна «Мифогенная Любовь Каст» представляет собой радикально-карнавальное описание одного из знаменитых сюжетов Ренессанса, повествующего о легендарной «жертвенности римлянки» (или «отцелюбии римлянки»). Как известно, в серии знаменитых ренессансных картин молодая девушка самоотверженно кормит грудью своего умирающего от голода в темнице отца (см. вклейку). Речь идет об истории, поведанной автором I века нашей эры Валерием Максимом[7] и являющей «античный образец» универсального самопожертвования.

Травестийно переосмысляя этот сюжет в карнавально-сюрреалистическом ключе постмодернистской буффонады, Павел Пепперштейн концептуально заменяет угасающего старика на умирающую красивую девушку-комсомолку, а саму римскую даму — на взрослого русского мужчину, коммуниста и парторга, бойца и мага, собственно главного героя книги Дунаева. Соответственным образом, грудь девушки заменяется на эрегированный мужской половой член — и далее, по логике развертывания событий, спасительная мужская сперма приходит на смену не менее целительному материнскому грудному молоку. Дабы читатель случайно не пропустил «исходный» материал, то есть саму ренессансную картину, Пепперштейн четко указывает на нее в своем тексте, упоминая, что героический парторг своими действиями «имитировал» где-то (в каком-то альбоме?) увиденную им ранее картину. Ниже мы приводим соответствующую цитату из Пепперштейна (и его соавтора Ануфриева), а также и саму жанровую картину, травестированный экфрасис которой содержится в этом отрывке. Текст МЛК повествует:

«“Нужно накормить ее!” — подумал Дунаев. — “Непременно нужно накормить ее, иначе она не переживет блокаду”.

Он осторожно, чтобы не разбудить, положил девушку на диван, подложив под голову сложенную шубу и накрыв другой шу-

бой. Зина спала крепко, только что-то невнятно пробормотала во сне. Затем Дунаев, двигаясь бесшумно, как хорошо смазанный робот, наклонился над ней, приблизив член к ее полуоткрытому рту на расстояние нескольких сантиметров. Затем один раз провел рукой по нижней части своего живота, слегка прикоснувшись к мошонке. В ту же секунду как по команде началось семяизвержение. Так Дунаев не кончал никогда прежде. Он абсолютно контролировал свое тело, как если бы был мастером, много лет посвятившим овладению сексуальными техниками. Усилием воли он сделал эякуляцию невероятно долгой, так что она растянулась минут на сорок. Член, равномерно вздрагивая, выделял сперму небольшими порциями. Густые белые капли падали на губы спящей, стекали в ее рот. Зина, не просыпаясь, младенчески улыбнулась во сне.

Дунаеву казалось, что семяизвержение будет длиться бесконечно. Он испытывал дикое наслаждение, но совершенно не осознавал этого, полностью увлеченный этим кормлением, как спасительным и милосердным актом. Он был абсолютно уверен, что его сперма — “волшебная”: он не просто кончал, а производил в огромных количествах сверхпитательную и сверхполезную субстанцию, содержащую в себе все необходимые для жизни вещества, в форме, идеально предназначенной для их усвоения ослабевшим от недоедания организмом.

Где-то в его сознании даже мелькнула картинка, непонятно когда и как туда запавшая, — женщина, кормящая грудью старика, — аллегория милосердия.

Все время, пока длилось “кормление”, Зина крепко спала. Выражение ее лица было довольным и детским: видимо, ей снилось младенчество.

Наконец, выделение питательной жидкости прекратилось. Зина слизнула последнюю каплю, что-то пролепетала и повернулась на другой бок.

“Стальное” тело парторга сразу размякло. Он еле-еле успел застегнуть брюки ватными пальцами — в следующий момент сон накрыл его.

Комната, где они находились, еще некоторое время тускло освещалась дрожащим красноватым светом тлеющих в “буржуйке” угольков. Но вот последний уголек, ярко вспыхнув, погас. И “буржуазный свет”, как его называла Зина, уступил место остывающей тьме, изредка прорезаемой тревожным лучом прожектора...» (см.: Пепперштейн, Ануфриев).

П. Рубенс. Симон и Перо (Римское милосердие). 1625, холст, масло, 155×186. Голландия, Амстердам (Rijksmuseum).
П. Рубенс. Отцелюбие римлянки. Около 1612, холст, масло, 140,5×180,3. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Вышеприведенный фрагмент представляется особенно важным в свете магистральных «идеологических» приоритетов всей «младшей» группы московского героического романтического концептуализма. Как следует уже из самого названия группы, та «герменевтика», которую они предлагают людям, должна быть по

возможности непременно «медицинской», то есть принципиально ориентированной на разного рода «лечение» и «исцеление» (зрителей, читателей, всяких случайных реципиентов, но также и самих «внутренних героев», то есть деятельных персонажей, возникающих непосредственно из работ группы). В вышеприведенном отрывке — отходящая к вечному сну от истощения и голода юная ленинградская комсомолка спасается и как бы исцеляется от телесной слабости посредством особой «интерпретации» античной доблести, отраженной в ренессансной картине, которую (интерпретацию) закладывают в «иллюзорную» голову своего главного героя лукавые герменевты Пепперштейн и Ануфриев. Подобная композиция (+ герменевтический комментарий) и перевоплощение ренессансно-античного сюжета служат всему тому важному делу, которое, собственно, и провозглашается в основных документах группы. Наше рассуждение идет в русле того, что эта группа обычно рассматривала лечение как результат воздействия психоаналитическими средствами, в том числе психотропными. Поскольку весь роман (МЛК) представляет себой некий затяжной фантазм, то и акт лечения посредством экфрасиса является преимущественно фантазматическим. Герменевтическая составляющая подобного акта вполне вписывается в традицию, скажем, Фридриха Шлейермахера. Немецкий мыслитель говорит, что «мысль и язык повсюду переходят друг в друга и самобытный способ восприятия предмета переходит в способ упорядочения и тем самым в способ обращения с языком». Подчеркивая, что «человек постоянно пребывает в многообразии представлений» и «всякий образ возникает в результате включения и исключения», где «индивидуальное созерцание не только абсолютно неисчерпаемо, но и способно постоянно уточняться» (см.: Шлейермахер: 154—155), герменевтический законоучитель Шлейермахер служит неплохим фоном для восприятия травестийной составляющей деятельности Пепперштейна и его игровых товарищей по искусству.

Кроме того, весь живописуемый МЛК провокативный сюжет должен, как видится, хотя бы отчасти отсылать к суггестивному платоническому Эросу, говорящему об особом типе отношений

между Старшим (активным учителем) и Младшим (пассивным учеником-реципиентом). В то время как Платон, как выше отмечалось, имеет принципиальное значение для понимания всей темы экфрасиса как таковой. Платоновский тип «Академии», развивая сократический способ «научения» (не убоясь пиалы с цикутой), допускал пенетрационно-телесный контакт в модели Ментор => Обучаемый, проводя определенного рода концептуализацию этого процесса, возводя *в принцип* идею передачи «знания» посредством исторгаемой «спермы»[8]. В вышеописываемом МЛК-эпизоде животворящая сперма как бы сразу напрямую проникает, минуя гортань, по сути непосредственно «в головной мозг» условно *младшей-ученицы* (комсомолки), просветляя ее и по факту спасая от голодной смерти. В разных аспектах просветляющий фермент платонического эроса довольно широко известен[9]. Имеющийся здесь в виду особый комплекс воззрений одновременно отсылает также и к стоической древнегреческой философии[10] выдвигавшей важнейшую концепцию «*logos spermatikos*»[11], т.е. особую идею жидкосеменного Логоса, порождающего *активную материю Сознания*, доминирующую над энтропийным безжизненным калом[12] всего *неорганического вещества* в нашей скорбной Вселенной, управляемой дурным демиургом.

*Логос сперматикос* имел большое значение для разветленности ризомы гностической и раннехристианской топики, о чем свидетельствуют, например, творения святого мученика Иустина[13]. Тема (травестийного) жертвенного мученичества проходит как бы сквозной нитью через практически весь двухтомный нарратив МЛК. Укажем также, что в данном аспекте *логос сперматикос* может, по-видимому, особым образом контаминироваться с изначально как бы чуждым ему кроулианским концептом эзотерического *Спермогнозиса*[14].

Примечательно, что в вышеприводимом эпизоде романа Пепперштейна и Ануфриева исцеляется от телесно-духовной немощи и от свербящего голода не только сама девушка, но и воскршающий ее плоть коммунист Дунаев. (Спермотоксикоз есть физическое и моральное неудобство, которое парторг преодолевает этим не-

обычайным актом.) Но, кроме всего этого, чудесно исцеляется, просветлившись, и сам досужий реципиент-читатель, удостаивающийся некоей важной «медицинской терапии», расширяющий границы своего герменевтического понимания всей жанровой ренессансной темы, известной как «отцелюбие римлянки». Экфрасис здесь де-факто брутально поставлен на службу всей возможной магической «целебности», возникающей отчасти помимо воли самих авторов текста. Сам репрезентируемый «акт» *спасения* в своем эвфоническо-вербальном ореоле отсылает к одному из изначальных составляющих названия всей этой группы концептуалистских художников и литераторов. То, что происходит между Дунаевым и юной комсомолкой, в «за-словесном» обозначении-произношении открыто может связываться со всем магическим искусством интерпретирования — то есть с *герменевтикой* как таковой[15]. Нельзя также не отметить и поразительно аккуратно воссозданные детали ренессансной картины, упоминаемые авторами «Мифогенной Любви» в сопутствующем всей сцене описательном антураже: «Комната, где они находились, еще некоторое время тускло освещалась дрожащим красноватым светом...» и т.д. Подобное описание живо воссоздает ренессансно-античную обстановку и атмосферу, присутствующую в полотнах художников, работавших когда-либо над этим сюжетом.

В заключение наших размышлений, связанных с особой природой экфрасиса в московском экспериментальном художественном движении, стоит добавить еще один семиотический обертон. В русле осмысления концептуалистского экфразиса и его семиотики Юрий Шатин замечает, что, «являясь иконическим знаком, концептуалистское произведение имплицитно содержит в себе особую способность превращаться в символический знак и вступать посредством межсемиотического перевода в логические отношения со своим антиподом — художественной литературой» (Шатин: 225). Здесь же Шатин указывает на то, что отношения концептуалистской метафоры и собственно экфрасиса «можно уподобить отношениям куколки и бабочки». Концептуалистская

метафора, как некая синэстетическая квинтэссенция художественного языка, в общем противостоит безликости эмпирически данной аморфной реальности всеобщего «коммунального бытия». Эта метафоричность противоборствует автоматизму жизненного бытового идиотизма, проникающего в щели нашей повседневной унылой (жизне)деятельности. Не случайно такой *параллельный* (как сюрреалистам, так и концептуалистам) автор-персонаж, как Жан Жене, замечал: «Бóльшая часть жизни проходит в дурацком отупении, в убогом идиотизме: открываешь дверь, зажигаешь сигарету... В жизни человека бывает лишь несколько проблесков. Все остальное — серая мгла».

Важно также, что именно в подобного рода концептуалистском противостоянии серо-безликой инертности жизни русского затяжного социализма отчасти и заключается внутренний пафос ранних художественных проектов Кабакова и Монастырского и, отчасти, Пепперштейна.

Согласно Шатину, экфрасис как бы принципиально «не изобразителен, но референциален, поскольку сокращает дистанцию между различными семиотическими сущностями и включает в изображенный мир картины эксплицированную точку зрения **созерцающего субъекта**». Здесь небезынтересно отметить, что именно этот **созерцающий субъект в лице** того, кто описывает или воспринимает художественную акцию или инсталляцию, играет особо значительную роль во всей широкой проблематике, поднятой московским концептуализмом, фундируя в своей многоплановой деятельности изначальную центростремительную установку на *предельную* текстуальность и описательную экфрастичность. Именно такого рода герменевтическую практику, как нам представляется, и культивировали все вышеупомянутые представители русского героического концептуализма, чья карнавализирующая деятельность волею судеб все еще длится перед нами.

---

[1] В плане первоначального обзора «международного концептуализма» см. для примера следующие издания: Osborne; Godfrey; Morgan 1996, 1992; Levy, Perreault.

[2] В отношении русского концептуализма см. в первую очередь такие вводящие в курс дела работы: Деготь, Захаров; Altcappenberg; Tamruchi; Бобринская.

[3] См. слова апостола [С]авла: «Вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом. В ней свидетельствованы древние...» (Послание к Евреям. Гл. 11).

[4] «The main distinguishing feature between conceptual art and other kinds of art is to be found in the way in which the former sets up an expectation of sensory fulfillment that it knowingly goes on to frustrate» (см.: Goldie, Schellekens: xv).

[5] Все вербальные составляющие «отчетов» деятельности группы доступны в издании: Монастырский 1998. Электронная публикация: http://www.letov.ru/ conceptualism/ См. также недавние ценные издания работ и деятельности Монастырского за прошедшие полтора десятилетия: Монастырский 2009а/б. В новых документальных публикациях группы, замечательным образом вышедших в издательстве Германа Титова, содержится множество крайне интересных материалов, иллюстрирующих актуальность всей проблематики экфрасиса для Андрея Монастырского и его концептуалистской группы.

[6] О Павле Пепперштейне см. в частности из относительно недавнего: Haldemann.

[7] Римский патриций Valerius Maximus (ca. 20 BCE — ca. CE 50) был автором небезызвестной книги «Factorum ac dictorum memorabilium libri IX» (также опознаваемой как «De factis dictisque memorabilibus or Facta et dicta memorabilia»). В своем труде Валерий Максим упоминает о немолодом человеке по имени *Симон*, которого римские власти заключили в темницу, где он проводил свои невеселые дни в ожидании смертного приговора. Было решено не давать узнику никакой еды, ибо ожидавшийся приговор в его случае должен был быть самым суровым. Милостивый тюремный надзиратель почему-то согласился дать разрешение прекрасной деве по имени *Перо*, единоутробной дочери Симона, приходить к нему и разделить досуг этого несчастного смертника.

[8] О чем деликатно стремился по возможности *не повествовать* как бы изначально чуждый (несмотря на Вл. Соловьева) гомоэротичной риторике А.Ф. Лосев в своем знаменитом трактате, посвященном платоническому Эросу. О платонической теории Эроса в аспекте спермической связи см., например: Scott, Welton; Wolfsdorf.

[9] См. из недавнего: Berg.

[10] Возникшей изначально вокруг важной фигуры Зенона Китийского (*Зенона-стоика*, сына Мназея) (Ζήνων Ὁ Κιτιεύς, Zēnōn ho Kitieus 334 BC — 262 BC).

[11] В греческой азбуке: «σπερματικός λόγος». Или в латинской: «spermaticos logos», «ratio seminalis».

[12] Имплицитно возможная «метафора» *столбик кала*, отсылающая как к детородному фаллу, так и ко всему универсальному принципу вселенской креативности, активно присутствует у Антонена Арто. (Как и у замечательным образом анализирующего безумного Антонена Жака Деррида — т.е. у двух авторов, необычайно релевантных для круга Медицинской Герменевтики.) Об артодианском «столбике кала» и Деррида см., в частности, наше эссе: Иоффе 2003. Говоря о немаловажной для Арто фигуре Гелиогабала, Адриан Морфи указывает в своем замечательном труде о «телах писания» героя: «...безудержные потоки крови, спермы и говна, возникающие во время рождения и смерти (Гелиогабала), живописуют его телесное воплощение, далее возвращаясь в лоно анархического состояния, выходя за пределы самой жизни» («...the torrential flows of blood, sperm, and faeces circulating at his birth and death illustrate how he issues from, embodies, and returns to an anarchic unity, transcending life») (Morfee: 77).

[13] См.: Holte: 109—168, а также Lex Christianorum.

[14] Из бездны сетевых материалов на сей счет см. для определенного примера «лекцию» P.R. Koenig (http://www.american-buddha.com/otospermgnosis.htm).

[15] Само слово *герменевтика* может иметь ряд сексуальных медгерменевтических провокационных коннотаций в русском языке, производных от обсценных слов «хер» и «минет».

## *Литература*

*Бобринская* — Бобринская Е.А. Концептуализм. М., 1994.

*Деготь, Захаров* — Деготь Е., Захаров В. (сост.). Московский концептуализм. М., 2005.

*Иоффе 2003* — Иоффе Д. Казусный узус переводимости культуры: случай Деррида и Виттгенштейна // Топос. Москва. 08/08/2003 (http://topos.ru/article/1473).

*Иоффе 2005* — Иоффе Д. Лики Тишины. Современная русская поэзия и проблема исихазма // Russian Literature. Amsterdam, 2005. Vol. LVII. Issues 3—4. Special issue «Contemporary Russian Avant-Garde».

*Монастырский 1998* — Монастырский А. Поездки за город. М., 1998.

*Монастырский 2009а* — Монастырский А. Коллективные действия. Поездки за город. 6—11. М., 2009.

*Монастырский 2009б* — Монастырский А. Эстетические исследования. М., 2009.

*Пепперштейн, Ануфриев* — Пепперштейн П., Ануфриев С. Мифогенная Любовь Каст. М., 2002.

*Платон* — Платон. Федр / Пер. А.Н. Егунова // Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 2.

*Тупицын* — Тупицын В. Другое искусство. М., 1997.

*Шатин* — Шатин Ю.В. Ожившие картины: Экфразис и диегезис // Критика и семиотика. 2004. Т. 7.

*Шлейермахер* — Шлейермахер Ф. Герменевтика / Пер. с нем. А.Л. Вольского. СПб., 2004.

*Altcappenberg* — Altcappenberg H.T. (hrsg.). Moskauer Konzeptualismus. Köln, 2004.

*Berg* — Berg S. Eros and the Intoxications of Enlightenment: on Plato's Symposium. Albany, 2010.

*Felix* — Felix Z. (hrsg. et. al.). Der Text als Grundlage des Visuellen. Ilya Kabakov. Köln, 2000.

*Godfrey* — Godfrey T. Conceptual Art. London; New York, 1998.

*Goldie, Schellekens* — Goldie P., Schellekens E. Philosophy and Conceptual Art. Oxford, 2007.

*Haldemann* — Haldemann M. (hgrs.). Pavel Pepperstein und Gäste. New York, 2004.

*Holte* — Holte R. Logos Spermatikos. Christianity and Ancient Philosophy according to St. Justin's Apologies // Studia Theologica. Nordic Journal of Theology. 1958. Vol. 12. Issue 1.

*Levy, Perreault* — Levy L., Perreault J. (eds.). Anti-object Art, Evanston, 1975.

*Lex Christianorum* — Lex Christianorum.

*Morgan 1992* — Morgan R.C. Commentaries on the New Media Arts: Fluxus & Conceptual Art, Artists' Books, Correspondence Art, Audio & Video Art. Pasadena, 1992.

*Morgan 1996* — Morgan R.C. Art into Ideas: Essays on Conceptual Art. Cambridge, 1996.

*Morfee* — Morfee A. Antonin Artaud's Writing Bodies. Oxford, 2005.

*Osborne* — Osborne P. (ed.). Conceptual Art. London; New York, 2002.

*Scott, Welton* — Scott G.A., Welton W.A. Erotic Wisdom: Philosophy and Intermediacy in Plato's Symposium. Albany, 2008.

*Tamruchi* — Tamruchi N.O. Moscow Conceptualism, 1970—1990. Roseville East (Australia), 1995.
*Wolfsdorf* — Wolfsdorf D. Trials of Reason: Plato and the Crafting of Philosophy. Oxford, 2008.

*Лариса Березовчук*
*Российский институт истории искусств, С.-Петербург*

# Актуализация аудиовизуального синтеза в полифоносемантической поэтике А. Горнона

В авангардном поэтическом письме иногда возникают сдвиги, заставляющие задуматься о некоторых нормах, особенностях творческого процесса, которые с точки зрения литературоведения кажутся незыблемыми, а потому обсуждению не подлежат. В частности, ни у кого не вызывает сомнения факт, что объект экфрасиса — то, что описывается в литературном тексте, — должен быть первичным по отношению к нему, должен быть создан раньше, чтобы стать импульсом к поэтическому переживанию или предметом описания в прозе. В данном случае не важно, что будет объектом описания — картина, гравюра или скульптура, городской ландшафт или шедевр архитектуры. Сегодня мы рассматриваем ситуацию обратную, когда произведения изобразительного искусства или кино — в том или ином виде, с той или иной целью — «описывают» поэтический текст, созданный ранее. Значимым в этом случае оказывается другое: на каком основании объект визуального искусства соотносится с литературным текстом, экфрасис ли это и каковы творческие мотивы его репрезентации в стихотворении в той или иной материальной форме?

Такие вопросы побуждает задавать эволюция поисков в поэтическом творчестве автора из Петербурга, представителя современного поэтического авангарда — Александра Горнона.

## Творческая справка

Александр Горнон (р. 1946, Санкт-Петербург, Россия). Поэт-полифоносемантик, художник-график, редактор, издатель серии книг по русскому поэтическому авангарду начала века. Лауреат литературной премии Андрея Белого (1991) и Международной

отметины имени Давида Бурлюка. В 1991-м — главный редактор литературно-художественного журнала «Лабиринт-Эксцентр» (Санкт-Петербург — Екатеринбург). С 1993 по 1994 год — зам. главного редактора альманаха «Черновик» (Нью-Йорк). В 1994—1997 годах — главный редактор издательства «Глаголъ». В 2002—2004 годах — автор телевизионной программы «Неприкосновенный запас», представлявшей в визуально-концептуальной форме новые книги по гуманитаристике, которые выпускало издательство «НЛО» (Москва). А. Горнон публиковался в отечественных и зарубежных поэтических альманахах, участвовал в художественных выставках, неоднократно выступал с художественными чтениями в России и за рубежом.

Литературно-художественной деятельностью занимается с 1967 года. С 1981 года разрабатывает индивидуальную поэтику полифоносемантики (одновременное звучание нескольких смыслов в стихе), что, в свою очередь, требует совершенно иного интонирования произносимого стиха и новой графики записи. Стихи А. Горнона — это одновременно графическая интерпретация звучания (преимущественно с использованием цвета) и сам процесс этого звучания («голосовая музыка») — фонограмма, полученная путем многократного авторского голосового наложения различных морфологических структур слова, способных обладать самостоятельным смыслообразованием.

Знакомство А. Горнона с телевидением вплотную приблизило его к поэтической анимации, которой он вплотную начал заниматься с 2007 года. Недаром последняя работа, которой автор посвятил несколько лет, называется «25 кадр, или Стихи не о том»(см. вклейку). В этом большом, поэмного типа произведении впервые справа от текста, выполненного в цвете, появляется «видеодорожка», кадры которой представляют собой фотоизображения, взятые из повседневной жизни, но соответствующие разворачивающемуся сюжету стиха.

Отдельные стихи и крупные циклические произведения этого автора, написанные в течение последних 25 лет, демонстрируют типично авангардные сдвиги в сфере поэтического языка, сам

факт которых для авангардной поэзии является едва ли не атрибутивным признаком. Но неординарность этих сдвигов такова, что в литературном сообществе его стихи относили и к области визуальной поэзии, и к саунд-поэзии, а теперь оно поставлено перед фактом использования автором компьютерной анимации для воплощения своих творческих идей. Сегодня поэт представляет аудитории три стихотворения, которые обрели форму анимационных фильмов. Сами стихотворения были написаны в разное время. Как и полагается в поэзии, если отдельный текст не имеет специального названия, то он именуется по первой строке стиха. Поэтому фильмы называются: «Быть-ё-моё»(илл. 1), «Не ве при мой» (илл. 2) и «По ка пле» из поэмы «25 кадр, или Стихи не о том».

Эти анимационные фильмы А. Горнона дают основания задуматься о диапазоне возможностей экфрасиса в поэзии, о новых способах его репрезентации, позволяя поставить более общую проблему, традиционную для изучения авангардных художественных практик, — проблему синтеза искусств. Чтобы ответить на вопрос о причинах обращения авангардного поэта к анимационной технологии (причем ответить с точки зрения интересов филологического сообщества), вкратце опишем существо полифоносемантической поэтики, созданной А. Горноном.

Вначале — о самом термине «полифоносемантика», которым сам поэт обозначает метод, им разработанный. Этот метод влияет и на состояние русского языка, и на облик записи стихотворений, и на манеру их чтения перед слушателями на публичных выступлениях. В термине несколько смысловых опор: «***поли***» (от *греч.* poly — много, многое); «***фоно***» (от *греч.* phone — голос, звук, речь, слово); «***сема***» (от *греч.* sema — единица смысла); «***полифония***» (от *греч.* polyphonia — вид многоголосия, основанный на одновременном звучании двух или более самостоятельных голосов); «***семантика***» (от *греч.* semantikos — обозначающий; смысловая сторона языка — слов, частей слов и словосочетаний). Что же касается общего смысла этого понятийного неологизма, то он связан с особой для поэта манерой чтения своих стихов, при которой нормативные слова русского языка разбиваются на мельчайшие еди-

ницы-семы (вплоть до однозвучных префиксов, суффиксов и др.). Эти единицы-семы при восприятии стихотворения «на слух» могут вступать в новые взаимодействия, как с предыдущей семой, так и с последующей. В результате в одновременности звучания образуются несколько слов с разными значениями («семантикой»). Стихотворение, по мере «озвучания» его голосом («фоно») поэта, начинает раскрывать полифонический характер своей смысловой стороны.

Следует признать, что поэтический язык А. Горнона «нормативный» русский напоминает мало. Но именно в его поэзии «великий и могучий» раскрывает всю свою творческую и созидательную силу. Поэт включил мощнейший лингвистический потенциал, опираясь на различия между звучанием слова и его записью. То, что обеспечивает слову смысл (семантику), опирается на мельчайшие структурные единицы слова — семы. Но когда то же самое слово произносится, то семы, обретая реальное звучание, превращаются в фонемы. Фонема являет себя в речи, в потоке звучащих слов, которым, по существу, оказывается чтение стихов. Человек с детства приучается к фонологической атрибуции смыслово значимых элементов слова. Это необходимо потому, что некоторые звуки слова произносятся не так, как пишутся. И от того, как мы эти проблемные звуки на слух определим для себя, зависит смысл воспринимаемого нами слова. Например, слово «Москва» может произноситься как «Масква», «мороз» как «марос», «король» как «кароль», «водоем» как «водаем», «дудка» как «дутка» и т.п. Эти фонетические и одновременно смысловые особенности русского языка блистательно и остроумно использует А. Горнон в авангардной поэтике полифоносемантики. В результате получается такое стихотворение, в котором дефисы обозначают семы, способные включаться в разные по смыслу слова (курсивом выделены версии смысла, воспринимаемые на слух).

и-гол-ка-роль
(иголка роль), (и гол король)
но-с-коро-лём

(*но с королём), (нос королём)*
БЕЖИМ-НА-ВО-ДА-ВО-ДА-ЕМ
(бежим на «во!» да «во!» даем), (бежим на воды, водоем)
и-кажет-нам при-пона-рожки
(и кажет нам препона рожки), (и кажет нам препонарошку)
и-дут-ка-пилкам изо-кошки
(идут к копилкам изокошки), (и дудка пилка ИЗО кошки)
рос-кос-мо-с-ква-кшами подъем
(рос Космос квакшами — подъем!), (раскос Москва
кшами подъем)
БЕЖИМ-НА-ВО-ДА-ВО-ДА-ЕМ

Мы видим, что в одних словах, несмотря на разделение их на семы, нормативная орфография сохраняется, а в других — нет: возникают аграмматизмы. Они ведут к разрушению языка. А. Горнон, несмотря на авангардную ориентацию, художник по своим творческим устремлениям — созидательный. И он прекрасно понимает дилемму: слышится — правильно, так, как нужно для образности и содержания стихотворения, но если это записать, чтобы, как полагается в поэзии письменной традиции, привести стихотворение к знаменателю текста, — получается деструкция языка. Причина — динамическая природа речевого потока, каковым является чтение стиха и его реальное звучание.

За 25 лет творчества в поэтике полифоносемантики А. Горнон потратил много усилий на то, чтобы максимально приблизить запись своих стихотворений к тому, как они звучат и воспринимаются на слух. Поиски этого периода традиционно для эстетики авангардной поэзии объяснялись активизацией механизмов либо визуального, либо аудиального синтеза, поскольку нормативная для литературы запись текста стихотворения была явно недостаточной для поэтики полифоносемантики.

В ранний период Горнон выставлял «тексты» своих стихотворений как графику — слова, «ветвящиеся» и изломанные соответственно семам, и шрифты, выполненные в различных стилях, своей экспрессией помогали зрителю-читателю понять, что слово на листе адекватно своему звучанию в стихе. На поэтических чтениях он также сопровождал декламацию показом графи-

ческих листов на экране. Разумеется, функциональная сторона такого рода записи стихотворения очевидна. Но нельзя не заметить, насколько выразительны эти листы как произведение шрифтовой графики.

Данная черта, на наш взгляд, «описывает» визуальными средствами работу поэта со смысловой многозначностью, открытой им на пересечении морфологической структуры слова и специфики речевого потока, в котором эта многозначность проявляется. Похоже, перед нами особая — инверсированная форма экфрасиса. Она инверсирована во времени, потому что поэтический текст — первичен, а художественное изображение — вторично. При такой форме экфрасиса ресурсы визуального синтеза — своеобразно и уникально для современной авангардной поэзии — «описывают» лингвистические основания полифоносемантической поэтики, созданной А. Горноном. На выразительных особенностях графики поэта построено изображение в фильме «Быть-ёмоё». Но в фильме графемы слов и отдельных букв обрели динамику, соответствующую произнесению этих слов поэтом. Анимация позволила усилить ресурсы цвета — шрифтов и фонов.

Но, хоть буквенная запись, хоть графический лист — они в прямом смысле слова молчат, потому что для фиксации множественности смыслов, очевидной в звучащем стихе, ***нужно движение, нужен речевой поток***.

Затем был этап «голосовой музыки» уже с применением компьютерных технологий. А. Горнон явно разворачивался в сторону саунд-поэзии, традиционно для поэтического авангарда активизирующей звуковую сторону стихотворения как реальной поэтической речи. И снова дело было не в поисках яркого приема, а в специфике работы с поэтическим языком. Художник понимал, что при декламации своих стихов он с микропаузами на смене сем и со специфической артикуляцией произносит одно слово, которое в сознании слушателей порождает несколько смыслов одновременно. Значит, нужно наложить друг на друга несколько разных декламационных версий строки, чтобы ***два и более ее смыслов реально зазвучали одновременно***. Началась работа с записью, пред-

полагавшей в конечном итоге фиксацию стихотворений на CD. При этом, обнаружив впечатляющую речевую и даже вокальную пластичность голоса, А. Горнон работал и над экспрессией звучания, которое теперь, помимо донесения языково-смысловой стороны стихотворений, создавало мощный эмоциональный фон, воздействуя подобно музыке. В фонограмме анимационного стихотворения «Быть-ё-мое» ярче всего представлены ресурсы периода «голосовой музыки».

Так усиливались тенденции аудиального синтеза, при котором зафиксированный на носителе речевой поток принимал на себя основную нагрузку по раскрытию полифонического характера семантических структур стиха. Если проанализировать речевые интонации и даже мелодические попевки, то обнаруживаются вполне отчетливые связи с определенными традициями музыкального речитатива в отечественной музыке, прежде всего связи с творчеством М.П. Мусоргского. И хотя мы воздержимся от предположения об «описании» рече-музыкальными средствами звуковой структуры речевого потока в стихотворениях А. Горнона, ситуация будет та же, что и в предыдущем случае: созданная и записанная «голосовая музыка» вторична по отношению к тексту стихотворения.

Творческий этап «голосовой музыки», помимо расширения выразительного потенциала полифоносемантики, проявил и ее определенную уязвимость. А именно: в потоке движущихся, мерцающих звучаний-смыслов ослабевает тематическая сторона стихотворений. Это нужно было чем-то компенсировать. Опыт работы на телевидении не только дал практику монтажа и навыки цифровой обработки изображения. Гораздо важнее было то, что поэт обнаружил особую выразительность и смысловой потенциал визуальности, которая вступает (по жанру передачи) во взаимодействие с интеллектуально «тяжелым» речевым дискурсом. И уже при работе над поэмой «25 кадр, или Стихи не о том» на обычных страницах, практически обычного печатного текста с дефисами, разделяющими семы, справа появились «картинки», создающие своеобразное впечатление последовательности «кад-

ров». Эти изображения были, разумеется, статичными; они по своему содержанию резонировали с записанными строками стихотворений — или комментируя их, или иллюстрируя, или взаимодействуя по принципу ассоциаций.

Перед нами не что иное, как проявление инверсированного экфрасиса. Текст — первичен, а изображения (фотографии, кадры из фильмов, произведения изобразительного искусства, др.) — вторичны, своеобразно «описывая», раскрывая, поддерживая тематическую сторону стихов для читателя. Кроме того, рассматривание картинок, многократный перевод взгляда со строк на изображения (чтобы понять, как они соотносятся друг с другом) — все это побуждало отыскивать в записи все возможные варианты семантики слов.

Но восприятие при этом закономерно тормозилось, выпадая из речевого потока смыслов. Распадалась и реально достигнутая на этапе «голосовой музыки» их одновременность. Снова перед художником встала все та же задача: ***текст стихотворения должен быть таким же динамичным, «движущимся», как и множественность смыслов, возникающая в его «озвучании» при декламации***. К тому же текст, как всегда, читатель должен ***видеть***.

Становится понятным, что вся логика работы в поэтике полифоносемантики вела А. Горнона к тому, чтобы поэтический текст как фиксация образно-содержательной и формальной сторон стихотворения — в прямом смысле слова — зазвучал и начал двигаться, став при этом видимым. То есть — к анимационному его воплощению, впрямую — и максимально — актуализирующему ресурсы аудиовизуального синтеза в поэзии. В 2007 году поэт сделал этот шаг, создав три анимационных фильма. И хотя это — первые попытки автора перевести в анимационную эстетику свои стихотворения, полученный результат дает основания для определенных выводов.

Во всех трех фильмах основным содержательным стержнем изображения является движущийся буквенный текст стихотворения. Шрифты, их форма и цвет, фоны, изобразительный контекст кадра — все это может быть разным. Но главное — одинаково:

движение в кадре конкретного слова, последовательности слов всегда подчинено визуальному выявлению графики «на сломе» сем, обеспечивающем многозначность смыслов.

В фильме «По ка пле» (из поэмы «25 кадр, или Стихи не о том») визуальная сторона ограничивается движущимся текстом и изобразительными фонами, дополняющими тематическую сторону стихотворения. В фильме «Быть-ё-моё» изображение более насыщено и экспрессивно, хотя содержательно оно ограничивается только движением текста. Но зато более выразительным становится цвет, как самих шрифтов, так и фонов — ими становятся статичные изображения той же строфы стихотворения, которая раскрывается в анимационном движении на переднем плане кадра. При этом фоны тоже обретают динамику, поскольку применено их многократное наложение друг на друга. В этом фильме А. Горнон в качестве основы для изображения использовал свои ранние графические работы. Визуальная сторона в фильме «Не ве при мой» наиболее разнообразна. И соответственно этот фильм дает реальные основания говорить о наличии экфрасиса в анимационном тексте стихотворения. Визуальное «описание» стиха представлено тремя слоями изображений. Главный — движущиеся графемы текста. Второй — фон: различного рода цитируемые иконографические и фотоматериалы, впрямую свидетельствующие о предметном «описании» поэтического текста изображениями, то есть об инверсированном экфрасисе. Третий изобразительный слой — скромные попытки авторской рисованной анимации. У каждого из слоев свои функции. Шрифтовая анимация доносит смысл стихотворения; цитатные фоны создают своеобразный историко-культурный комментарий, опредмечивая тематику стихотворения; рисованная анимация задает ироническую авторскую дистанцию по отношению к социокультурному контексту. В результате введение дополнительных изобразительных смыслов придает стихотворению с его сложнейшей языковой работой вполне реалистичный характер его содержанию.

Что же касается звуковой стороны фильмов, то поэт, рискнув перевести свои стихи в анимационное воплощение, получил та-

кой подарок, о котором другие авторы, даже записывая свою декламацию на CD, могут только мечтать. Они ведь только читают свои произведения, а в фильмах А. Горнона сам видимый текст звучит / говорит его голосом и даже всем множеством его голосов. Именно авторская декламация и использование уже готовых фонограмм периода «голосовой музыки» создает основания для типично анимационной сегментации движения на экране в связи со звуком. В традиционной анимации этот метод сложился на основании подчинения раскадровки музыкальному ритму, затем в той же роли выступили шумы. В анимационных же стихах А. Горнона сегментация движения всецело зависит от авторского чтения. А та, в свою очередь, подчиняется языковой и семантической стороне текста.

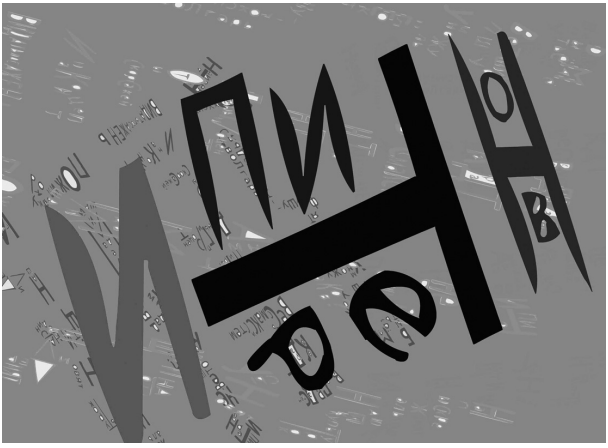
Фильм «По ка пле» наиболее прозрачный по звучанию. В нем отчетливо слышно и видно, как движение графем соответствует членению слов стиха на семы. И что интересно: мы успеваем услышать, что по смыслу происходит в чтении, но не можем в деталях уследить за сегментированным движением тех же сем в кадре. Похоже, наше восприятие требует от изображения более медленного темпа, если оно синхронизировано даже с умеренной по скорости поэтической речью. В фильмах «Быть-ё-моё» и «Не ве при мой» темп движения в кадре более щадящий по отношению к зрителю. Возможно, это связано с тем, что здесь разворачивание звуковой стороны стиха происходит медленнее из-за своей монументальности: А. Горнон использовал экспрессивное речевое многоголосие периода «голосовой музыки». В первом фильме чтение стихов напоминает звучание хора; во втором — голос поэта демонстрирует поразительное богатство эмоционально окрашенного интонирования.

Длительность каждого из фильмов чуть более пяти минут: хронометраж вполне нормальный для анимации. Это именно фильмы, а не клипы, поскольку тексто-шрифтовая сторона изображения столь же самодостаточна, как и рече-звуковая, хотя они находятся в абсолютной взаимозависимости друг от друга. Поэтому нельзя сказать, что буквенная сторона анимационного изображения создана под декламацию стихов или наоборот. Они, по

идее, как и полагается в поэзии, должны максимально соответствовать друг другу. Иное дело, что поэтический текст, записанный и опубликованный на бумаге, «молчит», а голос поэта имеет свойство вскоре исчезать из памяти после того, как отзвучал.

Что же касается дополнительных слоев изображения — цитатного и рисованного, то здесь ситуация, на наш взгляд, до конца в фильмах А. Горнона еще не проявлена. То, что любой иконический материал, введенный в подобного рода фильм, должен работать на образ и содержание стихотворения, — это очевидно. Но работать он может по-разному. Например, заметно, что в фильме «Не ве при мой» цитатные и рисованные изображения рассогласованы со шрифтовым и звуковым слоями по характеру движения. По содержанию таких, вполне идентифицируемых, изображений мы видим, что это — какой-то другой мир. И лишь творческая воля поэта и возможности анимационной технологии позволяют свести все вместе в единое киноповествование, объединяя суггестивную образность радикально новаторской поэзии и реальность, стоящую за документальной фотохроникой, сложнейшие закономерности языка и мышления с рисованными скелетиками, выплясывающими свой издевательский концептуалистский танец. Анимационная репрезентация поэтического текста неожиданно наделила и приоткрыла для всех новое — эпическое измерение в содержании стихов А. Горнона. Благодаря условности анимационного изображения оно теперь ассоциируется с реальными историческими процессами и реальной средой, в которой живет, мыслит и переживает современный поэт.

Итак, обратившись к анимации, А. Горнон совершил — с точки зрения литературы, поэзии, в частности, — шаг радикальный, типично авангардный. И хотя он преследовал традиционные для литературы письменной традиции цели — зафиксировать текст стихотворения во всем богатстве его смысловой стороны, нормативное поэтическое творчество реально не нуждается в переводе текста в анимационное киноповествование. И дело здесь не в носителе и не в том, что текст теперь будет показываться на экране, а в соответствии возможностей анимации самой природе полифоносемантики как звучащему движению поэтических смыслов.




1. Из фильма А. Горнона «Быть-ё-моё» (кадр: «и-Пи-тер-нов»)

2. Из фильма А. Горнона «Не-ве-при-Мой-ки-шкой-царя...»
(кадр: на флаге «Про-пото-пы»)

# Экфрасис
# и
# проблемы эстетики

*Константин Лаппо-Данилевский*
*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, С.-Петербург*

# Описание Аполлона Бельведерского из «Истории искусства древности» И.И. Винкельмана и его русская судьба[1]

В отличие от своего старшего современника графа де Кейлюса, который также считается одним из основателей современной археологии и истории искусств, Винкельман оказал на европейскую культуру куда более значительное и многообразное влияние. Оно простирается и на такие области, как эстетика, художественная критика, изобразительное искусство и литература. Созданный Винкельманом аполлонический, светлый образ Античности надолго занял центральное место в эстетическом дискурсе и определил представления нескольких поколений о древнегреческой культуре.

Рационалистический характер и хорошо продуманные философские основания размышлений Винкельмана способствовали созданию стройной системы взглядов и правил, претендовавшей на абсолютность, — семантического единства с ярко выраженными чертами и узнаваемыми признаками. Ядро этого комплекса идей составляет учение Винкельмана о красоте — одна из производных античного платонизма.

В своем центральном труде «История искусства древности» Винкельман развивает также учение о различных типах или «ступенях» («Stuffen») мужских и женских идеалов, воплощенных греческими скульпторами в их творчестве. Так, «первый мужской идеал», «нижайшее понятие о божествах», узнается в статуях фавнов. В Аполлоне Бельведерском являет себя «высочайшее понятие идеальной мужской юности». Более зрелая юность представлена в статуях Марса и Меркурия. Статуи Вакха возникли из изображений «оскопленной природы»; идеальная юность представлена здесь «смешанной», андрогинной. В мужской красоте

зрелого возраста (Юпитер, Геркулес) запечатлевается мощь прожитых лет, соединенная с радостностью юности и т.п. (Winckelmann 1764: 151—154; Winckelmann 1756: 13—14).

Успеху эстетической доктрины Винкельмана, помимо прочего, способствовали высокохудожественные экфрасисы (они содержатся по большей части в «Истории искусства древности»[2]). Эти лирические миниатюры не просто содержали описания статуй, признаваемых каноническими, но закрепляли их определенную интерпретацию, надолго направляя зрительское восприятие в заданное русло. В то же время созданные в вербальных текстах легкоузнаваемые образы пластических произведений начинали жить собственной жизнью в литературе, «отрываясь» в своей самодостаточности от денотатов, «заслоняя» их и становясь сами источником многообразных цитат и референций.

Известнейшему и пространнейшему из экфрасисов Винкельмана — описанию Аполлона Бельведерского (Winckelmann 1764: 392—393; ниже немецкие цитаты приводятся по этому изданию)[3] — было суждено стать и визитной карточкой эстетики Винкельмана, и наглядным воплощением его идей, и манифестом возрождения греческого язычества, и руководством к созерцанию античной пластики, возведенной немецким теоретиком в ранг гармонического откровения духа Эллады и определившей доминирующие представления о древности и ее культуре более чем на сто лет — вплоть до публикации в 1872 году «Рождения трагедии из духа музыки» Ницше.

В своем описании Винкельман опирается на изображение битвы Солнцебога с Пифоном в гомеровском гимне «К Аполлону»[4]. Образованными современниками эта интертекстуальная зависимость живо ощущалась, как можно заключить из Шиллерова «Письма датского путешественника (зал древностей в Маннгейме)» (1785).

Уже в первых строках Винкельман объявляет эту статую «высшим идеалом искусства среди всех произведений древности» и подчеркивает, что ее изображение целиком основано на идеале («gänzlich auf das Ideal gebaut»). В соответствии с этим от созерца-

теля пластического шедевра Винкельман требует некоего философско-языческого поклонения скульптуре[5]. Тема облагораживающего воздействия статуи с новой силой выражена в завершении отрывка: созерцатель стремится уподобиться ей и принимает ее позу, он чувствует себя перенесенным на Делос, в ликийские рощи[6]. Отрывок, посвященный Аполлону Бельведерскому, написан ритмизованной прозой, в основу которой положены античные гекзаметры[7].

Ведущая роль французской культуры в XVIII веке и ее интенсивная посредническая роль побуждают коснуться не немецкой, но французской рецепции сочинений Винкельмана. Хотя сам Винкельман был настроен антифранцузски, он не мог пожаловаться на небрежение со стороны «grande nation»: его первое сочинение «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» было вскоре после появления дважды переведено на французский язык. Благодаря франкоязычным версиям своих трудов Винкельман стал мгновенно знаменит при всех дворах Европы, в том числе и при немецких.

Обзор содержания «Истории искусства древности» был напечатан в год ее появления в «Journal Encyclopédique» (1764). В 1766 году в свет вышел малоудачный французский перевод этого центрального труда Винкельмана, выполненный Г. Селлиусом и Ж. Робине де Шатожироном без ведома автора и вызвавший его протест, опубликованный 1 марта того же года в «Gazette littéraire de l'Europe».

Здесь же в первый раз было опубликовано описание Аполлона Бельведерского на французском языке. С этого момента начинается триумфальное шествие знаменитого экфрасиса, отделившегося от ученого труда и признанного образцовым литературным текстом, по страницам французских журналов, сборников, путеводителей и хрестоматий.

Переводы «Истории искусства древности» Гюбера (1781) и Жансена ([1794]—[1803]) закрепляют репутацию Винкельмана как высшего знатока античного искусства; именно по ним, а не по немецкому оригиналу происходит преимущественное знакомство с его главным трудом и с описанием Аполлона Бельведерского.

Французская революция канонизировала Винкельмана как певца свободы и подняла на щит его тезис о народной вольности как о первопричине успехов искусств. В Древней Греции, описанной им, видится прототип революционной Франции.

9 термидора шестого года республики (1798) захваченные в Италии художественные сокровища прибывают в Париж в ходе триумфального шествия французской армии. Перевезены во Францию были и многочисленные статуи, канонизированные Винкельманом, в том числе и Аполлон Бельведерский. Они были вскоре выставлены в Musée Napoléon, где их после окончания Отечественной войны 1812 года еще могли созерцать русские офицеры. Именно здесь увидел Аполлона Бельведерского К.Н. Батюшков и посвятил ему один из пассажей своего письма Д.В. Дашкову от 25 апреля 1814 года. Восхищение любимой статуей Винкельмана отмечено эмфатическим восклицанием поэта («<...> это не мрамор, бог!»), которое эхом отзовется в стихотворении Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

В задачу настоящей статьи, однако, не входит анализ многочисленных отзывов и беглых суждений об Аполлоне Бельведерском, рассеянных в русской поэзии, письмах, статьях и художественных компиляциях конца XVIII — и вплоть до середины XIX века. Тема эта столь обширна, что ее невозможно осветить в краткой статье; ограничусь поэтому обзором основных переводов знаменитого отрывка.

В общей сложности мне удалось обнаружить семь переводов знаменитого экфрасиса, сделанных до середины XIX века[8]. Шесть из них возникли между 1791 и 1812 годами; именно тогда тексты Винкельмана наиболее активно переводились на русский язык. Два из этих семи переводов до недавнего времени не были опубликованы.

1. Датой рождения корпуса текстов Винкельмана на русском языке следует признать 1791 год, когда в московском журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» появился анонимный перевод описания Аполлона Бельведерского из «Истории искусства древности» (Винкельман 1791: 361—365).

Как показал В.Д. Рак, в случае «Чтения для вкуса, разума и чувствований» следует исходить из обозримого числа изданий на немецком и французском языках, находившихся в распоряжении переводчиков. Текст Винкельмана был взят из французского сборника «Le conservateur ou bibliothèque choisie de littérature, de moralité et d'histoire» (1787. T. 1. P. 97—101; Рак 1993: 239). Дальнейшие сопоставления позволяют утверждать, что издатель сборника заимствовал этот текст, в свою очередь, из перевода Гюбера.

Следует отметить, что немецкий оригинал содержит несколько мест, особенно сложных для перевода. В особенности это касается трех слов:

«Strom» — поток («Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein Himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strohm ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet»);

«Genugsamkeit», дословно — самодостаточность, лучше — умиротворенность («Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hin aus: Verachtung sitzt auf seinen Lippen <...>»);

«Begriff» — понятие, представление («Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen <...>»). Гюбер передает их как «un doux ruisseau», «joie» и «les traits» в своем переводе знаменитого описания (см.: Winckelmann 1781. T. 2. P. 195—197).

Неизвестный русский переводчик избрал следующие варианты: «тихая вода», «с высоты восторга» и «черты».

В первом случае, несмотря на французскую призму, определившую его восприятие, он даже приблизился к немецкому оригиналу, избрав более общее понятие. Во втором и третьем случае он точно следовал Гюберу.

Гомоэротический намек Винкельмана («und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößt»), сохраненный Гюбером («cette bouche est la même bouche qui inspiroit la volupté au beau Branchus») в русском тексте утрачен. «Volupté» передано как «удовольствие» (вместо «сладострастие»); а фраза

снабжена следующим, сбивающим с толку пояснением: «...сии уста суть те, кои вдыхали удовольствие прекрасному Бранху, сыну Аполлонову».

Что касается общего смысла и стилистики отрывка, то его перевод, помещенный в «Чтении для вкуса», следует признать довольно удовлетворительным. Знаменитая формула «edle Einfalt, stille Größe», многообразно варьируемая в немецком тексте, в нем легко узнается. Для слова «идеал» («idéal») неизвестный русский нашел хотя и несколько громоздкий, но вполне адекватный эквивалент «мысленный образец».

2. Более удачным в стилистическом и семантическом отношениях нужно признать перевод описания Аполлона Бельведерского, помещенный в «Рассуждении о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников» (1792) конференц-секретаря петербургской Академии художеств П.П. Чекалевского, в прошлом дипломата, подолгу жившего в Европе. Хотя в кратком введении Чекалевский и указывал на компилятивный характер своего трактата, по ходу дела он предпочитал не обнаруживать своих источников — так, из «Истории искусства древности» он заимствовал сведения страницами, ее не упоминая. Все же приводя текст двух знаменитых описаний Винкельмана (Аполлона Бельведерского и Лаокоона), он четко отделяет свой текст от цитируемого. В целом русский сочинитель точно следовал французскому переводу Гюбера (лишь в описании Лаокоона опущена фраза). Чекалевского не устрашил и гомоэротический намек, который он передает без всякого смущения: «...а уста суть самые те, кои возбуждали любострастие в благообразном Бранхусе».

3. Перевод Владимира Михайловича Прокоповича-Антонского, выпускника московского Благородного пансиона, был ученической пробой пера, чем объясняются его многочисленные недостатки. Он появился на страницах альманаха «Утренняя заря» в 1807 году, где публиковались литературные опыты учеников этого образовательного учреждения (Винкельман 1807: 243—246).

4. Куда более удачным, но все же не превосходящим достоинства версии Чекалевского нужно признать перевод Н.Ф. Кошан-

ского, помещенный также в 1807 году в «Журнале изящных искусств» (Винкельман 1807а: 35—38), первом русском художественном журнале, возникшем по инициативе М.Н. Муравьева. Хотя Кошанский неплохо владел немецким языком, он, как и Прокопович-Антонский, перевел описания Аполлона Бельведерского и группы Лаокоона с французского языка по изданию Жансена. Из описания древнего Солнцебога Кошанский по неясным причинам опустил одно предложение. При переводе Кошанским был выбран высокий стилистический регистр, даже в тех случаях, когда французские слова звучали вполне нейтрально: «нет ничего выспреннее» («la plus sublime»), «уста» («bouche») и т.п.

5. В 1808 году в Петербурге вышел из печати компилятивный труд А.А. Писарева «Начертание художеств», содержавший шесть описаний из «Истории искусства древности», — группы Лаокоона, Фарнезского Геркулеса, Аполлона Бельведерского, так называемого Антиноя (или Мелеагра), Венеры Медичи и капитолийского Умирающего бойца (Писарев: 42—44, 45—46, 46—49, 49—51, 51—52, 52—54).

Писарев был, несомненно, увлечен манерой созерцания произведений искусства, пропагандировавшейся Винкельманом. Его религиозный аспект неплохо передан в переводе описания Аполлона Бельведерского, в первую очередь за счет введения архаических форм, славянизмов и библеизмов. Особенно удался ему заключительный патетический абзац отрывка. Нельзя не отметить все же две вопиющие неточности. Вместо Бранха, возлюбленного Аполлона, у Писарева появляется Вакх, вместо «лба, беременного богиней мудрости» — «чело Юпитера, совмещавшее богиню мудрости», что делает данное место без знания оригинала непонятным.

Писарев был активным участником и непременным секретарем «Беседы любителей русского слова» с момента ее основания в 1811 году. Как известно, ее основание привело к дальнейшей поляризации сил на русском Парнасе и к учащению полемических столкновений между последователями адмирала Шишкова и их противниками.

6. Полемическим следует признать и альтернативный перевод описания Аполлона Бельведерского, сделанный Павлом Александровичем Никольским, критиком и переводчиком, принадлежавшим к враждебному «Беседе» лагерю. Он был прочитан Никольским 19 сентября 1812 года в петербургском Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств и сохранился в Архиве этого общества (Винкельман 1812). Стилистическая критика, предпринятая в нем, — еще один важный, но до сих пор не замеченный материал полемики карамзинистов и шишковистов.

Свою неудовлетворенность вариантом Писарева, помещенным в «Начертании художеств», Никольский выразил в двух примечаниях, отметив, что французское «attitude» следует переводить как «положение», а отнюдь не как «расположение» и что «Бранхус» отнюдь не является «Вакхом» (нужно учесть, что и Писарев, и Никольский пользовались изданием А. Жансена и не обращались к немецкому оригиналу). Критическое отношение не менее явно выражено последовательным отвержением стиля своего предшественника. Оно проявляется как в лексических заменах, так и в словесных перестановках и грамматических поправках.

Никольский предпринимает последовательную деархаизацию перевода Писарева. Он исключает устаревшие формы (введено: «времен» вместо «времян»; «Гомер» вместо «Омир» etc.) и лексемы («проникнуть» вместо «внидти»; «статуя» вместо «истукан»; «красота» вместо «лепота»; «достать» вместо «досязать») и проч. Если Писарев избегает заимствований, что порой приводит к неудобопонимаемости текста (так, он пишет о «кровяных» и «сухих жилах»), то Никольский не смущается ими: для французского «nerfs» он вводит в свой текст «нервы», а не «сухие жилы». Никольский даже считает возможным проигнорировать кое-что во французском источнике: в одном случае он опускает придаточное предложение, чтобы сократить пространное описание и сосредоточиться на смысле пассажа.

Полемика Никольского с Писаревым примечательна в первую очередь тем, что она демонстрирует вовлечение текста Винкельмана в центральный литературный спор России начала XIX века. Как известно, проблемы стиля, неизменно оставаясь в центре этого

спора, стали исходным пунктом для размышлений обеих партий о путях литературного развития и повлекли за собой длительную дискуссию по столь важным темам, как иерархия жанров, отношение к западным литературам и к собственной традиции.

Несмотря на значительные расхождения во взглядах, Никольскому и Писареву было присуще и нечто общее, роднящее их и с другими ранними переводчиками Винкельмана, а именно: убежденность в классическом статусе экфрасиса Винкельмана и представление о том, что качественный перевод литературного текста можно исполнить с помощью посредника, без обращения к оригиналу.

С другой стороны, русская судьба знаменитого винкельмановского экфрасиса служит иллюстрацией еще одного парадокса. Этот шедевр ощущался в России как произведение французской, а не немецкой литературы. Это подтверждает следующий педагогический пример: описание Аполлона Бельведерского можно было, начиная с 1826 года, найти в одной из наиболее популярных хрестоматий по французской литературе (Учебная книга 1826: 49—50; Учебная книга 1831: 50—51; Учебная книга 1833: 49—50)[9]. В то же время имя Винкельмана даже не упоминалось в сходных по жанру хрестоматиях, предназначенных для изучения немецкого языка (ср., например: Выбор образцев 1836; Книга для чтения 1838).

---

[1] Данное сообщение представляет собой концентрированное изложение одного из центральных сюжетов, получивших разработку в монографии: Lappo-Danilevskij 2007. В ней впервые опубликованы два русских перевода описания Аполлона Бельведерского из «Истории искусства древности» Винкельмана, которые будут цитироваться и упоминаться ниже (П.А. Никольского и А.Н. Майкова).

[2] Вскоре после приезда в Рим Винкельман начал работу над описаниями трех знаменитых ватиканских скульптур (Бельведерский торс, Аполлон Бельведерский и Лаокоон). Лишь первое из них было завершено и опубликовано как отдельная статья: Winckelmann 1759: 33—41.

[3] Как в иных частях этой книги (Winckelmann 1764: 157, 168), так и в других своих сочинениях Винкельман неоднократно возвращался к своей любимой статуе.

[4] См. об этом в научной литературе: Kraus: 43—66; Schadewaldt: 49—57.

[5] «Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche ein Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert» (Winckelmann 1764: 392).

[6] «Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben wie diejenige, die ich wie vom Geiste der Weissagung aufgeschwellt sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die lycischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit» (Winckelmann 1764: 393).

[7] О ритме описания Аполлона Бельведерского и о других художественных достоинствах отрывка см. монографию: Zeller.

[8] Особняком стоит сокращенный перевод описания Аполлона Бельведерского, сделанный А.Н. Майковым в 1840-х или 1850-х годах (ИРЛИ. № 16599. Л. 3 об.). Он был набросан поэтом для себя, когда пик увлечения этим текстом в России уже миновал.

[9] Выражаю сердечную признательность А.Ю. Балакину, обратившему мое внимание на эти издания.

## *Литература*

*Винкельман 1791* — [*Винкельман И.И.*] Описание Аполлона Бельведерского // Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1791. Ч. I. № 23.

*Винкельман 1807* — [*Винкельман И.И.*] Аполлон Бельведерский // Утренняя заря. 1807. Кн. V (с подп.: «с французского Владимир Антонский»).

*Винкельман 1807а* — [*Винкельман И.И.*] Аполлон Бельведерский // Журнал изящных искусств. 1807. Кн. III (с подп.: «Кошанский»).

*Винкельман 1812* — [*Винкельман И.И.*] Аполлон Бельведерский (Из Винкельмана) [перевод П.А. Никольского; был зачитан 19 сентября 1812 года в петербургском «Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств»] // Научная библиотека Санкт-Петербургского государственного ун-та. Шифр: 108.5. Л. 1—3.

*Выбор образцев 1836* — Выбор образцев немецких прозаиков и стихотворцев, с немецко-русским словарем, для употребления в училищах. М., 1836.

*Книга для чтения 1838* — Книга для чтения в пользу начинающих учиться немецкому языку. М., 1838.

*Писарев 1808* — *Писарев А.А.* Начертание художеств, или Правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре с присовокуплением разных отрывков касательно художеств, выбранных из лучших сочинений. СПб., 1808.

*Рак 1993* — *Рак В.Д.* Переводы в журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18. С. 230—261.

*Учебная книга 1826* — Учебная книга французского языка, или Собрание разных сочинений лучших французских писателей в прозе и стихах, изданная в пользу юношества. В двух частях. М., 1826. 4-е изд.

*Учебная книга 1831* — Учебная книга французского языка, или Собрание разных сочинений лучших французских писателей в прозе и стихах, изданная в пользу юношества. В двух частях. М., 1831. 5-е изд.

*Учебная книга 1833* — Учебная книга французского языка, или Собрание разных сочинений лучших французских писателей в прозе и стихах, изданная в пользу юношества. В двух частях. М., 1833. 6-е изд.

*Kraus 1935* — *Kraus K.* Winckelmann und Homer, mit Benutzung der Hamburger Homer-Ausschreibungen Winckelmanns. Berlin, 1935.

*Lappo-Danilevskij 2007* — Lappo-Danilevskij K.Yu. *Gefühl für das Schöne.* J.J. Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland. Köln; Weimar; Wien 2007.

*Schadewaldt 1941* — Schadewaldt W. Winckelmann und Homer. Leipzig, 1941.

*Winckelmann 1756* — [Winckelmann J.J.] Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. 2. verm. Aufl. Dresden; Leipzig, 1756.

*Winckelmann 1759* — Winckelmann J.J. Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom // Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig, 1759. Fünften Bandes erstes Stück.

*Winckelmann 1764* — Winckelmann J.J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden, 1764.

*Winckelmann 1781* — Winckelmann J.J. Histoire de l'art de l'Antiquité. Traduit de l'Allemand par M. Huber. Leipzig 1781—1784. T. 1—3.

*Zeller 1955* — Zeller H. Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere. Zürich, 1955.

*Екатерина Дмитриева*
*ИМЛИ РАН, Москва*

# Экфрасис у Гоголя и дискуссия о границах живописи и поэзии в европейской эстетике второй половины XVIII века

История экфрасиса как жанра теснейшим образом связана с вопросом о Божественном воплощении. Ибо, в соответствии с Евангелием от Иоанна, «вначале было слово». Соответственно, и вопрос об отношении между вербальным и невербальным, словом и образом, живописью и поэзией не только был связан во многом с христианской догматикой, но и трансформировался под воздействием процесса христианизации Европы (Heffernan: 4). Что, впрочем, не помешало ему выйти в центр собственно эстетических дебатов в «безбожный» XVIII век.

Данное общее положение приобретает особую значимость в контексте художественных и идейных исканий Н.В. Гоголя. В самом предварительном виде проблему можно было бы сформулировать следующим образом: как сам Гоголь расценивал возможность перевода визуального образа в словесный и vice versa, то есть возможность стирания границ между живописью и поэзией. Возможно ли рассматривать пристрастие Гоголя к визуальному образу как в определенной степени проявление языческого, дохристианского начала? (В последнем случае можно предположить, что страх перед властью визуального образа заставил его, в частности, в момент религиозного кризиса испугаться собственного письма и сжечь или захотеть сжечь написанное.) Или, как это неоднократно уже показывалось в научной литературе, подобная тяга к визуальному, то есть чувственному, началу связана была с прокатолическими симпатиями Гоголя (Анненкова: 143—163; Дмитриева: 271—320) ? Или же здесь дала себя знать учительная тенденция Гоголя: ведь в соответствии с христианской теорией образа, сформулированной еще Григорием Великим, картина,

живописный образ — для бедняков то же, что Священное Писание для образованных (Тананаева: 27)?

Давно уже замечено, что гоголевское письмо в высшей степени предрасположено к началу живописному и что приемы «пиктуральные» преобладают в нем над приемами собственно вербальными. Так, определяя своеобразие гоголевского стиля, Ю.М. Лотман писал: «Гоголь часто, прежде чем описать ту или иную сцену, превратив ее в словесный текст, представляет ее себе как воплощенную театральными или живописными средствами» (Лотман: 259). И в самом деле, гоголевские тексты буквально пестрят описаниями, которым он же сам придает статус виртуального экфрасиса: «Иван Иванович перешел двор, на котором пестрели индейские голуби, кормимые собственноручно Иваном Никифоровичем, корки арбузов и дынь, местами зелень, местами изломанное колесо, или обруч из бочки, или валявшийся мальчишка в запачканной рубашке — *картина, которую любят живописцы*[1]!» (II, 231); «В самом деле, *это была картина довольно смелая*: запорожец, как лев, растянулся на дороге. Закинутый гордо чуб его захватывал на поларшина земли. Шаровары алого дорогого сукна были запачканы дегтем...» (II, 62).

Иногда виртуальное живописное полотно, которое Гоголь описывает словесными средствами, конкретизируется, будучи соотнесено с определенным художником или же стилем: «Свет усилился, и они, идя вместе, то освещаясь сильно огнем, то набрасываясь темною, как уголь, тенью, *напоминали собою картины Жерардо della notte*» (II, 95); «Видел, чудная, совершенно Перуджинова Бианка» (III, 15).

При этом одним из излюбленных риторических приемов у Гоголя оказывается формула: «Если бы я был художник, я бы изобразил...» (вариант: «Художник бы изобразил»): «*Если бы я был живописец и хотел изобразить на полотне* Филемона и Бавкиду, я бы никогда не избрал другого оригинала, кроме их» (II, 15); «Он попробовал, склоня голову несколько на бок, принять позу, как бы адресовался к даме средних лет и последнего просвещения: *выходила, просто, картина. Художник, бери кисть и пиши*» (VII, 106:

«Мертвые души», том 2); «Настала ночь... О *если б я был живописец, я бы чудно изобразил* всю прелесть ночи! Я бы изобразил, как спит весь Миргород...» (II, 242).

Впрочем, в последнем случае этому желанию *изобразить* здесь же ставится, имплицитно и эксплицитно, предел: «Но *вряд ли бы я мог изобразить* Ивана Ивановича, вышедшего в эту ночь с пилою в руке. Столько на лице у него было написано разных чувств!» (II, 242).

Вспомним также и известные слова Гоголя, сказанные им в Риме П.В. Анненкову, в которых словно была заключена его программа ландшафтной живописи: «*Если бы я был художник*, я бы изобрел особого вида пейзаж...» (Анненков: 283; см. также: Фуссо: 69—81).

С другой стороны, если составлять частотный словарь языка Гоголя, то слово «живописный» (вариант: «картинный») легко окажется одним из наиболее часто употребляемых им слов: «...ослепительные удары солнечных лучей зажигают целые *живописные* массы листьев...» (I, 111); «Везде, по всему полю, *живописными* кучами пестрел народ <...>. Так вот она, Сечь! (II, 52); «Тут самая нищета являлась в каком-то светлом виде, беззаботная, незнакомая с терзаньем и слезами, беспечно и *живописно* протягивавшая руку; *картинные* полки монахов, переходившие улицы в длинных белых или черных одеждах...» (III, 237); «Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад <...> один был вполне *живописен* в своем *картинном* опустении» (VI, 112—113). И подобных примеров можно было бы привести множество.

Собственно, если понимать экфрасис в соответствии с толкованием, предложенным еще софистами (детализированное словесное описание предмета, о котором говорится, — будь то пейзаж, битва, животное или памятник в романическом произведении) (Heffernan: 5), то можно сказать, что прозаическое письмо Гоголя насквозь экфрастично. И даже та синтаксическая экспансия Гоголя (о ней говорил еще В. Набоков), которая порождает в придаточных предложениях «сонм самостоятельных образов» и в риторике называется фигурой гипотипоза, есть также выражение экфрастического стиля писателя (см. об этом: Dranach: 74).

При этом надо признать, что проза Гоголя предельно насыщена и формами экфрасиса, понятого и в более традиционном ключе: описаниями, внутри литературного текста, произведений визуального искусства, реальных или воображаемых.

Разумеется, наиболее яркой и развернутой формой экфрасиса, помимо повести «Портрет», которая с этой точки зрения уже достаточно подробно проанализирована в критической литературе (Джулиани: 127—147; Лепахин: 169—199 и др.), являются две гоголевские статьи: «“Последний день Помпеи”. Картина Брюлова» (из книги «Арабески») и «Исторический живописец Иванов» (XXIII письмо из «Выбранных мест из переписки с друзьями»). Обратим здесь внимание на то, что и картина Брюлова, и картина Иванова — в интерпретации Гоголя — предстают как вербально-пластическое выражение того сильного кризиса, что переживает современное человечество. Но вместе с тем этот идеологический — в первую очередь — экфрасис выполняет для писателя — и на это обратил первым внимание Ю.В. Манн, а за ним О.Б. Лебедева и А.Х. Гольденберг — функцию эстетического манифеста. И этот манифест сам Гоголь реализует, как известно, в другом произведении — в немой сцене «Ревизора», экфрастическая сущность которой определяется лишь на типологическом, метатекстовом уровне, который и позволяет уловить связь словесного и живописного дискурсов (Манн: 242; Лебедева: 113—119; Гольденберг: 150—151).

Наряду с этим мы имеем в гоголевских текстах целый ряд описаний произведений живописного искусства, которые включены в повествование на правах микросюжетов, оказывающих большое влияние на стилистику и сюжет произведений. Особое место занимают у Гоголя описания живописных сюжетов на сакральные темы, хотя их интерпретация редко укладывается в рамки канонической традиции. Это и картина кузнеца Вакулы на апокрифический сюжет изгнания святым Петром адского духа в день Страшного суда в «Ночи перед Рождеством», и «Пречистая дева с младенцем на руках», которую тот же Вакула видит в Петербурге во дворце, и «сцены из Священного писания», нарисованные «на длинной деревянной доске» в «Гетьмане» («Тут был Ав-

раам, прицеливающийся из пистолета в Исаака <...> и другие подобные» (III, 294)).

Параллельно излюбленным предметом экфрасиса у Гоголя становится и лубок. Так, в повести «Нос» описывается литографированная картинка «с изображением девушки, поправлявшей чулок, и глядевшего на нее из-за дерева франта с откидным жилетом и небольшою бородкою» (III, 72). Акакий Акакиевич в «Шинели» останавливается с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где «изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши таким образом всю ногу очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой испаньолкой под губой» (III, 159). Но и «Мертвые души», трактуемые нередко как *галерея помещичьих образов*, под определенным углом зрения могут быть прочитаны также и как *галерея галерей*, поместных и уездных, поскольку почти каждое явление Чичикова в чьем-то доме сопровождается описанием висящих в нем картин. Открывается поэма «галереей» трактира города N: «...те же картины во всю стену, писанные масляными красками; словом, все то же, что и везде; только и разницы, что на одной картине изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал» (VI, 9).

В гостиной у Коробочки Чичиков видит «картины с какими-то птицами», а некоторое время спустя замечает, что «на картинах не всё были птицы: между ними висел портрет Кутузова и писанный масляными красками какой-то старик с красными обшлагами на мундире, как нашивали при Павле Петровиче» (VI, 47). Причем живописные картины тут же словно зеркально отражаются в картинах реальности, которые Чичиков видит из окна: «Подошедши к окну, он начал рассматривать бывшие перед ним виды: окно глядело едва ли не в курятник; по крайней мере, находившийся перед ним узенький дворик весь был наполнен птицами и всякой домашней тварью. Индейкам и курам не было числа...» (VI, 48). В гостиной у Собакевича висят картины, а «на картинах всё были молодцы, всё греческие полководцы, гравированные

во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Колокотрони, Миаули, Канари. <...> Потом опять следовала героиня греческая Бобелина, которой одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостиные» (VI, 95).

Но если гоголевские помещики и характеризуются в том числе через описание висящих в их домах картин[2] (и в этом смысле характерно, что единственный гоголевский безусловно положительный персонаж Константин Костанжогло будет охарактеризован уже во втором томе поэмы через отсутствие каких бы то ни было вещей и, в частности, картин в своем доме (ср.: VII, 59)), то и само путешествие Чичикова может быть рассмотрено, как это показал в своей недавней работе А.Х. Гольденберг, как завуалированный, выявляемый «лишь на уровне исторической типологии стилей» экфрасис одного из наиболее разработанных сюжетов европейской живописи — *обращение св. Павла*, а возможно, и вполне конкретной одноименной картины Караваджо, которую Гоголь видел в Италии (Гольденберг: 142—156). Подобного же рода экфрасисом, реализующим себя на метатекстовом уровне, является и описание Плюшкинского сада: будучи описанием конкретного сада, оно выступает одновременно и как экфрасис искусственной формы лабиринта, и — посредством этого — иероглифом (эмблемой) композиции поэмы и того пути, который суждено пройти Чичикову и по которому вообще идет человечество (Дмитриева, Купцова: 289—297).

Наконец, стоит обратить внимание еще на один тип гоголевского экфрасиса, кажется, все еще не получивший должного освещения в критической литературе, а на самом деле организующий структуру и сюжет целого ряда гоголевских произведений. Речь идет о развертывании живописной картины (а точнее, ее словесного описания, то есть экфрасиса) во времени, разворачивании ее внутреннего сюжета, который становится вместе с тем и сюжетом того или иного произведения.

Вспомним, например, финал «Сорочинской ярмарки»: «Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыб-

ка, притопывали ногами и вздрагивали плечами. Все неслось. Все танцовало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету» (I, 135—136).

На то, что эта сцена является своего рода эмблемой танца смерти (danse macabre), обратили внимание давно (см., например: Setschkarev: 77). Но, поставленная в финал повести, сцена по-иному пуантирует ее сюжет, который может быть рассмотрен и как развернутая во времени предыстория той картины, которая зрителю-читателю предлагается в финале. Причем обратим внимание на то, что и сам танец обладает здесь двойственными, оксюморонными характеристиками — застывшее, окаменевшее, но именно благодаря этому вечно длящееся движение (в качестве аналога здесь можно было бы привести знаменитый экфрасис в английской романтической поэзии — «Оду греческой вазе» Дж. Китса (Китс: 107, 329—331; см. также: Creaser: 237—238)).

Другой пример подобного рода — «Ночь перед Рождеством». В начале повести описывается, как уже упоминалось выше, картина Вакулы с изображением испуганного черта в день Страшного суда, изгоняемого из ада святым Петром, которого грешники бьют и гонят кнутом: «Но торжеством его искусства была одна картина, намалеванная на церковной стене в правом притворе, в которой изобразил он святого Петра в день Страшного суда, с ключами в руках, изгонявшего из ада злого духа; испуганный чорт метался во все стороны, предчувствуя свою погибель, а заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, пеленами и всем, чем ни попало» (I, 203).

Экфрасис этот имеет, в частности, сюжетопорождающую функцию: описание картины становится своего рода прелюдией к дей-

ствию повести, поскольку объясняет, почему черт поклялся мстить Вакуле, почему он украл месяц и проч. При этом любопытно, что другой экфрасис, которым «Ночь перед Рождеством» завершается (ср.: «Намалевал Вакула чорта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо» (I, 243)), являет собой, в сущности, возвращение к началу: повторение описанной в зачине повести картины. Так что уже трудно понять, сам ли Вакула, женившись на Оксане, нарисовал аналог той картины, с которой начались его злоключения, или же это автор, пусть в несколько иной модальности, описывает тот же живописный сюжет.

История оказывается словно зажатой между двумя картинами: она вырастает из картины и в финале вновь обращается в картину. Впрочем, внутри повести мы имеем дополнительно еще две рифмующиеся между собой картины, на что обратил внимание С.А. Гончаров: Пречистую деву с младенцем на руках, которую видит в Петербурге Вакула («Что за картина! что за чудная живопись! <...> вот, кажется, говорит! кажется, живая!» (I, 235)) и живую картину, которой оказывается Оксана — «красивая женщина с дитятей на руках» (I, 243) (см.: Гончаров: 34). Впрочем, ожившая картина матери с ребенком на руках повторяется в повести еще один раз — и это уже в самых финальных строках, где «бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: *он бачь, яка кака намалевана!* и дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери» (I, 243).

Здесь мы имеем еще дополнительно дело с так называемой пародийной формой экфрасиса, двойным снижением, при котором итальянской кисти Богоматерь превращается в малороссийскую Оксану, а та, в свою очередь, — в глупую бабу, успокаивающую лицезрением черта свое дитя. Тот же принцип воплощается, в сущности, и в «Невском проспекте», где «Перуджинова Бианка» превращается затем в легкомысленную петербургскую красавицу. И уже читателю суждено решать: не есть ли описываемая картина, которой мы приписываем свойства отражения различных аспектов рассказанной истории, не столько отражение, сколько генератор всего происходящего?

Можно было бы сделать вывод, что у Гоголя картина черпает свою силу в вербализации, которая и есть разворачивание живописного сюжета во времени. Не случайно, что и в «Портрете», являющем собою развернутый экфрасис, сюжет корректируется тем не менее на метатекстовом и вербальном уровне своей соотнесенностью с литературным текстом, тоже в свою очередь представляющим собой экфрасис, — с «Пергаментом старого художника», вставной ключевой новеллой в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры Сатаны» (см. комментарий Л.В. Дерюгиной в издании: Гоголь: 624—625). А патетика «немой сцены» «Ревизора», сопрягаемая с двумя живописными полотнами, «Апокалипсисом от Брюллова и Евангелием от Иванова» (Лебедева: 119), корректируется пародийной соотнесенностью с литературным текстом, по всей вероятности, бывшим в поле зрения Гоголя, — «Ночными бдениями» Бонавентуры (1805), авторство которых в разные времена приписывалось Ф. Шеллингу, К. Брентано, А. Клингеману и др. (сама же книга была воспринята в Германии как выражение кризиса раннего йенского романтизма и жесткая на него пародия). Собственно, именно в этой книге герой, ночной сторож Крейцганг, вместо возвещения определенного часа провозглашал конец времени и приближение Страшного суда, а затем произносил патетическую речь, суть которой заключалась в пользе подобных «пробных Страшных судов» для общественного блага (Бонавентура: 65; см. подробнее: Дмитриева: 314—315).

Впрочем, нельзя сказать, что Гоголь, ушедший в данном случае от немецкой традиции (традиции Лессинга, утверждавшей невозможность адекватного перевода с одного языка искусства на другой (см.: Лессинг)), не имел предшественников, которых в этот раз следовало бы искать — как это ни покажется странным, зная в целом отрицательное отношение Гоголя к французской культуре (см., например: Ерофеев: 29), — именно во французской эстетике XVIII века. Так, задачу перевода живописного полотна в словесный текст, которая поначалу стояла даже более как задача практическая, нежели художественная или эстетическая, решал в 1760-х годах Д. Дидро. Описывая картины, выставляемые на па-

рижских салонах с целью привлечь к ним потенциальных покупателей, Дидро нашел особенно удачный прием, который принес его «Салонам» не только коммерческий успех, но и сделал их одним из наиболее новаторских эстетических текстов своего времени. Суть этого приема состояла в том, что вместо того, чтобы пытаться описать картину в ее статике, он разворачивал ее сюжет во времени и описывал как историю, случившуюся с самим повествователем, придавая, как и Гоголь, временное измерение тому, что этим измерением не обладало. Наиболее яркий тому пример — описание картины Клода-Жозефа Верне в «Салоне» Дидро 1767 года, где читатель только к середине текста начинает понимать, что описанная в нем прогулка по озеру рассказчика и разнообразные приключения, с ним случившиеся, и есть сюжет описываемой картины (Дидро: 417—451; см. также: Delon: 30—31).

В дальнейшем этот прием широко был использован Л.-С. Мерсье в «Картинах Парижа», задуманных, как это явствует, в частности, из названия, как описания статичных уличных сценок (картин) Парижа; повествователь (он же — наблюдатель) пытался разгадать их предысторию или же вообразить их последующее развитие во времени и пространстве (см.: Bonnet). В XIX веке во французской литературе этот прием будет подхвачен большим почитателем Мерсье О. де Бальзаком (например, в романе «Дом кошки, играющей в мяч», сюжет которого есть развитие и «оживление» семейной картины, каковую фланирующий по городу художник видит сквозь незашторенные окна одного из парижских домов (Stierle: 375—379); сходную задачу, по всей видимости, решал также и В. Гюго в романе «Собор Парижской Богоматери»). И позже — Ш. Бодлер, назвавший одну из книг своих «Цветов зла» «Парижскими картинами».

И все же надо сказать, что Гоголь, следуя — вольно или невольно — французской традиции, решает экфрастическим письмом именно *свои* задачи, связанные с его сформулированной еще в «Арабесках» концепцией «невидимого», внутреннего произведения искусства, которое доступно лишь внутреннему, духовному глазу. И которое обращено не к внешнему, а к внутреннему чело-

веку и одно способно изобразить неизображаемое (см. об этом: Гольденберг: 144). Кажется поразительным, насколько его текст одновременно и хочет стать живописью, стерев границы, столь убедительно прочерченные в западноевропейской эстетике Лессингом, и вместе с тем преодолеть силу ее визуального воздействия — через возвращение к слову, обладающему, в конечном счете, большей суггестивностью. Именно потому, всемерно пытаясь создать из текста картину и тут же превращая эту картину в текст, Гоголь, как писала об этом С. Франк, ожидает, что художественный текст сильнее картины подействует на внутреннее зрение, то есть на воображение, с помощью которого увиденное еще и оживляется (Франк: 38).

В этом смысле Гоголь во многом опережает свое время. Зрелищность литературы — показывает он — заключается в конечном счете не в описании воображаемых картин. Ее задача — не *объект видения* (то, на что смотрят), а *субъект речи*, которая сама по себе есть зрелище, — вывод, к которому литература придет уже в XX веке, вместе с «Картинами, явленными в слове» В. Сегалена (см.: Дессон), трактатом «Око и дух» Мерло-Понти (см.: Имбер), литературными экспериментами Жоржа Перека (см.: Montfrans).

---

[1] Здесь и далее курсив мой. — *Е.Д.* Цитаты из произведений Гоголя приводятся по изданию: *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений: В 14 т. М.: АН СССР, 1940—1952, с указанием номера тома (римскими цифрами) и номера страницы (арабскими цифрами) в тексте статьи.

[2] Не следует ли здесь усматривать своего рода пародию на традицию размещения в уездных домах картинных и портретных галерей не слишком высокого художественного качества, но претендующих воспроизводить вселенную в масштабах малого поместья? (см.: Дмитриева, Купцова, 2008: 26—27).

## *Литература*

*Анненков* — Анненков П.В. Н.В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952.

*Анненкова* — Анненкова Е.И. Гоголь и русское общество, СПб., 2012.

*Бонавентура* — Бонавентура. Ночные бдения. М., 1990.
*Гоголь* — Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 23 т. Т. 3 («Арабески»). М., 2009.
*Гольденберг* — Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. Волгоград, 2007.
*Гончаров* — Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997.
*Дессон* — Дессон Ж. Картины, явленные в слове // Искусство *versus* литература. Франция — Россия — Германия на рубеже XIX—XX веков. М., 2006.
*Джулиани* — Джулиани Р. Гоголь, назарейцы и вторая редакция «Портрета» // Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2001.
*Дидро* — Дидро Д. Салон 1767 года // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980.
*Дмитриева 2011* — Дмитриева Е.Е. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. М., 2008.
*Дмитриева, Купцова* — Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М., 2008.
*Ерофеев* — Ерофеев В.В. Французский элемент в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя // Известия Академии наук. Серия литературы и языка. М., 1988. Т. 47. № 1.
*Имбер* — Имбер К. Морская лазурь: Мерло-Понти, Мальро и «Голоса безмолвия» // Искусство *versus* литература. Франция — Россия — Германия на рубеже XIX—XX веков. М., 2006. С. 123—147.
*Китс* — Китс Дж. Стихотворения. Л., 1986.
*Лебедева* — Лебедева О.Б. Брюллов, Гоголь, Иванов. Поэтика «немой сцены» — «живой картины» комедии «Ревизор» // Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2001.
*Лепахин* — Лепахин В.В. Живопись и иконопись в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Икона в русской художественной культуре. М., 2002.
*Лессинг* — Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957.
*Лотман* — Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Л., 1988.
*Манн* — Манн Ю.В. Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор». М., 1966.
*Тананаева* — Тананаева Л.И. Сарматский портрет. М., 1979.
*Франк* — Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002.

*Фуссо* — Фуссо С. Ландшафт «Арабесок» // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. М., 1995.
*Bonnet* — Bonnet J.-Cl. Le Paris de Louis Sébastien Mercier // Mercier L.S. Tableau de Paris. Paris, 1994.
*Creaser* — Creaser J. John Keats, *Odes* // A companion to romanticism. Ed. by D. Wu. Oxford (UK); Malden (USA), 1999.
*Delon* — Delon M. Le «Salon de 1767», un Carrefour philosophique // Diderot D. Salons III: Ruines et paysages: Salons de 1767. Paris, 1995.
*Dranach* — Dranach Sh.A. Methamorphosis as a stylictic device: surrealist schemata in Gogolian and Nabokovian texts // Language and style. 1984. V. 17. № 2.
*Heffernan* — Heffernan N. Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, 1993.
*Montfrans* — Montfrans M. van. Georges Perec: visite au cabinet du falsificateur // http:// remue.net/cont/Perec_Montfrans.html
*Setschkarev* — Setschkarev V. N.V. Gogol. Leben und Schaffen. Berlin, 1953.
*Stierle* — Stierle K. Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt. Wien, 1993.

*Филипп Росс Буллок*
*Оксфордский университет, Великобритания*

# Бабель, Патер и экфрасис по-английски[1]

Если судить по литературе о нем, Уолтер Патер оставил лишь весьма скромные следы в дореволюционной России. Да, его важнейшие произведения были переведены на русский язык: сборник рассказов под заглавием «Воображаемые портреты» был издан дважды (Патер 1908, 1916); сборник статей под заглавием «Ренессанс: очерки искусства и поэзии» появился в печати в 1912 году (Патер 1912)[2]; статья, посвященная Боттичелли, была переведена отдельно и вышла несколькими годами раньше самого сборника (Патер 1903). Тем не менее прямых откликов на него мало. Помимо некоторых статей, написанных Зинаидой Венгеровой, почти единственным открытым поклонником творчества Патера в России оказался Михаил Кузмин. Согласно Рейчел Полонски, статья Кузмина «О прекрасной ясности» является «прямой переработкой эссе Патера под заглавием “Стиль”» (Polonsky: 178). Евгений Берштейн предложил, что роман Кузмина «Крылья» был написан под прямым воздействием эстетики Патера (Bershtein: 296—330).

Как это ни парадоксально, советские критики и писатели не совсем умалчивали о Патере. Корней Чуковский отзывался о нем положительно, описывая его как «мастера ритмической, орнаментальной прозы» (Чуковский: 26). Подобная интерпретация была повторена в 1934 году, когда Патеру была посвящена статья в «Литературной энциклопедии». Здесь его язык опять характеризуется «мелодичностью, напевностью, строгим фонетическим отбором». Критика Патером некоторых аспектов викторианского общества также воспринимается более или менее с похвалой, а именно — «отрицательное отношение к пуританизму и христианскому аскетизму, калечащим, по его мнению, свободное развитие личности» и «презрение ко всему вульгарному». Но признание достоинств его прозы сопровождается социальным неприятием

ее существа. В этой же статье Патер характеризуется как «идеолог рантьерства начальной фазы английского империализма», в творчестве которого «актуальная социальная тематика совершенно отсутствует»; «в основном же творчество его реакционно в силу своих субъективно-идеалистических предпосылок, своеобразно преломляемого руссоизма, антирационализма, отрицательного отношения к техническому прогрессу» (Егорова: 479). С этого момента о Патере — и о его влиянии на русский модернизм (и не только «на русских декадентствующих символистов») — почти полностью забыли.

В этой статье я собираюсь затронуть довольно любопытную и, пожалуй, неожиданную тему в истории восприятия (или, скорее, не-восприятия) Патера в России — возможное влияние английского эстета на создание «Конармии» Исаака Бабеля. Что Бабель был знаком с некоторыми из произведений Патера, давно доказал Эфраим Сихер, который обнаружил список прочитанных Бабелем книг, в том числе и «Воображаемые портреты» (Sicher 1982: 392; Sicher 1985: 111, 116 и 134). Доказательств того, что Бабель читал его же «Ренессанс», к сожалению, нет; но целый ряд прямых и косвенных реминисценций из этого произведения в «Конармии» подтверждают именно такую возможность.

Кем же был Патер? Родившись в 1839 году, он учился в Оксфорде, где впоследствии (с 1864 года) и работал, состоя в должности профессора классических языков. Его сборник статей «Ренессанс» впервые вышел отдельной книгой в 1873 году и был переиздан трижды при жизни автора. «Ренессанс», как и другие произведения Патера, например «Воображаемые портреты» и роман «Марий-эпикуреец», оказал огромное влияние на Оскара Уайльда, а Патер «превратился в апостола эстетизма» (Егорова: 478) в викторианской Англии. Он умер в 1894 году: в том же году — и даже в том же месяце, — когда родился Бабель.

Одной из самых характерных черт «Ренессанса» является употребление приема экфрасиса. Почти каждая глава сборника состоит из биографии художника и некоторых описаний его картин (или скульптур). Приведу самый известный пример — описание

«Джоконды» Леонардо да Винчи: «Она древнее скал, ее окружающих; подобно вампиру, она много раз умирала, и ей ведомы тайны могилы; она ныряла в глубокие моря, и ее окружает полумрак отошедшего дня; она торговалась с купцами Востока за редкостные ткани; Ледой она была, матерью Елены Троянской; святой Анной она была, матерью Марии; все это для нее было как звуки лир и флейт, все это живет в утонченности ее меняющихся линий, в мягких тонах ее рук и вежд» (Патер 2006: 214—217).

Как замечали исследователи, экфрасис также является одним из самых ярких художественных приемов в «Конармии» Бабеля, особенно в рассказах о художнике пане Аполеке (Maguire 2000):

«В квартире бежавшего новоградского ксендза висела высоко на стене икона. На ней была надпись: “Смерть Крестителя”. Не колеблясь, признал я в Иоанне изображение человека, мною виденного когда-то.

Я помню: между прямых и светлых стен стояла паутинная тишина летнего утра. У подножия картины был положен солнцем прямой луч. В нем роилась блещущая пыль. Прямо на меня из синей глубины ниши спускалась длинная фигура Иоанна. Черный плащ торжественно висел на этом неумолимом теле, отвратительно худом. Капли крови блистали в круглых застежках плаща. Голова Иоанна была косо срезана с ободранной шеи. Она лежала на глиняном блюде, крепко взятом большими желтыми пальцами воина. Лицо мертвеца показалось мне знакомым. Предвестие тайны коснулось меня. На глиняном блюде лежала мертвая голова, списанная с пана Ромуальда, помощника бежавшего ксендза. Из оскаленного рта его, цветисто сверкая чешуей, свисало крохотное туловище змеи. Ее головка, нежно-розовая, полная оживления, могущественно оттеняла глубокий фон плаща» (Бабель 1992: 18).

Ученые потратили немало усилия на то, чтобы найти визуальные источники таких вербальных описаний в сакральном искусстве католической Польши или же в творчестве старых мастеров западноевропейской традиции (Флакер). Но если мы сравним «Конармию» с дневником Бабеля за 1920 год, то увидим, что конкретных ссылок на такие источники мало. Помимо некоторых от-

дельных фраз, единственным исключением является следующая сцена, в которой, следует заметить, описывается не украшение храма, а разрушение его: «Ужасное событие — разграбление костела, рвут ризы, драгоценные сияющие материи разодраны, на полу, сестра милосердия утащила три тюка, рвут подкладку, свечи забраны, ящики выломаны, буллы выкинуты, деньги забраны, великолепный храм — 200 лет, что он видел (рукописи Тузинкевича), сколько графов и холопов, великолепная итальянская живопись, розовые патеры, качающие младенца Христа, великолепный темный Христос, Рембрандт, Мадонна под Мурильо, а может быть Мурильо, и главное — эти святые упитанные иезуиты, фигурка китайская жуткая за покрывалом, в малиновом кунтуше, бородатый еврейчик, лавочка, сломанная рака, фигура святого Валента. Служитель трепещет, как птица, корчится; мешает русскую речь с польской, мне нельзя прикоснуться, рыдает. Зверье, они пришли, чтобы грабить, это так ясно, разрушаются старые боги» (Бабель 1991: 404).

В этой сцене — вся сущность рассказа «У святого Валента», но в то же время она отличается от экфрастических описаний в «Конармии» и по содержанию, и по эстетике. А если мы вспомним, что Бабель мог прочесть «Ренессанс» Патера, то экфрасисы в «Конармии» выглядят немного по-другому. В данном случае такие вербальные описания можно отнести не только к реально существующим предметам визуальных искусств, но и к интертекстуальным отступлениям, заимствованным у Патера. Правда, прямых цитат из «Ренессанса» нет, но если мы сопоставим уже приведенные выдержки из «Конармии» с произведениями Патера, то увидим некоторое сходство и во фразеологии, и в эстетике.

Одним из редких аллюзий такого рода является рисунок, подаренный паном Аполеком хозяйке местной корчмы: «На небольшом листе бумаги красным карандашом, карандашом красным и мягким, как глина, было изображено смеющееся лицо пани Брайны, обведенное медными кудрями» (Бабель 1992: 20). Этот лист напоминает более подробное описание подобного рисунка Леонардо да Винчи в статье, посвященной художнику, в «Ренессан-

се»: «Теперь рассмотрим другую голову, проникнутую еще более сильным, но иным чувством, — небольшой рисунок красным мелом, памятный всем, кто тщательно изучал рисунки старых мастеров в Лувре. Это лицо неопределенного пола, скрытое в тени собственных волос; щека ярко освещена, и на ресницах и губах застыло выражение пресыщенности и сладострастия» (Патер 2006: 200—201). В обоих описаниях мы наблюдаем один и тот же красный свет, сходные материалы (глинистый карандаш у Бабеля, мел у Патера), мотив лица, обрамленного кудрявыми волосами, и даже оттенок сладострастия. Творчество пана Аполека глубоко проникнуто духом Возрождения или, по крайней мере, духом Возрождения, воспетым Патером.

Для Патера самое ценное достижение Возрождения заключается в весьма реалистическом изображении человеческого тела и в отрицании философской абстрактности, или того, что он называет — «великие, но холодные слова» (Патер 2006: 110). Микеланджело «не дает пышных одежд и грациозных жестов, а только грубую правду человеческой натуры» (Патер 2006: 144), а Боттичелли трактуется как «ясновидящий художник» и «сильный реалист»: «...он любит мужчин и женщин в их изменчивых и неустойчивых душевных состояниях, в которых те всегда привлекательны; порой они охвачены мгновенной прекрасной и сильной страстью, но всегда овеяны глубокой грустью, точно тенью, падающей на них от великих вещей, перед которыми они в страхе отступают. Мораль Боттичелли — исключительно сострадание; именно это сострадание придает его образам столько человечной правдивости, что ясновидящий художник становится сильным реалистом» (Патер 2006: 106).

Как и пан Аполек, Боттичелли изображает в своих картинах настоящих людей. Даже в портрете Богородицы Патер подчеркивает близость ее к природе и скромной действительности: «...ее настоящие дети — те, другие, среди которых ей в ее убогом доме суждена была невыносимая слава: дети с вопросительным взглядом на неправильных личиках, взглядом спугнутого зверька — дети цыган, какие и сейчас еще попрошайничают в деревнях Апеннин, протягивая к вам длинные смуглые руки; но в воскресенье — они

опрятные enfants du choeur с тщательно причесанными густыми черными волосами и чистыми белыми воротниками вокруг загорелых шей» (Патер 2006: 110). «Дети цыган» со своими «смуглыми руками», которых мы находим у Патера, превращаются у Бабеля в «подзаборных детей» (Бабель 1992: 22). Там, где Патер видит у Боттичелли «мужчин и женщин в их изменчивых и неустойчивых душевных состояниях», Бабель приписывает пану Аполеку «пристрастие к знакомым лицам» (Бабель 1992: 21) и даже умение произвести местных жителей в святые.

Если пана Аполека можно понять как близкого «родственника» таких художников Возрождения, как Леонардо да Винчи, Микеланджело и Боттичелли, то его можно также сравнить и со скульптором Лука делла Роббиа. Именно этому художнику посвящена пятая глава «Ренессанса»; и именно его обсуждают пан Аполек и рассказчик в «Конармии». Как и другие художники, упомянутые в «Ренессансе», делла Роббиа сочетает в своем творчестве изящность и конкретность: «Мне кажется, ничто так отчетливо не свидетельствует о настроении тосканского города, как те бледно-голубые и белые обломки гончарных произведений, благодаря которым он прежде всего и стал известен, — словно осколки молочно-белого неба, упавшие на прохладные улицы или прорвавшиеся в сумрачные церкви» (Патер 2006: 121). Более того, творчество делла Роббиа настолько приближается к повседневности, что его произведения украшают не только церкви, но и простые дома: «После того как он выполнил множество работ из мрамора для Duomo и Campanile во Флоренции — работ, поставивших его в первые ряды скульпторов того времени, — в нем проснулось желание перенести дух и манеру ваяния на более скромный материал, сочетать научность, изысканность и выразительность плоского рельефа с более простым гончарным искусством, перенести эти высокие качества на обыденные предметы, чтобы украсить и облагородить повседневную жизнь. <...> Люди еще не пришли к мысли: то, что подобает церкви, менее приличествует частному жилищу» (Патер 2006: 132).

Мотив повторяется, хоть и в пародийном виде, в истории пана Аполека, который, после того как его выгнали из церкви, продолжает продавать свои картины местному народу: «— Пятнадцать злотых за богоматерь, двадцать пять злотых за святое семейство и пятьдесят злотых за тайную вечерю с изображением всех родственников заказчика. Враг заказчика может быть изображен в образе Иуды Искариота, и за это добавляется лишних десять злотых, — так объявил Аполек окрестным крестьянам, после того как его выгнали из строившегося храма.

В заказах он не знал недостатка. И когда через год, вызванная исступленными посланиями новоградского ксендза, прибыла комиссия от епископа в Житомире, она нашла в самых захудалых и зловонных хатах эти чудовищные семейные портреты, святотатственные, наивные и живописные. Иосифы с расчесанной надвое сивой головой, напомаженные Иисусы, много рожавшие деревенские Марии с поставленными врозь коленями — эти иконы висели в красных углах, окруженные венцами из бумажных цветов» (Бабель 1992: 22).

Здесь мы видим то же самое сочетание сакральности и повседневности, как и у делла Роббиа и у других художников Возрождения. Экфрасис не только действует как художественный прием, но его посредством комментируется роль искусства и эстетики в обществе в целом.

Бабеля и Патера соединяет интерес к визуальным искусствам и к возможностям их словесного выражения. У Патера возникает фигура «истинного ценителя прекрасного» (по-английски звучит лучше — «the true student of aesthetics»). Такой «ценитель» понимает, что «красота, как почти весь чувствительный опыт, есть нечто относительное» (Патер 2006: 27). Таким образом, в эстетической деятельности важно не только постижение объективного содержания любого произведения искусства, но и субъективное восприятие данного произведения «эстетическим» зрителем: «“Видеть вещь такой, какова она в действительности”, — вот что справедливо признается целью истинно критической деятельности. Но первым шагом эстетической критики к тому, что видеть предмет та-

ким, каков он в действительности, должно быть восприятие своего собственного впечатления таким, какое оно есть, отчетливое его определение и выражение. Музыка, поэзия, художественные и утонченные формы жизни — вообще все предметы эстетической критики, — все это лишь сосуды и хранилища неких определенных сил или воздействий, которые, подобно созданиям природы, обладают вполне конкретными достоинствами или качествами. Но что же означает для меня такая-то песня или картина, тот или иной пленительный образ книги или жизни? Как он действует на меня? Дает ли он мне наслаждение, и если да, то каков род или степень этого наслаждения? Как изменяется моя натура в его присутствии или под его влиянием?» (Патер 2006: 28).

Внимательно прочитав Патера, Бабель повторяет этот мотив — мотив некого «феноменологического эстетизма» — в образе рассказчика в «Конармии» Кирилла Васильевича Лютова. В первом абзаце первого рассказа, посвященного художнику пану Аполеку, Бабель подчеркивает значение его искусства именно для этого зрителя: «Прелестная и мудрая жизнь пана Аполека ударила мне в голову, как старое вино. В Новоград-Волынске, в наспех смятом городе, среди скрюченных развалин, судьба бросила мне под ноги укрытое от мира евангелие. Окруженный простодушным сиянием нимбов, я дал тогда обет следовать примеру пана Аполека. И сладость мечтательной злобы, горькое презрение к псам и свиньям человечества, огонь молчаливого и упоительного мщения — я принес их в жертву новому обету» (Бабель 1992: 18).

В описании личности рассказчика Бабель говорит о крайне индивидуализированной форме эстетизма, который имеет много общего с субъективным идеализмом Патера. Более того, Патер проповедует эстетику без морали и даже без этики. Для него творчество Боттичелли — это «искусство, не смущаемое моральными соображениями» (Патер 2006: 109). У Патера, как и у Бабеля, отсутствие морали является положительным качеством искусства или, скорее, положительным качеством того искусства, которое их привлекает.

Если в «Предисловии» к «Ренессансу» Патер делает акцент на «феноменологическом эстетизме» и аморальности чистого ис-

кусства, то в «Заключении» он обращает свое внимание на роль эстетизма в жизни вообще:

«Конечная цель — не плод опыта, но сам опыт. Каждому из нас отпущено определенное число биений пульса многоцветной драматической жизни. Можем ли мы постоянно замечать все, для чего требуются утонченнейшие чувства? Можем ли мы быстро переноситься с места на место и всегда оставаться в фокусе, где массы жизненных сил сливаются в чистейшую энергию?

Всегда гореть этим сильным, ярким, как самоцветный камень, пламенем, всегда сохранять в себе этот экстаз — вот что должно стать нормой жизни. В известном смысле можно даже сказать, что наша ошибка — в создании привычек; ибо привычка, в конце концов, какой-то стереотип жизни, и только грубость нашего зрения заставляет нас думать, что два лица, предмета, ситуации могут быть одинаковы. Когда все уходит из-под ног, мы можем ухватиться за какую-нибудь изысканную страсть, за какой-нибудь вклад в науку, на мгновение поднимающий занавесу и проясняющий горизонт, за раздражение чувств, за редкую краску, за новый тонкий аромат, за произведение художника, за черточку на лице друга.

Не видеть в каждое мгновение отпущенного нам короткого солнечного морозного дня страстного возбуждения в тех, кто окружает нас, не видеть в блеске из дарований трагической борьбы сил на их пути — это значит спать до наступления вечера. С этим чувством богатства нашего опыта и его ужасающей краткости, сосредоточив все силы на отчаянных попытках видеть и осязать, мы едва ли найдем время предаваться теоретическим рассуждениям о вещах, которые видим и осязаем» (Патер 2006: 357—358).

Патер ценит не только «любовь к искусству ради искусства», но и то состояние «возвышенного сознания» (Патер 2006: 360), к которому приводит искусство. Хотя автор этих строк сам вел весьма скромную жизнь типичного оксфордского профессора, радикальное содержание этого знаменитого заключения столь шокировало современную читательскую публику, что Патер отрекся от него во втором издании «Ренессанса», говоря, что «оно может быть превратно истолковано молодыми читателями» (Патер 2006: 352).

В этом заключении Патер превращает эстетическое созерцание в призыв к овладению жизненным опытом. Такое сочетание эстетизма и авантюризма можно ощутить и у Бабеля. В «Конармии» Лютов не только любуется жизнерадостным творчеством пана Аполека, но и одновременно наслаждается своей близостью к разрушительному насилию казаков. Более того, он даже не видит в этом сочетании никакого противоречия, поскольку научился у Патера тому, что любой опыт, эстетический или прочий, заслуживает нашего внимания в столь мимолетной и непредсказуемой жизни. Бабель внимательно освоил и еще один важный элемент экфрастического эстетизма Патера. Повсюду в «Ренессансе», и особенно в статье о Винкельмане, Патер отождествляет эстетизм с эротизмом и даже с гомоэротизмом. Цитируя самого Винкельмана, Патер сглаживает разницу между эстетическим и эротическим взглядами на мир: «...я заметил, что те, кто замечает красоту только в женщинах, а красотой мужчин трогаются мало или совсем не трогают, редко обладают беспристрастным, живым, врожденным чувством красоты в искусстве. Таким красота греческого искусства всегда будет казаться недостаточной, ибо высшие идеалы этого искусства скорее носят мужской, чем женский характер» (Патер 2006: 306).

Для Патера самым высоким достижением в области европейского искусства являются рельефы афинского Парфенона, от красоты которых зритель получает как эстетическое, так и эротическое удовольствие: «Если бы возникла необходимость спасти лишь одно-единственное произведение греческого искусства, то, конечно, из “прекрасного обилия” панафинейских фризов следовало бы избрать группу юношей-всадников с прямо устремленными взорами, гордыми и терпеливо сжатыми губами, послушными телами и уверенно натянутыми поводьями. Эта бесцветная, невыразительная чистота жизни с ее смесью и взаимопроникновением всех умственных, душевных и физических сил, еще не раскрывшихся и таящих в себе целый мир возможностей, — высшее выражение того безразличия, которое лежит по ту сторону всего относительного либо одностороннего» (Патер 2006: 336—337). Если

теперь мы обратим внимание на «Конармию», то увидим то же самое эстетическое оправдание эротизма. Как и Патер, рассказчик оценивает картины пана Аполека наравне с эллинскими телами окружающих его казаков, которые описываются чуть ли не с помощью того же самого экфрастического приема.

Несложно понять, что именно привлекло Бабеля в произведениях Патера. Перечислим еще раз: интерес к визуальным искусствам и возможностям их словесного выражения; предпочтение искусства, «не смущаемого моральными соображениями»; сближение искусства и эротизма. Когда в 1933 году редакторы «Малой советской энциклопедии» назвали Бабеля «эстетом» (Коган: 629), наверное, даже не подозревая о его знакомстве с Патером, они все-таки осознали или, скорее, почувствовали творческую близость между двумя писателями.

---

[1] Эта статья является сокращенным переводом английского подлинника, который впервые был опубликован во втором номере журнала «Modern Language Review» за 2009 год под названием «The Cruel Art of Beauty: Walter Pater and the Uncanny Aestheticism of Isaak Babel's *Red Cavalry*». Автор выражает свою благодарность редакторам данного журнала за разрешение издать русскую версию статьи.

[2] Два современных издания «Ренессанса» осуществлены на основе этого перевода. Первое из них (Патер 2006а) является прямым переизданием перевода Займовского, и поэтому все ссылки на «Ренессанс» в этой статье цитируются по этому изданию. Текст второго переиздания (Патер 2006б) является обработанной версией перевода Займовского.

## *Литература*

*Бабель 1991* — Бабель И. Дневник 1920 г. // Бабель И. Сочинения: В 2 т. М., 1991—1992. Т. 1.

*Бабель 1992* — Бабель И. Конармия // Бабель И. Сочинения: В 2 т. М., 1991—1992. Т. 2.

*Венгерова 1895* — Венгерова З. Сандро Боттичелли: Из эпохи «Возрождения» // Вестник Европы. 1895. № 12; см. также ее «Литературные характеристики»: В 3 т. СПб., 1897—1910. Т. 1 (1897).

*Венгерова 1897* — Вальтер Пэтер // Cosmopolis. 1897. № 2; см. также ее «Литературные характеристики»: В 3 т. СПб., 1897—1910. Т. 2 (1905).

*Венгерова 1898* — Вальтер Патер // Энциклопедический словарь. СПб.: Брокгауз и Эфрон, 1890—1907. Т. 25.

*Егорова* — Егорова Н. Патер Вальтер // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1930—1939. Т. 8.

*Коган* — Коган Л. Бабель, Исаак Эммануилович // Малая советская энциклопедия: В 11 т. М., 1933—1947. Т. 1.

*Патер 1903* — Патер В. Сандро Боттичелли: Очерк // Новый путь. 1903. № 4 (пер. З. [Зинаиды] В. [Венгеровой]).

*Патер 1908* — Патер У. Воображаемые портреты. Ребенок в доме. Перевод с английского и вступительная статья П. Муратова. М., 1908.

*Патер 1912* — Патер В. Ренессанс: очерки искусства и поэзии. Перевод С.Г. Займовского. М., 1912.

*Патер 1916* — Патер В. Воображаемые портреты. Ребенок в доме. Перевод с английского и вступительная статья П. Муратова. М., 1916.

*Патер 2006а* — Патер В. Ренессанс: очерки искусства и поэзии / Под ред. Е. Кононенко. М., 2006.

*Патер 2006б* — Патер В. Ренессанс: очерки искусства и поэзии / Под ред. В.Д. Дажина. М., 2006.

*Флакер* — Флакер А. Бабель и польское сакральное искусство // Russian Literature. 1987. № 22.

*Чуковский* — Чуковский К. Переводы прозаические // Принципы художественного перевода / Под ред. Ф.Д. Батюшкова, Н. Гумилева и К. Чуковского. Пг., 1920 (2-е изд.).

*Bershtein* — Bershtein E. «Next to Christ»: Oscar Wilde in Russian Modernism // The European Reception of Oscar Wilde / Ed. by S. Evangelista. London; New York, 2010.

*Maguire* — Maguire R.A. Ekphrasis in Isaak Babel // Depictions: Slavic Studies in the Narrative and Visual Arts in Honor of William E. Harkins / Ed. by D.M. Greenfield. Dana Point, 2000.

*Polonsky* — Polonsky R. English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance. Cambridge, 1998.

*Sicher 1982* — Sicher E. Art as Metaphor, Epiphany, and Aesthetic Statement: The Short Stories of Isaak Babel' // Modern Language Review. 1982. № 77/2.

*Sicher 1985* — Sicher E. Style and Structure in the Prose of Isaak Babel' // Columbus, 1985.

*Галина Тиме*
*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург*

# «Русский» экфрасис Эрнста Барлаха: путь к себе

В 1906 году, когда Эрнст Барлах (1870—1938), немецкий скульптор, график и писатель, давно перешагнувший свой тридцатилетний рубеж, отправился в Россию, он имел за плечами нелегкий жизненный опыт, учебу в Художественно-промышленном училище в Гамбурге (1888—1891), затем в Дрезденской академии художеств (1891—1895). Во второй половине 1890-х годов он дважды посетил Париж, который не произвел на него ожидаемого впечатления; затем провел во французской столице целый год, выполняя заказ гамбургского магистрата. Самостоятельная работа в Париже не только не привела его к увлечению импрессионизмом, но, напротив, укрепила в стремлении искать свою манеру художественного выражения.

Вернувшись в Германию в конце 1890-х годов, Барлах тщетно пытался достичь заметного успеха в Гамбурге и в Берлине; в 1902 году он покинул Берлин и вернулся в свой родной провинциальный городок Ведель (Голштиния). Впрочем, его новая манера все-таки была замечена критиками, как правило, считавшими ее экспрессионистической[1].

Однако немецкий экспрессионизм начал формироваться немного позднее, с середины 1900-х годов; как направление в искусстве он был обозначен в 1912 году на выставке работ художников группы «Синий всадник»; позднее им определялось и творчество группы «Мост»[2]. Философской основой экспрессионизма стало неокантианство, которое наиболее ярко представлял Г. Риккерт, неогегельянство, «освобожденное» от диалектики, а также «философия жизни», призывавшая «вживаться» и «вчувствоваться» в предмет познания и изображения, чтобы «расширить» свое «я», приобщиться к космическому мирозданию. Главным, на что ука-

зывал В. Воррингер, автор известного исследования «Абстракция и вчувствование» (1911), был эстетический субъективизм как единственно возможный и верный подход художника к изображаемому (Worringer: 2). Искусство, по утверждению теоретика «философии жизни» Г. Зиммеля, должно «постигаться и оцениваться только из самого себя, а не из Внешнего» (Simmel: 221). Собственное «я» объявлялось той «первоначальной действительностью» которую и надлежало выражать художнику[3].

Когда в 1906 году Барлах решил ехать в Россию, где работал инженером его брат, им владела глубокая депрессия, приведшая к тяжелому творческому кризису: он переживал одинокие искания непризнанного художника, который ощущал свою внутреннюю чуждость как импрессионизму, так и обозначившейся тенденции к экспрессионизму. Естественность в искусстве отталкивала его «физиологическим натурализмом». Уже в это время он все чаще обращался к загадке формы, однако не той, которая являлась самодостаточным предметом формализма. В основе его оригинального видения мира лежало стремление к художественному «переживанию» формы, не ограничивавшееся, однако, ни рамками формализма, ни стремлением «взорвать» ее.

Следует заметить, что особенное значение форме придавалось в традиции немецкой феноменологии, — в частности, Н. Гартманом, изучавшим философию не только в Германии, но и Санкт-Петербургском университете. Согласно его «Эстетике», форма, по существу, является содержанием и вместе с тем «невыразимой тайной» искусства: «Сама художественная форма, даже если взять только отдельный слой, остается недоступной анализу <...> Эстетика должна отказаться от ответа на вопрос, почему именно данная форма <...> воздействует как прекрасное, почему малейшее ее искажение портит впечатление. Это как раз относится к невыразимой тайне искусства, принадлежит к той области, закона которой не знает и художник, но который, однако, может следовать ему, исходя только из верного чувства гения» (Гартман: 317). По Гартману, «пластическое видение» превращает художника в ясновидца, который все наблюдает и во все проникает (Гартман: 206). Это

замечание философа почти буквально перекликается с признанием самого Барлаха: «Правда заключалась в том, что действительность была в моих глазах удивительно пластична и что я привез с собой неутоленную в то время предрасположенность и способность к видению не каких-либо иных, а именно пластических ценностей... Форма? Всего лишь форма? Нет, неслыханное понимание открылось мне, гласившее: ты можешь без боязни отважиться на изображение всего тебе подвластного — самого поверхностного и самого глубокого, внутреннего, мимики благочестия и непристойности бешенства; для всего — будь то адский рай или райский ад — есть определенное выражение, ведь существует же в России что-то одно, а может быть, и то и другое сразу» (Barlach 1960: 72—73).

Здесь уместно заметить, что Вл. Соловьев, пытаясь выработать свою универсальную эстетическую теорию всеединства, провозгласил, что «идея есть форма». Он писал: «Идея, как проявленное абсолютное, есть *осуществленное единство*, то есть *единство во всем* или во множественности; это всё, эта множественность уже заключается в абсолютном, которое есть единое и всё. В Логосе эта потенциальная множественность переводится в акт, следовательно, в идее она должна быть опять сведена к единству как *уже действительная*... Совершенное же единство состоит в том, что *то же самое*, именно Идея, что мыслится как истина, оно же и хочется и желается как благо и оно же самое <...> чувствуется как красота <...>» (Соловьев: 262—263).

По всей видимости, в русле таких противоречивых русских и немецких исканий конца XIX — начала XX века и следует рассматривать искания Барлаха, стремящегося найти форму как «тайну» истинного искусства, его идею и искомое единство внутреннего и внешнего содержания.

Его творческий кризис был вызван не столько противостоянием экспрессионизму — с ним Барлах был все-таки связан хотя бы стремлением к максимальному самовыражению, — сколько чувством одиночества в среде художников, ощущением *недостаточности* любых «измов» для максимального выражения его ми-

роощущения, определявшегося в равной мере и «внутренним», и «внешним» миром.

Именно в России художник постиг, по его словам, «ошеломляющее единство внешнего и внутреннего»; Россия подарила ему совершенно иной мир — жестокий, неразрывно связанный с суровой природой и предельно открытый и откровенный в своей жестокости. Пользуясь термином Олега Клинга (Клинг: 97), можно сказать, что Россия стала для Барлаха своего рода топоэкфрасисом: и главным «героем» творчества, и местом живой, но, как ему казалось, уже художественно воплощенной реальности и оформившейся идеи, которые ему хотелось еще раз запечатлеть в пластической, графической и словесной форме.

Несмотря на первые неблагоприятные впечатления, полученные в России, именно здесь, постепенно вникая в народную жизнь, немецкий художник сделал вроде бы простые, но очень важные для него творческие открытия, которые смогли исцелить его от депрессии. Во-первых, он осознал, что не одинок в страдающем мире и рядом с ним живут люди, не стыдящиеся своих страданий; во-вторых, почувствовал возможность нового пластического самовыражения — через одухотворенную, «страдающую» форму: как будто отвлеченное гегелевское «мучение материи» обретало здесь реальное воплощение. Это и стало предвосхищением экфрасиса, тяготеющего к феномену Gesamtkunstwerk («тотальное произведение искусства»), с той разницей, что в восприятии художника этим произведением искусства стала, условно говоря, сама российская действительность: «...я нашел в России это ошеломляющее единство внешнего и внутреннего, эту символику: таковы все мы, люди, — все, в сущности, нищие, смятенные существа... Естественно, эти страдающие, простоватые, мечтательные, рвущиеся за пределы своего жизненного круга и потому порочные люди с их пьянством, песнями, музыкой вызвали во мне братское чувство. Правда, это мое чувство касается всех таких — падших, проклятых, с исковерканной душой, а им несть числа повсюду. Но только славянин все это открывает, это вопиет из него, он выставляет напоказ то, что другие скрывают» (Barlach 1958: 239)[4].

Важным творческим открытием стали для художника необъятные просторы России: русская «даль» дала ему «отчетливое представление о совершенной бесконечности (die Ferne als deutliche Vorstellung der Nie-Endlichkeit)» (Barlach 1958: 241)[5]. Он писал о южнорусских степных просторах: «Словно предавшись безоглядной радости бесконечного повторения выпуклых форм, простирающих вдаль свои поверхности <...>, изрезанные серыми вереницами оврагов, они в исступлении стремятся к краю неба в ненасытной жажде свободы, преследуя кристально ясную полосу горизонта» (Barlach 1958: 241).

Как писатель и художник с философским складом ума, Барлах уже в своих первоначальных заметках создавал художественные вербальные картины, которые, говоря словами Ролана Барта, утверждавшего «первенство живописного кода в литературном мимесисе прежних времен», уже являлись «картинами в раме», копиями, предназначенными для создания копий (см.: Геллер: 8).

В дороге Барлах сделал немало зарисовок и фотографий наиболее поразивших его лиц и пейзажей. Он записывал в своем дневнике: «Жизнь здесь, должно быть, тяжела, насыщенна, почвенна. Природа беспощадна. Только то, что сильно, может выжить. Посреди этой бесчувственной природы лишь Зверь и Человек — единственные чувствующие существа. Люди кажутся тупыми, неотесанными в фигуре, недружелюбными в общении, медлительными, они укоренены в том куске земли, на котором стоит их хижина» (цит. по: Мокроусов[6]).

*Даль*, дающая представление о совершенной бесконечности и недостижимости горизонта, и *земля*, в которой «укоренен» русский человек, — два главных кода «русского» экфрасиса Барлаха. В 1912 году, уже через много лет после возвращения из России он создал литографию «Степной покой» (Die ruhende Steppe) (Barlach 1970), где «бесконечному повторению выпуклых форм» уходящего за горизонт степного пейзажа как будто дают начало изображенные на первом плане фигуры лежащих на земле людей. Их округлые, закутанные в просторные одежды фигуры кажутся небольшими холмами, неотъемлемой частью степной земли. Еще

в 1906 году в своем дневнике Барлах описывал ночную поездку по степи; темные холмы, среди которых, вероятно, были и погребальные курганы, казались ему отдыхающими великанами: «Тяжелым сном спит страна, мучимая кошмарами; многие тысячи ее сыновей лежат на земле — справа и слева — до самого горизонта» (Barlach 1958: 2; 257).

Наблюдения за жизнью простых людей подарили Барлаху «абсолютную вдохновленность общим впечатлением (die absolute Seligkeit gemeinsamer Empfindungen)» (Jansen: 51). По его словам, именно путешествие в Россию полностью «перевернуло» (umgeworfen) его. Вот несколько признаний художника: «Я, всем сердцем сросшийся с родиной, как творец был создан Россией»; «Я получил в России необыкновенный импульс, испытал нечто вроде откровения»; «Феномен человека всегда возникал передо мной во всей пугающей, загадочной сути... Но настоящим импульсом для моего творчества стали люди, которых я увидел в России» (цит. по: Полякова).

В высказываниях Барлаха о России, в изображении ее нельзя не заметить удивительных совпадений с тем, что писали о ней русские философы. Достаточно вспомнить тему бесконечности просторов России и «власти пространства над русской душой», одну из центральных в «Русской идее» Н. Бердяева, или же замечание Федора Степуна: «Французский и немецкий народы — это прежде всего люди, русский, дореволюционный, главным образом, крестьянский народ — это еще земля» (Степун: 20).

Эрнст Барлах вряд ли мог читать произведения этих философов, ведь его первые непосредственные впечатления от России относятся к середине 1900-х годов. Тем более удивителен дар его художественного провидения, несомненно связанный со способностью сопереживания. Замечание Барлаха из эссе «Защищенность» — «Мировая душа обретает видимость, становится зримой» — отразило его смятение перед верой и бунтом неверия, богом и абсолютом (цит. по: Полякова)[7].

Все это удивительным образом соприкасается с размышлениями Федора Степуна о трагическом послереволюционном бытии

России: «Жизнь на вершинах перестала быть заслугой, она стала биологической необходимостью. *Абсолютное перестало быть предметом философского созерцания и поэтического вдохновения, оно сошло в жизнь...*» (Степун 2000: 282. Курсив мой. — *Г.Т.*).

Конкретные впечатления, полученные в России, также приобретали для Барлаха абсолютное значение: в своих произведениях он стремился изображать не столько человека, сколько «символ существования человека между небом и землей в его обнаженной слабости»: «Я должен стараться изображать не то, что я вижу, а то, что чувствую и предугадываю. То, что я вижу, нужно мне лишь как средство» (цит. по: Полякова).

И в этом смысле экфрасис Барлаха явился экфрасисом абсолютного, выраженного словом, образом, художественно-философской мыслью.

Примечательны и совпадения высказываний Барлаха о России — словесных и образных — с выводами его ровесника, русского немца Карла Нётцеля (1870—1945), переводчика и автора книг о Л. Толстом, Достоевском, о феномене русской духовности. Нётцель был даже склонен признать Россию святой землей, над которой «простирается безымянное страдание»: под таким небом человек чувствует себя ближе к земле и «как-то увереннее в своей человечности». Преимущество русских в том, что они все переживают «чисто по-человечески»: свою собственную судьбу — как общечеловеческую участь (Nötzel 1921: 3, 27—28). Сама русская мысль напоминала Нётцелю *переживание жизни* во всей ее полноте; «великий народ <...> все еще мыслит образами, т.е. все еще мыслит душой», — заключал он (Nötzel 1917: 56—58).

«Неотесанные» фигуры русских людей — крестьян, скитальцев, нищих попрошаек, намертво связанных с землей, «укорененных» в ней, — подсказали Барлаху не только новую тему и художественную манеру, но и определили направление его творческого дискурса на долгие годы. Он писал о себе: «Для меня равны и привлекательные, и неприятные характеры, потому что все мы порождены одной и той же почвой, и я не вправе ни осуждать, ни давать оценки» (цит. по: Полякова). Многие более поздние его

произведения «Зябнущая девушка» (1917), «Экстатирующая» (1920), «Плачущая» (1923), «Мерзнущая старуха» (1937), несомненно, берут начало из первых изображений русских попрошаек, относящихся к середине 1900-х годов.

Особенное внимание Барлах обратил на искусство резьбы по дереву, которому можно было поучиться в России; ведь дерево было тем материалом, из которого он особенно охотно изготовлял маленькие фигурки, поражавшие необыкновенной экспрессией формы. Характерна боязнь художника, что материал (материя) не сможет передать во всей глубине страдание его души, которое не найдет человеческого сочувствия: «Найдет ли мое духовное переживание, воплощенное в дереве, отклик у людей или оставит их равнодушными?» (цит. по: Полякова).

Соединение «символики внутреннего и внешнего» в одном произведении ведет Барлаха, по его собственным словам, к «чему-то вроде кристаллизации человека»: «Обобщение, упрощение, монументализация дают мне возможность ощутить вечные идеи. Часть лица природы освобождается от морщин, волосков и т.п., и я пытаюсь показать <...> как она выглядит на самом деле. <...> Этот процесс означает возвышение личности до Великой сущности» (цит. по: Полякова).

Обозначенная самим Барлахом тенденция его творчества не только явственно обозначилась во время путешествия по России, но и закрепилась в его более позднем творчестве как принципиальная позиция и наиболее отчетливо проявилась в скульптурах «Русская нищая II» (1907), «Мститель» (1922) и «Поющий» (1930)[8].

Пронумерованная фигурка «русской нищей» еще раз подчеркивает, насколько часто привлекала художника эта тема, вбирающая в себя многое из того, о чем он писал в своих дневниках и письмах. Первое, что обращает на себя внимание, — это «кристаллизация» человеческого образа; конечно, не в прямом смысле (для этого фактура слишком сглажена), но именно в принципиальном отказе от демонстрации того, как нищенка «выглядит на самом деле», в стремлении приблизиться к «вечным идеям и сущностям». Гладкий обтекаемый силуэт женской фигуры максимально

приближен к *земле*: фигура то ли вырастает из нее, то ли не может преодолеть ее тяготения. Лица не видно под низко опущенным платком, определить возраст можно лишь по косвенным приметам — например, предположить, что женщина — не старая: поза ее подчеркнуто неудобна (гибка и одновременно статична); ноги скрещены под длинной юбкой. В целом фигура нищенки напоминает причудливой формы гладкую раковину, в которой скрыто «живое тело»; только руки женщины — правая, *опирающаяся о землю*, и левая, протянутая за милостыней, — словно «выглядывают» из нее. Сама нищенка, как будто *выросшая* из земли, *приникающая* к ней и *опирающаяся* на нее, одновременно протягивает руку к людям (или к самому Богу?) за подаянием. Барлах писал о своей работе: «Два отношения одного к другому, две приметы, схваченные одним взглядом, да простейший контур — вот чего я хочу, чего-то вроде кристаллизации человека» (цит. по: Полякова).

Особенно интересна в отношении «кристаллизации» человеческого образа фигура «Поющего», созданная Барлахом уже в 1930 году. Сравнение «поющего» с героем рассказа И.С. Тургенева «Певцы» Яковом представляется вполне уместным, несмотря на то что тургеневский герой пел стоя, расправив грудь, а барлаховский певец сидит, казалось бы, в неудобной позе, откинувшись назад, скрестив ноги, обхватив руками колени (см.: Воложин). Гораздо важнее, что тургеневское и барлаховское описания несомненно созвучны. Русский крестьянин Яков поет так, что «от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль» (Тургенев: 22). Здесь вспоминается не только литография Барлаха 1912 года «Степной покой» и его описания степной земли, «исступленно стремящейся к краю неба в ненасытной жажде свободы», но обращает на себя внимание сам образ «поющего»: это человек с мягкими славянскими чертами лица, напрягшегося от мощного звука, идущего словно из самой глубины всего его существа. Он явно из тех «страдающих, простоватых, мечтательных, рвущихся за пределы своего жизненного круга» людей, которые вызывали у Барлаха «братское чувство». Он писал о своем «по-

ющем»: «Парень <...> вдруг вынес наружу свою душу, опьяненный мощным величием своей песни... Певец наморщил лоб, как будто делал неимоверное внутреннее усилие, глаза его остановились в трагическом выражении скорби. Он наслаждался, бездумно отдавшись своему страстному чувству» (Barlach 1958: 248).

Здесь мы сталкиваемся с довольно редким случаем двойного экфрасиса, когда скульптор-писатель сам описывает и реального человека, и созданный им образ этого человека. Впечатление усиливается включением в текст самой песни: поначалу ее звуки глухо, трудно, как будто вместе с душой исторгаются из тела певца, а затем, набирая силу и страстность, разливаются вокруг. Об особенной роли музыки в своем творчестве Барлах писал: «Музыка часто связывается у меня непосредственно со зримыми представлениями. <...> В добрый час предчувствия Творца у меня в руке вдруг вспыхнет и возникнет нечто, что отразится в архитектонике моего произведения» (цит. по: Полякова).

Фигура певца словно являет собой уже не просто «говорящую», но именно *поющую* форму, которую действительно можно сравнить с «рупором» (см.: Полякова). Но это рупор той самой необозримой дали степной *земли*, которая, в жажде свободы, стремится к небу, к горизонту и голосом которой становится «укорененный» в ней же, страдающий человек. Страдание, говоря словами Барлаха, «вопиет из него».

Таким образом, скульптуры Барлаха разных лет наглядно демонстрируют его признание в том, что люди, увиденные им в России, «откровение», пережитое в этой стране, послужили «настоящим импульсом» для его дальнейшего творчества. В Германии «русские фигуры» воспринимались, в лучшем случае, как экзотические, «восточные» (östlich) произведения. По мере усиления фашистской идеологии Барлаха нередко стали именовать «недочеловеком» и даже «культур-большевиком».

Пластические отклики Барлаха на Первую мировую войну отражали не воинственный дух, а страдание и скорбь погибших, искалеченных и оставшихся жить. Разумеется, подобные настроения были чужды национал-социализму, тем более что скульптор

наотрез отказывался от любого сотрудничества с ним. Барлах отказался и от предложенной ему эмиграции, мотивируя свое решение тем, что он немец и должен жить в Германии.

После устроенной в 1937 году выставки его произведений, которую издевательски называли «дегенеративной», его творения стали изыматься не только из соборов, но и из немецких музеев. В годы, предшествующие смерти, Барлах был совершенно подавлен изгнанием и уничтожением его творчества. Он писал брату: «В обозримом будущем я вряд ли вернусь к работе. За границу я не уеду, на родине чувствую себя как эмигрант — и даже хуже, чем настоящий эмигрант, ибо окружен со всех сторон воющими волками» (цит. по: Jansen: 53).

У художника, заявившего, что ему известны только две нации: *духовная* и *бездуховная*, в Германии 1930-х годов не было никаких перспектив, как, впрочем, и у «творца, созданного Россией», пережившего в ней «что-то вроде откровения».

«Путь к себе», пролегший для Эрнста Барлаха через Россию, соединившую в его сознании «внутреннее» и «внешнее», представшую в видении художника и писателя как Gesamtkunstwerk самой природы в «ее великой сущности» и неразрывно связанного с ней, как с *землей*, человека, был исполнен многослойного экфрастического смысла и выражения. Это был топоэкфрасис России как духовно-художественного феномена, экфрасис абсолютного значения философско-художественного образа, наконец, автоэкфрасис, неизбежный при столь тесном переплетении разных искусств. С этой точки зрения, сам творческий метод, обретенный Барлахом в России и оставшийся одним из важнейших обретений его жизни, также может быть назван экфрастическим.

---

[1] Следует заметить, что принадлежность творчества Барлаха к какому-либо *одному* художественному направлению, школе или же философскому дискурсу до сих пор вызывает споры.

[2] В качестве термина слово «экспрессионизм» (expression (*франц.*) — выражение) было впервые употреблено только в 1911 году в журнале «Буря» немецким философом В. Воррингером применительно к творчеству Сезанна, Ван Гога и Матисса.

[3] Ср.: Виндельбанд: 83. Подробнее о философско-теоретических и эстетических основах экспрессионизма см.: Куликова: 16—26.

[4] В 1912 году Барлах попытался частично опубликовать свой «Русский дневник» в журнале «Kunst und Künstler» под названием «Степная поездка», снабдив публикацию тринадцатью иллюстрациями, однако эта публикация, по не зависящим от автора обстоятельствам, практически не осуществилась.

[5] Ср.: Jansen: 51.

[6] В статье Мокроусова дается информация о завершившейся в Гамбурге выставке работ Э. Барлаха, сделанных в России и под впечатлением путешествия в эту страну, а также, среди прочих документов, об оригинале его «Русского дневника».

[7] «Мученическая» устремленность Барлаха к Богу нашла символическое отражение в его известной пьесе 1912 года «Мертвый день».

[8] Не случайно именно эти пластические изображения были выделены из прочих и вызвали критическую реакцию С. Воложина по отношению к уже упоминавшемуся исследованию Н. Поляковой. Следует сразу заметить, что аргументы Поляковой при анализе скульптур и высказываний Барлаха представляются более убедительными, нежели возражения ее оппонента Воложина.

## *Литература*

*Виндельбанд* — Виндельбанд В. О свободе воли. СПб., 1904.

*Воложин* — Воложин С. Экспрессионизм // http://art-otkrytie.narod.ru/barlach.htm

*Гартман* — Гартман Н. Эстетика. М., 1958.

*Геллер* — Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002.

*Клинг* — Клинг О. Топоэкфрасис: место действия как герой произведения // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002.

*Куликова* — Куликова И.С. Экспрессионизм в искусстве. М., 1978.

*Мокроусов* — Мокроусов А. Россия как средство от депрессии // Коммерсантъ. 15.04.2003. № 65 (2668).

*Полякова* — Полякова Н. Эрнст Барлах: Формула человеческого бытия // http://if.russ.ru/10/20020910_pol.html.

*Соловьев* — Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. М., 1998. Т. 2.

*Степун* — Степун Ф.А. Бывшее и несбывшееся. Т. 1—2. М.; СПб., 1995. Т. 1.

*Степун 2000* — Степун Ф.А. Сочинения. Сост., вступ. ст., прим. и библиография В.К. Кантора. М., 2000.
*Тургенев* — Тургенев И.С. Собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. М., 1979. Т. 3.
*Barlach 1958* — Barlach E. Das dichterische Werk in 3. Bänden. Bd. 2. Prosa I. München, 1958.
*Barlach 1960* — Barlach E. Ein selbsterzähltes Leben. Berlin, 1960.
*Barlach 1970* — Barlach E. Graphik. Hg. von E. Jansen. Leipzig, 1970.
*Jansen* — *Jansen E.* Geleitwort // Barlach E. Graphik. Hg. von E. Jansen. Leipzig, 1970.
*Nötzel 1917* — Nötzel K. Die Grundlagen des geistigen Rußlands: Versuch einer Psychologie des russischen Geisteslebens. Jena, 1917 (Politische Bibliothek. Bd. 16); ders.: Einführung in den russischen Roman. Versuch einer Deutung der russischen Geistigkeit und der russischen Formgebung. München, 1920.
*Nötzel 1921* — Nötzel K. Vom Umgang mit Russen. Gespräche mit einem russischen Freunde. München, 1921.
*Simmel* — Simmel G. Fragmente und Aufsätze. München, 1923.
*Worringer* — Worringer W. Absraktion und Einfüllung. München, 1911.

# Экфрасис и его функции в литературе XVIII-XXI веков

*Петр Заборов*
*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург*

# Картина Ф. Жерара «Коринна на Мизенском мысу» в интерпретациях и оценках современников

Франсуа Жерар (Gérard, 1770—1837) был учеником Жака-Луи Давида и на первых порах его последователем. Однако по мере того, как революционный классицизм, крупнейшим представителем которого являлся Давид, сдавал свои позиции, Жерар все больше от него отдалялся, не без успеха пытаясь найти собственный путь. Постепенно он становится одним из самых известных французских портретистов, и его мастерство и трудолюбие приносят ему материальное благополучие, чины и награды, причем репутация его и положение остаются почти неизменными, несмотря на неоднократную смену политических режимов: он — любимый художник императрицы Жозефины, к нему благоволят Наполеон, Людовик XVIII (между прочим, даровавший ему баронский титул) и Карл X, не уходит он на покой и при Луи-Филиппе. Жерар был членом всевозможных академий, включая Академию изящных искусств, входившую в состав Французского института. Немалую роль в культурной жизни Парижа сыграл его салон на улице Бонапарта, где собирались выдающиеся композиторы, писатели, ученые, дипломаты и т.д. (см.: Кожина: 9—15; Bertaut : 98—101).

Помимо многочисленных портретов Жерару принадлежал ряд полотен на мифологические и исторические темы («Психея и Амур», «Дафнис и Хлоя», «Сражение при Аустерлице», «Въезд Генриха IV в Париж», «Коронация Карла X»). Особое место в его творческом наследии занимали картины, которыми он отдал некоторую дань романтическим веяниям: «Оссиан, вызывающий видения» и «Коринна на Мизенском мысу».

«Коринна на Мизенском мысу» (см. вклейку) была написана в 1819 году по заказу принца Прусского Августа-Фердинанда для

мадам Рекамье (1777—1849), хозяйки известного литературного салона, в которую принц был в течение многих лет безнадежно влюблен. (Впоследствии по ее завещанию картина поступила в Художественный музей ее родного города Лиона, где находится и поныне.) Чуть позже Жерар выполнил ее авторскую копию по заказу Министерства королевского двора, уменьшив размер и дополнив композицию еще одним персонажем; в дальнейшем с картины было сделано несколько гравюр, которые, в свою очередь, многократно использовались в качестве иллюстраций, а также для украшения шкатулок, декоративных тарелок и подносов. Вообще картина пользовалась большим успехом: дважды она выставлялась в парижском Салоне — в исходной версии (Салон 1822 года) и видоизмененной (Салон 1824 года). Любопытно, что в 1960 году была выпущена почтовая марка, на которой воспроизведен фрагмент варианта из Лионского музея.

Сюжет полотна, по всей вероятности, подсказанный художнику дочерью и друзьями незадолго перед тем (14 июля 1817 года) скончавшейся писательницы Жермены де Сталь, был позаимствован из ее знаменитого романа «Коринна или Италия» («Corinne ou l'Italie») — о трагической судьбе гениальной женщины в мире светских условностей и предрассудков; хотя роман увидел свет еще в 1807 году и давно уже не был книжной новинкой, он почти непрерывно переиздавался, а также не раз выходил на других языках. Героиня романа Коринна страстно влюблена в благородного лорда Освальда Невилла, который отвечает ей взаимностью, но не способен вырваться из-под гнета традиционных представлений и моральных принципов, усвоенных им с детства. Готовая выслушать из уст Освальда «свой приговор <...> как бы ни был он жесток» и почти не надеясь на счастливый исход, Коринна вновь (поскольку ранее он был уже свидетелем ее увенчания на Капитолии) хочет убедить его в «силе таланта, дарованного ей небом». «Это желание пробудило в ее смятенной душе столь нужное ей вдохновение. Все ее друзья с нетерпением ожидали импровизации; даже простой народ, наслышанный об ее славе, этот южный народ, который, благодаря силе своего воображения, прекрасно

умеет ценить поэзию, молча стоял у ограды, за которой расположилось общество Коринны, и на живых лицах неаполитанцев выражалось самое глубокое внимание. Над горизонтом поднималась луна, и в последних лучах заходящего солнца ее сияние казалось совсем бледным. С вершины невысокого холма, вдающегося в море и образующего Мизенский мыс, были прекрасно видны Везувий, Неаполитанский залив с рассеянными по нему островами и равнина, простирающая от Неаполя до Гаэты, — словом, тот уголок мира, где вулканы, история и поэзия оставили больше следов. Друзья Коринны хором просили ее избрать темой импровизации следующие слова: “Воспоминания, вызванные этой местностью”. Она настроила свою лиру и начала прерывающимся голосом. Прекрасные глаза ее блистали, но тот, кто знал ее подобно Освальду, мог заметить ее душевную тревогу. Но вот усилием воли она превозмогла свою скорбь и отдалась высокому вдохновению» (Сталь: 226—227). В импровизации Коринны прославлялась и вместе с тем оплакивалась Италия, «залитая слезами и кровью земля», которая «никогда не переставала рождать плоды и цветы» (Сталь: 227—230).

На картине Жерара в ее первоначальной версии были изображены Коринна с лирой в руках и внимающий ей Освальд, а также второстепенные участники этого «блестящего праздника», — упомянутые в романе «англичане, находившиеся в Неаполе», «неаполитанцы и неаполитанки», «байские матросы» и «несколько уроженцев Востока, сошедшие с левантийского корабля», а во второй версии появился новый, отсутствующий у мадам де Сталь персонаж — ладзароне (в русской транскрипции более принята неточная форма — лаццарони), иными словами — бродяга, нищий, причем помещен он был на переднем плане, что говорило о значении, которое художник придавал этой придуманной им фигуре.

По совокупности вышеуказанных причин (широкое знакомство с романом мадам де Сталь, высокая репутация Жерара и, наконец, умеренно новаторский характер картины) «Коринна на Мизенском мысу» в обеих ее версиях получила подробное освещение в отчетах о Салонах, появившихся на страницах различных периодических изданий.

В статье о Салоне 1822 года Адольф Тьер, в то время художественный критик влиятельной парижской газеты «Le Constitutionnel» (а впоследствии видный историк, политический и государственный деятель, премьер-министр и президент Французской республики), не просто описал картину в целом, но с большей или меньшей обстоятельностью охарактеризовал каждого из ее главных персонажей. «Чем дольше я созерцаю этот шедевр, — писал Тьер, — тем отчетливее вижу, что с помощью своего искусства художник создал произведение огромной силы <...> Коринна, растроганная зрелищем неба и природы, вот-вот начнет петь <...> я словно застаю ее врасплох, она и не подозревает, что я на нее смотрю <...> она могла бы показать свое прекрасное тело, но скрывает его; она сидит спиной к зрителю; но по ее дивным плечам, по ее изящной и вместе с тем мощной фигуре можно его себе представить; линии его проглядывают в ее движении, столь страстном и столь непринужденном. Я мог бы не разглядеть ее лица, но она как будто сама поворачивается в вашу сторону, обращает взор к небу и тем же движением открывает лицо зрителям и подставляет его свету. И эта отведенная назад рука, словно ищущая — как и ее ум — мысль и слово; и эта лира, и это столь благородно ниспадающее одеянье, — все эти детали так удачны и так достойны Коринны! А другие персонажи? Они — ничто, ибо все это — Коринна. На картине, как и в поэме, это Коринна любит, страдает, наделена красотой и талантом, но глубоко несчастна. Что же касается Освальда, который хочет приблизиться к Коринне и не смеет этого сделать, то мы видим, сколь сильны его чувства и сколь слаб характер, и понимаем, что этот возлюбленный причиняет Коринне мучения своей нерешительностью, что он хотел бы принести ей счастье и не может ей это обещать. Я хорошо знаю, что это не весь Освальд с его сомнениями и терзаниями, так превосходно описанными у мадам де Сталь; но художник мог изобразить лишь одно мгновенье, одну позу и одно выражение лица. Освальд с восхищением смотрит и боится сделать шаг вперед: в этом он весь, насколько это можно было передать живописными средствами. А этот пожилой человек, почти заслоненный Освальдом

и молодым албанцем, это тот самый князь Кастель-Форте, тайно влюбленный в Коринну, смирившийся со своей участью, вынужденный устраниться и скрывать свою любовь, но всегда готовый утешить ее и прийти на помощь» ( Le Constitutionnel. 1822. 30 mai. P. 4).

Говоря о «технических красотах» полотна, Тьер отмечал, что действующие лица расположены на нем в двух планах: на переднем, ярко освещенном, — Коринна, на заднем, освещенном слабо, — Освальд и его окружение, и связывают оба этих плана лишь взгляды зрителей, устремленные к Коринне; в целом же освещение этой сцены он находил «приглушенным и очаровательным». Одобрительно отзывался Тьер и о цветовой гамме полотна: так, например, загорелые лица присутствующих он воспринимал как элемент «итальянского колорита», иными словами, как один из признаков движения Жерара от «идеального» к «реальному».

В отчете о последних поступлениях в Салон, опубликованном в «Revue encyclopédique», одном из самых интересных французских журналов либерального направления, некто P.A. описывал картину Жерара почти теми же словами, что и Тьер, но обратил при этом внимание на некоторые детали, мимо которых тот сознательно или случайно прошел: так, он отметил фигуру женщины из народа, которая делает знак рукой людям, танцующим в отдалении, призывая их соблюдать тишину, а кроме того остановился на трактовке пейзажного плана (море, Везувий и берег у Сорренто, замыкающие горизонт, а также покрытое облаками небо и на нем отблески заката). Несколько иначе, чем Тьер, воспринял он и выражение лица Освальда, в котором обнаружил «меланхолию и нежность», и взгляд левантинца (Тьер назвал его албанцем) — «проницательный и сосредоточенный». Что же касается «костюма», то в одеянии Коринны критик нашел нечто созвучное моде времен империи, под плащом Освальда, «изящно наброшенным на его плечи», разглядел элемент современной униформы, а в одежде левантинца обнаружил восточную роскошь и живописность (Revue: 486—488).

Как уже указывалось, позднее Жерар выставил в Салоне видоизмененную копию своей картины, но еще до того с ней ознакомился Август-Вильгельм Шлегель. Друг, единомышленник и сподвижник мадам де Сталь, воспитатель ее детей, сопровождавший ее в вынужденных скитаниях (см.: Pange) и считавший «Коринну» великим романом, он, естественно, не мог остаться равнодушным к произведению на такой сюжет и изложил свои мысли по этому поводу в большой статье, опубликованной в газете «Kunst-Blatt», которая издавалась в Штутгарте и Тюбингене (Schlegel: 25—27); там же была помещена гравюра с картины, выполненная Иоганном Байном (Bein).

Ни одна из сцен «Коринны», кроме триумфа героини на Капитолии, по мнению Шлегеля, не подходила для живописи более, чем избранная Жераром. Хотя изображенное на картине, по его мнению, было «понятно и без обращения к роману», точное отображение художником соответствующего эпизода имело для него первостепенное значение. С этой точки зрения он и оценивал картину в целом и в частностях. У Жерара, полагал он, «так же, как в романе, Коринна не принадлежит миру, в котором родилась и которому обязана воспитанием. Она возвышается над ним своей гениальной одаренностью и характером. Она изображена с огромной поэтической силой, как современная муза, одежда которой, равно как и форма ее лиры, должны вызвать в памяти греческую Коринну, эту подругу Пиндара, посвятившую себя служению музам. Платье ее — белое с желтоватым оттенком; пурпурный плащ — со златотканными краями; повязка на ее черных волосах и пояс отливают золотом и слегка поблескивают. Благодаря этому теплому колориту центральная фигура с еще большей отчетливостью выделяется на общем фоне. Вся она излучает свет вдохновения, в то время как угасающий день, затянутое тучами предгрозовое небо, дымящийся кратер и бурное море словно предсказывают ей трудное и печальное будущее».

Шлегель находил, что художник придал своей Коринне черты самой мадам де Сталь, безусловно отождествлявшей себя с героиней. Соответствовали романным характерам, по его мнению, и

другие персонажи картины: Освальд, охваченный страстью, в которой он сам не отдает себе полностью отчета; наивные юные англичанки, не сознающие, сколь нелегка судьба гениальных натур (у мадам де Сталь им соответствовала Люсиль, сводная сестра Коринны и будущая жена Освальда); невозмутимый пожилой англичанин (напомним, что и Тьер, и критик «Revue encyclopédique» увидели в нем князя Кастель-Форте); албанец, правда, слишком спокойный и сдержанный для левантинца; крестьянка, словно сошедшая с картин Рафаэля, и т.д. Но особенно мастерство Жерара, согласно Шлегелю, проявилось в фигуре ладзароне, сосредоточенно и вдумчиво слушающего пение Коринны, которое волнует его сильнее, чем высокообразованных и безупречно воспитанных англичан. Поместить на переднем плане подобную фигуру, с его точки зрения, было решением весьма рискованным, но, поскольку освещается она лишь отблесками света и находится в тени, как и вся нижняя часть полотна, ярко освещенная центральная его часть производит самое глубокое впечатление.

Показательно, что два из трех приведенных описаний картины Жерара увидели свет в русском переводе на страницах «Вестника Европы». «В прошлом 1822 году между выставленными в Париже картинами, — сообщалось в журнале, — находилось произведение славного живописца Жерарда и заслужило особенное внимание просвещенной публики. Выписываем из двух журналов замечания о сей картине» (Коринна на мысу Мизенском // Вестник Европы. 1823. Ч. 130. № 16. С. 271—280). Сопровождала публикацию опять-таки гравюра со второй версии картины, принадлежавшая А. Флёрову.

Конечно, эта черно-белая гравюра не давала сколько-нибудь полного представления о полотне, но с помощью описаний читатели журнала могли ее, по крайней мере мысленно, расцветить. Попутно отметим, что благодаря гравюрам картина Жерара вошла в русский быт 1820-х годов: так, например, героиня повести М. Погодина «Сокольницкий сад» Луиза Винтер сообщает в письме к подруге от 10 мая 1825 года, что одним из украшений ее кабинета служит «изображение Коринны с славной картины Жераро-

вой», причем сама она, как явствует из другого письма, адресованного г-ном NN к герою повести Всеволоду, «переводит что-то из г-жи де Сталь и едва ли не “Коринну”». Характерно, что изображение это соседствует с портретом лорда Байрона (Погодин: 102—103, 126).

В заключение следует упомянуть об еще одном описании картины Жерара, интересном прежде всего потому, что его автором явился не кто иной, как Стендаль, тогда подвизавшийся в качестве «фельетониста» парижской газеты «Journal de Paris» (см.: Dollot: 51). Стендаль единственный из писавших о картине видел обе ее версии и имел возможность их сравнить, и, хотя первая версия произвела на него сильное впечатление, вторая показалась еще удачнее: «Картина, представленная на нынешней выставке [т.е. в Салоне 1824 года], превосходит оригинал». «Коринна [на этом новом полотне], — аргументировал он свою мысль, — кажется мне более вдохновенной; ее прекрасное тело, столь искусно очерченное и облаченное в ниспадающие гармоническими складками одежды, вызывает в памяти пропорции прекраснейших греческих статуй. Чувствуется, что какая-то великая сила живет в этой широкой груди, которая так легко и свободно дышит, и вместе с тем пыл, одушевляющий это столь благородное лицо, совершенно идеален и не заключает в себе, если позволено так выразиться, ничего материального. Это не тот самозабвенный порыв, который, несомненно, воодушевлял Сафо, когда она пела сочиненные ею стихи перед своим возлюбленным Фаоном. Я вижу в глазах Коринны отражение тех нежных страстей, которые стали доступны только современным народам; мне чудится здесь что-то общее с мрачной пылкостью Вертера; короче говоря, я представляю себе, как эта вдохновенная женщина идет прямо к своей смерти по пути, усеянному цветами» (Стендаль: 436—437).

Напротив, образ Освальда, по мнению Стендаля, «слабая сторона романа г-жи де Сталь», не удался и Жерару. «Потому-то, — писал он, — взгляд вскоре покидает этого холодного северянина, печальную жертву предрассудков, преодолеть которые у него не хватает сил, а блюсти без околичностей не хватает смелости»;

между тем персонажи, едва намеченные в романе, получили у Жерара на редкость яркое воплощение: «Мне кажется великолепной фигура молодого грека, который слушает, опустив глаза; это превосходно передает страстную манеру слушать, присущую южным народам. Крестьянка, зовущая неаполитанских рыбаков подойти поближе, чтобы насладиться искусством красавицы-импровизаторши, приводит на память позы некоторых фигур Рафаэля в ватиканском “Пожаре”. На заднем плане зритель замечает двух англичанок, изображенных, как мне кажется, с беспредельным мастерством. По этим фигурам, выражающим всем своим видом холодное презрение, я предугадываю судьбу, которая постигнет Коринну, когда она, покинув прекрасную Италию, отправится в холодные северные края, чтобы стать пленницей страны условных приличий <...> Я вижу всю судьбу Коринны в фигурах этих двух англичанок; мне кажется, я слышу, как они восклицают, видя, что человеческое существо, принадлежащее к их полу, проявляет высокое дарование: “Very shocking! Very improper!”» (Стендаль: 438).

Однако, подобно Шлегелю, но с еще большей энергией, Стендаль восхищается «простодушно-восторженным, сияющим от счастья lazzarone, которого художник, по счастливому наитию, изобразил на своей картине, поместив его в левом, по отношению к зрителю, углу» и затем развивает эту мысль: «В высшей степени характерно для Италии и находится в совершенном согласии с несколько утрированным изображением этой страны, созданным г-жой де Сталь, то, что единственным человеком, отзывающимся всей душой на искусство Коринны, единственным, чей восторг не замутнен никаким воспоминанием, посторонним испытываемому им в этот момент счастью, является жалкий бедняк, который питается чем бог пошлет. Именно поэтому взгляд, скользнув по друзьям Коринны, вновь останавливается с нежной симпатией на этом персонаже, отталкивающем по внешности, но превосходно переданном искусной кистью художника, — настолько справедливо суждение, что искренняя страсть способна все облагородить».

Скорее всего, в действительности откликов на картину Жерара было больше, но, по-видимому, и тех, что цитировались и пересказывались выше, достаточно, чтобы понять, сколь велик был интерес к ней, несмотря на то, а может быть, и благодаря тому, что новаторство художника было в данном случае весьма скромным и ощущалось лишь на фоне его прежних, вполне традиционных картин.

Так или иначе, но «Коринна на Мизенском мысу» стала событием европейской культурной жизни, и описания ее сыграли в этом далеко не последнюю роль.

## *Литература*

*Кожина* — Кожина Е.Ф. Романтическая битва. Очерки французской романтической живописи 1820-х годов. Л., 1969.
*Погодин* — Повести Михаила Погодина. Ч. I. М., 1832.
*Сталь* — Сталь Ж. де. Коринна или Италия. М., 1969.
*Стендаль*. Собрание сочинений: В 15 т. М., 1959. Т. 6.
*Bertaut* — Bertaut J. L'Epoque romantique. Paris, 1947.
*Dollot* — Dollot R. Stendhal journaliste. Paris, 1948.
*Pange* — Pange, Comtesse Jean de. Auguste-Guillaume Schlegel et Madame de Staël. Paris, 1938.
*Revue* — Revue encyclopédique. 1822. T. XIV. Avril.
*Schlegel* — Schlegel A.W. Corinna auf dem Vorgebirge Miseno, Gemälde von Gérard // Kunst-Blatt. 1822. 24 Januar. № 7. S. 25—27. Французский перевод см.: Revue encyclopédique. 1823. T. XVII. Janvier. P. 28—34.

*Вера Токарева*
*Санкт-Петербургский гос. экономический университет*

# Картина В. Оссулье «Источник молодости» в экфрасисах Ш. Бодлера и Т. де Банвиля

Имя французского художника Вильяма (Гийома) Оссулье (William Haussoullier) (1818—1891) сейчас почти не знакомо ни широкой публике, ни поклонникам искусства. В свое время, однако, этот мастер неоднократно выставлялся в Салоне (1838—1855), хотя и тогда его картины либо оставались незамеченными, либо становились объектом критики. Известен он был как ученик Поля Делароша и как последователь Энгра; влияние последнего ощущается во многих произведениях Оссулье, и прежде всего в самой известной его картине, выставленной в Салоне 1845 года, — «Источник молодости» (La Fontaine de Jouvence, см. вклейку)[1]. Именно эта картина привлекла внимание Шарля Бодлера, рецензия которого, чрезвычайно хвалебная, спасла Оссулье от полного забвения.

В течение долгого времени эта картина считалась утраченной. Но в 1950-х годах XX века обнаружилось, что незадолго до Второй мировой войны она была приобретена частным лицом и вывезена в Англию, где до сих пор хранится в коллекции Грэхама Рейнолдса (см. его воспоминания и анализ картины: Reynolds 47—51). Экспонировалась она с тех пор лишь однажды, в 1968 году в Париже, в Petit Palais, на выставке, посвященной столетию со дня смерти Бодлера (см.: Baudelaire 1968).

Отзыв о картине Оссулье вошел составной частью в подробную рецензию Бодлера на выставленные в Салоне 1845 года работы. «Салон 1845 года» стал первым отдельно изданным текстом, подписанным его именем (а точнее, именем Baudelaire Dufaÿs). В своей брошюре Бодлер упомянул в общей сложности имена 128 художников и скульпторов, чьи произведения стали предметом подробного разбора или, напротив, удостоились лишь краткого упоминания.

В классификации картин Бодлер придерживается устоявшейся иерархии, принятой в рецензиях на Салоны (см.: Lemaire: 118). Произведения сгруппированы по жанрам и видам: исторические полотна, портреты, жанровые сцены, пейзажи, рисунки, гравюры, скульптуры. Встречаются имена художников известных и неизвестных, избалованных благосклонностью критиков и, напротив, привыкших к отрицательным отзывам.

По Бодлеру, есть два способа стать знаменитым: первый заключается в том, чтобы ежегодно выставлять успешные работы; второй состоит в том, чтобы стать известным молниеносно. Чтобы проиллюстрировать второй способ, Бодлер упоминает — в начале своего отзыва об Оссулье — картину своего любимого художника Делакруа «Ладья Данте (Данте и Вергилий в аду)» (La barque de Dante ou Dante et Virgile aux enfers; Париж, Лувр) и непосредственно вслед за этим переходит к анализу самой картины Оссулье. Цель критика ясна — ему хочется, чтобы полотно французского художника привлекло к его автору такое же внимание, пусть и недоброжелательное, как это случилось в свое время с «Ладьей Данте», выставленной в Салоне 1822 года и вызвавшей неоднозначную реакцию. Не случайно к тому же, что отзыв о картине Оссулье Бодлер помещает в раздел исторических полотен, в рамках которого он рассматривает и произведения Делакруа. Такое соседство позволяет сделать предположение о том, что привлекательность картины Оссулье состояла для Бодлера в том, что в ее авторе он увидел «нового» Делакруа, обладающего тем же качеством, что и мэтр французской живописи. Это качество — «наивность» (naïveté): Бодлер считает его романтическим и приписывает полотнам Делакруа: «Его произведения, — пишет он в “Салоне 1846 года”, — это своего рода поэмы, великие, наивные поэмы, созданные с непринужденной дерзостью гения» (Бодлер: 74). Пожелание Оссулье, которое Бодлер формулирует в конце своего отзыва, также связано с понятием наивности: «Пусть г-н Оссулье опасается собственной эрудиции, пусть опасается даже своего тонкого вкуса, хотя это и почетный недостаток; в его картине достаточно оригинальности, что служит залогом грядущих успехов» (Бодлер: 24).

Интересно отметить, что в рецензии на Салон 1846 года Бодлер еще раз упоминает о картине Оссулье и подчеркивает, что, несмотря на многочисленные отрицательные отклики и упреки, он остается при своем мнении и высоко ценит «правильный» индивидуализм и темперамент художника (Бодлер: 64). Именно темперамент, помноженный на «скромную» науку ремесла, создает то качество, которое Бодлер, вслед за Дидро (см.: May), называет «наивностью». Дидро так определяет наивность в «Разрозненных мыслях о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии, служащих предварением Салонов» (1776—1777): «Кроме простоты, которую она выражает, нужно добавить: невинность, правдивость, своеобразие счастливого, непринужденного детства; и тогда наивность будет необходима любому произведению изобразительных искусств; наивность будет сквозить в любой части полотна Рафаэля; наивность будет близка к величественности; наивность встретится во всем прекрасном: в позе, движении, драпировке, выражении лица. Это нечто очень чистое, без малейшей подделки. В ней нет ничего искусственного. <...> Не все, что правдиво, — наивно, но все, что наивно, — правдиво правдивостью резкой, своеобразной и редкостной. <...> Без естественности нет подлинной красоты. Дерево, цветок, растение, животное наивны. Осмелюсь сказать, что вода является водой наивно, иначе она будет походить на отполированный металл либо на хрусталь. Наивность — это чрезвычайное сходство изображаемого с образцом, сопутствуемое великой легкостью выполнения; это вода, зачерпнутая из ручейка и выплеснутая на полотно» (Дидро: 351—352). «Под наивностью гения следует понимать, — добавляет Бодлер, — сочетание знания ремесла с *gnôti séauton*, в котором это знание скромно уступает главную роль темпераменту» (Бодлер: 74).

Примечательно, что Теодор де Банвиль в своем поэтическом сборнике «Сталактиты» (Les Stalactites, 1846) опубликовал стихотворение, чье название совпадает с названием картины Оссулье, — «La Fontaine de Jouvence» (Banville: 43—45). Текст датирован маем 1844 года. Если принять эту датировку на веру, то получится,

что Банвиль видел картину, созданную в 1843 году, еще в ателье художника, до того как она была экспонирована в Салоне. Однако исследователи творчества Банвиля неоднократно обращали внимание на то, что поэт часто бывал небрежен в датировке своих текстов. Так, Эйлин Суфрен-Ле Бретон, прокомментировавшая «Сталактиты», отметила — и с этим можно согласиться, — что стихотворение могло быть написано только после выставки 1845 года и уже после того, как появилась рецензия Бодлера (Banville: 498—500).

Банвиль, судя по всему, время от времени обращался к текстам Бодлера об искусстве, где мог почерпнуть некоторые сюжеты для своих собственных поэтических, и не только, произведений[2]. Представляется, что так было и в данном случае. В самом деле, в стихотворении можно найти достаточно аллюзий на «Салон 1845 года», а иногда и прямых заимствований из него. Но сравним сначала метод описания картины у Бодлера и у Банвиля.

Указав на два способа стать знаменитым и поставив Оссулье в один ряд с Делакруа, Бодлер тут же переходит к подробному, последовательному и очень точному описанию увиденного. Описание начинается так: «На первом плане — три группы фигур: слева, нежно глядя друг другу в глаза, беседуют молодые, а вернее, обретшие вторую молодость сентиментальные влюбленные. В центре изображена со спины полуобнаженная женщина с очень белой кожей и темными кудрями; слегка повернувшись к зрителю, она с улыбкой беседует со своим возлюбленным; ее лицо и поза более чувственны; в ее руке — зеркальце; она только что в него смотрелась. И, наконец, в правом углу — мужчина в расцвете сил, с прекрасной головой, немного низким лбом и чуть полноватыми губами, улыбаясь, ставит на траву свой бокал, в то время как его подруга наливает какой-то волшебный эликсир в чашу высокого, стройного юноши, стоящего перед ней»[3] (Бодлер: 22).

Итак, Бодлер сразу же начинает описывать главных персонажей. Такое ви́дение возникает у человека, который стоит близко к картине. Чтобы оценить композицию, необходимо, напротив, отойти от нее на некоторое расстояние. Именно так построено описание у Банвиля — сначала его взгляд выхватывает не фигуры,

находящиеся на первом плане, а фонтан, расположенный на втором плане картины Оссулье: «Il est une fontaine heureuse, dont l'eau tombe / Dans un bassin plus blanc qu'une aile de colombe; / Cette eau limpide, avec de clairs rayonnements, / Sur les dauphins de marbre éclate en diamants» («Есть счастливый фонтан, откуда падает вода / В бассейн, который белее крыла голубки; / Эта прозрачная вода, испускающая светлые лучи, / бриллиантами сверкает на мраморных дельфинах»).

Примечательно, что в первом варианте строфы Банвиль дает более конкретное описание фонтана, как бы вглядываясь в детали: «...fontaine à la blanche sculpture, / Dont la nappe d'argent tombe dans la verdure...» («...фонтан с белой скульптурой, / Чья серебряная пелена падает в зелень...») (Banville: 499). В окончательном варианте белая скульптура больше не упоминается, словно поэт ее не видит. Кстати, Бодлер, описывая фонтан, тоже использует слово «nappe» (пелена, поток), однако ничего не говорит ни о скульптуре, ни о дельфинах[4].

Вообще при описании второго плана Бодлер обращает больше внимания на цветовые эффекты и чаще использует поэтические метафоры, что создает контраст с описанием первого плана, насыщенным конкретными деталями: «За ними, на втором плане мы видим на траве целующуюся пару. В центре картины обнаженная женщина стоя выжимает волосы, с которых стекают последние капли целительной, животворной влаги; другая нагая женщина полулежит, подобная куколке бабочки, еще окутанная последней пеленой метаморфозы. Эти две женские фигуры хрупки, бесплотны и подчеркнуто белы — они еще только возрождаются для новой жизни. Стоящая фигура делит картину на две симметричные части. Эта почти ожившая статуя очень эффектна; она оттеняет яркие тона первого плана, делая их еще интенсивнее»[5] (Бодлер: 23). Создается ощущение, что Бодлер стоит близко к картине, что позволяет ему хорошо рассмотреть первый план, второй же план как будто оказывается на периферии его зрения, «оттеняя» своим доминирующим белым цветом кричащие цвета первого. Первый план легче поддается объективному описанию; второй скорее требует описания метафорического.

Банвиль, наоборот, начинает с общего впечатления от картины, как будто бы рассматривая ее издали, и лишь в 6-й строфе (всего в стихотворении 15 строф) приступает к собственно экфрасису полотна Оссулье. Характерно, что в 3-й строфе используются указательные местоимения женского и мужского рода, которые не соотносятся с конкретными фигурами на полотне: «Celles qui n'aimaient plus les tourterelles blanches, / Et ne tressaillaient pas dans le mois des pervenches, / Ceux que laissaient glacés la Lyre et le bon vin, / Sortent joyeux et beaux de ce Léthé divin» («Те, кто больше не любил белых горлиц / И не трепетал в месяц барвинков[6], / Те, кого оставляли холодными Лира и хорошее вино, / Выходят радостными и красивыми из этой божественной Леты»). «Celles» и «ceux» относятся ко всем и ни к кому конкретно и в принципе не подразумевают наличия референта, воспринимаемого визуально.

Перелом случается в 6-й строфе, начинающейся характерным обращением «Voyez-les» — «Посмотрите на них». Апелляция к визуальному прообразу усиливается также за счет использования глагола «peindre» (рисовать) и упоминания картин «великих венецианцев»: «Voyez-les, souriants, fiers de leur belle taille, / Dans les riches habits de fête et de bataille / Qui relèvent la mine, et qu'aux siècles anciens / Peignaient avec amour les grands Vénitiens» («Посмотрите на них, они улыбаются, они горды своей прекрасной статью, / Их богатые одежды, созданные для праздника и сражения, / Облагораживают внешность; в давние времена / Такие одежды писали великие венецианцы»). Бодлер также отмечает, что картина Оссулье вызывает в памяти имя Джованни Беллини и других венецианцев раннего периода (Бодлер: 24).

Что касается вектора экфрастического описания, то у Бодлера движение идет от нижнего левого угла к правому, затем вверх, по верхней части полотна (задний план) к верхнему левому углу, где по «извилистой тропе, уводящей взор в глубь картины, к источнику спешат согбенные бородатые старцы со счастливыми лицами» (Бодлер: 23; в оригинале возраст старцев назван точно — «шестидесятилетние»). Наконец взгляд резко «перепрыгивает» направо, где, в глубине полотна, изображены сцены танцев и уве-

селений. В целом группы людей расположены вокруг центральной фигуры, вся композиция напоминает розу, замкнутый круг, распадающийся на отдельные части-лепестки.

Банвиль, переходя от общей композиции картины к детальному описанию ее элементов, следует здесь за Бодлером: его взгляд также начинает движение в левой нижней части изображения и двигается направо, поднимается вверх к правой верхней части картины и здесь останавливается (см. далее). Так, в 7-й и 8-й строфах описываются две группы молодых влюбленных[7], с которых начинает свой экфрасис Бодлер (единственное отличие состоит в том, что Банвиль называет женщин рыжеволосыми, а Бодлер, говоря о женщине, держащей зеркальце, упоминает ее каштановые кудри); в 9-й строфе поэт переходит к группе из трех человек, подробно описанной Бодлером, правда, не упоминает о мужчине, лоб и губы которого обратили на себя особое внимание рецензента Салона[8]. В 10-й строфе Банвиль, вслед за Бодлером, обращается ко второму плану картины Оссулье и использует ту же лексику, в частности, глагол «tordre» (скручивать), а также лексемы с основой «pleur» (плач): «...Et, seins nus, une vierge en fleur, sans embarras, / Tord ses cheveux luisants qui pleurent sur ses bras» («И дева в цвету, с обнаженной грудью, без смущения / Скручивает свои блестящие волосы, проливающие слезы на ее руки»). У Бодлера: «...une femme nue et debout, tord ses cheveux d'où dégouttent les derniers pleurs de l'eau salutaire et fécondante» (Baudelaire 1992: 19).

В 11-й строфе Банвиль заимствует у Бодлера образ хризалиды, куколки бабочки: «Dans l'humide vapeur de métamorphose, / Blanche encore à demi comme une jeune rose, / Une autre naît au monde, et ses beaux yeux voilés / Argentent l'eau d'azur de rayons étoilés» (Во влажной дымке превращения, / Наполовину бела как молодая роза, / Она рождается в мир, и ее прекрасные затуманенные глаза / Окрашивают лазурную воду серебристыми лучами). У Бодлера: «...une autre, nue et à moitié couchée, semble comme une chrysalide, encore enveloppée dans la dernière vapeur de sa métamorphose» (Baudelaire 1992: 19).

Наконец, в 12-й строфе у Банвиля описываются танцующие в правом углу полотна фигуры, которых Бодлер упоминает в самом

конце своего экфрасиса. Таким образом, у обоих поэтов экфрасис картины завершается на описании ее правого верхнего угла, но Бодлер, как уже отмечалось, описав круг, вдруг резко «перемещается» слева направо, от тропинки со старцами к молодым танцующим парам; Банвиль же просто останавливается на этом элементе изображения, — что, впрочем, понятно: ведь сам фонтан, а также старцы уже находились в центре его внимания в первых двух строфах стихотворения. У Бодлера взгляд скользит — и описание здесь точно повторяет движение взгляда — по первому плану слева направо, затем меняет направление и проходит по заднему плану справа налево и наконец, оставаясь в пределах второго плана, «перепрыгивает» направо и здесь замирает. У Банвиля несколько по-другому: взгляд сначала сосредотачивается на заднем плане, на фонтане и старцах, затем возвращается к переднему плану, повторяет движение взгляда Бодлера, но только без разворота на 180° на заднем плане, и завершает свое движение в той же точке, где «остановился» взгляд Бодлера.

Связано ли это с общей идеей картины и с тем, как эту идею интерпретируют Бодлер и Банвиль? Прежде чем попытаться ответить на это вопрос, отметим еще один интересный факт: композиционно картина Оссулье похожа на картину Антуана Ватто «Паломничество на остров Киферу» (Pèlerinage à l'île de Cythère; 1717, Париж, Лувр, илл. 1): у Ватто также человеческие фигуры сгруппированы на переднем плане и в правой части полотна. Плотность изображения в правой части картины усиливается у обоих художников за счет плотных масс зелени, в то время как левая часть полотна остается свободной и организует уводящую вдаль перспективу. Правда, у Ватто движение идет справа налево, то есть персонажи направляются к золотой ладье и отплывают с острова любви в туманную даль[9]. У Оссулье, наоборот, согбенные персонажи на заднем плане направляются в сторону источника и, по мере выдвижения на передний план, обретают утраченную когда-то молодость. Отметим, что в стихотворении Банвиля упоминается «карта страны нежности» (la carte du Tendre): знаменитая «Карта королевства нежности» мадемуазель де Скюдери, приложенная

к роману «Клелия, или Римская история», была одним из литературных источников картины Ватто.

Картина Оссулье вообще насыщена цитатами: если у Ватто он, возможно, заимствовал композиционный принцип, то у Энгра взял фигуру «Большой одалиски» (1814; Париж, Лувр, илл. 2)[10], поместив ее, с небольшими изменениями, на передний план «Источника молодости». (Впоследствии Оссулье получит известность как гравер энгровских картин). Бодлер, говоря о том, что краски у Оссулье «беспощадно резки», тем не менее называет их «изысканными»[11] (Бодлер: 23), что, по его мнению, ценится приверженцами Энгра. Бодлер, амбивалентное отношение которого к Энгру хорошо известно (см.: Ternois: 17—40), с одной стороны, не может не отметить зависимость Оссулье от последнего, но, с другой, старается также — уже в самом начале своего отзыва[12] — вывести Оссулье из тени Энгра и сблизить его — довольно искусственно — со столь любимым им Делакруа[13].

Итак, зависимость стихотворения Банвиля от бодлеровского экфрасиса не вызывает сомнения. Сходство между ними прослеживается как на композиционном, так и на лексическом и даже на синтаксическом уровнях. Действительно, в рецензии Бодлера и в стихотворении Банвиля мы видим большое количество фраз, построенных по общей схеме: подлежащее с развернутым определением в виде причастного оборота или придаточного предложения, с глаголом в конце фразы. Такая конструкция увеличивает расстояние от подлежащего к сказуемому, что позволяет дать детальное, насыщенное описание увиденного. Например, у Бодлера: «Au milieu, <u>une femme</u> vue de dos, à moitié nue, bien blanche, avec des cheveux bruns crespelés, <u>jase</u> aussi en souriant avec son partenaire». В четверостишиях Банвиля мы видим похожее построение фразы, что связано также с установкой на дескрипцию, но и в целом с общими особенностями построения поэтической фразы: «Les couples sont épars: de <u>jeunes femmes</u> rousses / Dont les yeux rallumés sont pleins de clartés douces, / Avec leurs amoureux assis sur le gazon / <u>Effeuillent</u> les bouquets de leur jeune saison».

С другой стороны, очевидно, что Банвиль и сам мог видеть полотно Оссулье. Об этом, в частности, свидетельствуют детали, отсутствующие в экфрасисе Бодлера (например, мраморные дельфины фонтана), а также те особенности в самой последовательности дескрипции, которые были отмечены выше. На наш взгляд, эти особенности можно объяснить прежде всего жанровыми характеристиками самого текста: так, Бодлер в своем первом «Салоне» еще остается в рамках традиционной манеры описания, принятой в рецензиях на выставленные полотна; его главная задача — сориентировать зрителя в огромной массе картин, указать ему на ключевые полотна выставки, а также создать вербальными средствами живой образ, который мог бы помочь читателю, не попавшему на выставку, представить как можно более отчетливо описываемое изображение. В данной перспективе отзыв на картину Оссулье кажется особенно характерным: именно здесь Бодлер прибегает к такому подробному описанию, какое вряд ли могло бы быть сделано по памяти. Если в более поздней художественной критике Бодлер придает особое значение памяти художника (а также памяти критика), как важному элементу репрезентации (Салон 1859 года Бодлер посетил лишь 1 раз, а это значит, что свои записи он делал по памяти; см.: Brunet: XI—XIII), в отзыве на «Источник молодости» на первый план выходит непосредственное, физическое восприятие изображения[14], которое сразу же и находит свое вербальное воплощение в тексте или если не в тексте целиком, то в той его части, которая и представляет собой экфрасис. Бодлер говорит о картине Оссулье, что она обладает достоинством, особенно важным в условиях музея, — ее невозможно не заметить (Бодлер: 23; elle est très voyante. — Il n'y a pas moyen de ne pas la voir). Понятно в то же время, что такая картина не подходит под определение картины «мелодичной», данное в «Салоне 1846 года», где Бодлер прямо говорит о том, что «хороший способ проверить, обладает ли картина мелодией, прост: нужно взглянуть на нее с такого расстояния, чтобы нельзя было разобрать ни сюжета, ни линий» (Бодлер: 69)[15]. В «Источнике молодости» и сюжет, и линии видны слишком хорошо; это картина для зрения, а не для слуха,

так как в ней нет музыки и вся она исчерпывается изображением. Но это изображение Бодлеру нравится, оно «наивно», и он не может «отказать себе в удовольствии» (Бодлер: 22) его описать. При этом картина воспринимается, как уже говорилось, с близкого ракурса, когда взгляд «натыкается» сначала на передний план и лишь затем переходит на второй.

В предисловии к «Салону 1846 года» Бодлер формулирует мысль, которая еще годом ранее вряд ли могла бы стать определяющей: «...лучшим анализом картины был бы сонет или элегия. Однако критика такого рода предназначена для сборников поэзии и для поэтически настроенных читателей. Что же касается критики в точном смысле слова, то тут, надеюсь, философы поймут мою точку зрения: если критика хочет быть справедливой, или, иными словами, если она хочет оправдать свое назначение, она должна быть страстной, пристрастной, воинствующей, она должна исходить из позиции сугубо индивидуальной и в то же время такой, которая открывает возможно более широкие горизонты» (Бодлер: 64). В предисловии к «Салону 1845 года» задача критики формулировалась по-другому: «Мы будем говорить обо всем, что *притягивает взоры* и публики и художников, — к этому нас обязывает профессиональная добросовестность» (Бодлер: 18; курсив наш). От критики, обусловленной *взором*, Бодлер переходит к критике, которая, не являясь поэзией, в то же время «оркестрована поэтическими амбициями» (Brunet: XXII).

Банвиль воплотил в жизнь пожелание Бодлера, создав *поэтический экфрасис* картины Оссулье, где дескриптивный элемент как результат непосредственного визуального восприятия изображения становится объектом поэтического анализа. Действительно, как уже отмечалось, собственно экфрасис картины у Банвиля имеет место в строфах с 6-й по 13-ю. Первые же 5 строф вводят тему вечной молодости и вечного возвращения, которая эксплицитно выражается уже самим эпиграфом из «Буколик» Вергилия «Magnus ab integro saeclorum nascitur ordo» («Сызнова ныне времен зачинается строй величавый», пер. С. Шервинского). Если бы не упоминание фонтана с дельфинами, эти пять строф вряд ли бы отсылали к

полотну Оссулье, тем более что такой сюжет имеет давнюю иконографию[16]. Лишь последующий точный экфрасис позволяет ретроспективно связать образы в этих строфах с задним планом картины. В последних двух строфах Банвиль обращается к друзьям-поэтам с призывом быть похожими на обретших вторую молодость персонажей Оссулье и черпать вдохновение в волшебном источнике, который, по Банвилю, дарует не только и не столько физическую молодость (Бодлер уточняет, что это «вторая молодость», знающая «цену жизни» и «мудро» пользующаяся ее благами» (23)), сколько творческую силу, а именно творчество и дает возможность пережить второе рождение[17]. Визуальный образ тем самым становится предлогом для формулирования творческой задачи.

---

[1] Годом ранее она экспонировалась в Королевской академии в Лондоне; см.: Baudelaire 1955: 9—12.

Интересно, что в парижском Салоне 1839 года была выставлена картина Клемана Буланже (Boulanger) с одноименным названием. Оссулье, вполне вероятно, видел эту картину, однако о конкретном влиянии на уровне иконографии говорить не приходится (см.: Reynolds 48).

[2] Например, прослеживаются параллели между стихотворением «Гребень» (Déméloir; сб. «Сталактиты») и картиной Жозефин Каламатта (Calamatta) «Женщина за туалетом» (Femme à sa toilette), выставленной в Салоне 1845 года и упомянутой Бодлером в его рецензии на Салон; см.: Banville: 491—492; Zielonka: 38—39.

В «Салонах» самого Банвиля (1848, 1851, 1861) также чувствуется влияние Бодлера; см.: Kearns: 251—268; Mugnier: 269—283; Zissmann: 297—317.

[3] «C'est la Fontaine de Jouvence; — sur le premier plan trois groupes; — à gauche, deux jeunes gens, ou plutôt deux rajeunis, les yeux dans les yeux, causent de fort près, et ont l'air de faire l'amour allemand. — Au milieu, une femme vue de dos, à moitié nue, bien blanche, avec des cheveux bruns crespelés, jase aussi en souriant avec son partenaire; elle a l'air plus sensuel, et tient encore un miroir où elle vient de se regarder; — enfin, dans le coin à droite, un homme vigoureux et élégant — une tête ravissante, le front un peu bas, les lèvres un peu fortes — pose en souriant son verre sur le gazon, pendant que sa compagne verse quelque élixir merveilleux dans le verre d'un long et mince jeune homme debout devant elle» (Baudelaire: 19).

[4] «La fontaine, que quelques critiques trouveront sans doute un peu *Séraphin*, cette fontaine fabuleuse nous plaît; elle se partage en deux nappes, et se découpe, se fend en franges vacillantes et minces comme l'air» (Baudelaire: 19).

[5] «Derrière eux, sur le second plan, un autre groupe étendu tout de son long sur l'herbe: — ils s'embrassent. — Sur le milieu du second, une femme nue et debout, tord ses cheveux d'où dégouttent les derniers pleurs de l'eau salutaire et fécondante; une autre, nue à moitié couchée, semble comme une chrysalide, encore enveloppée dans la dernière vapeur de sa métamorphose. — Ces deux femmes, d'une forme délicate, sont vaporeusement, outrageusement blanches; elles commencent pour ainsi dire à reparaître. — Celle qui est debout a l'avantage de séparer et de diviser symétriquement le tableau. Cette statue, presque vivante, est d'un excellent effet, et sert, par son contraste, les tons violents du premier plan, qui en acquièrent encore plus de vigueur» (Baudelaire: 19).

[6] Французское слово «pervenche» (барвинок) происходит от латинского «vinco» (от глагола «vincere», побеждать). Барвинки остаются зелеными всю зиму, не боясь холодов, распускаются в феврале и цветут в течение 4 месяцев. Символизируют дружбу, преданность и искренность, а также победу над смертью.

[7] Кстати, парная рифмовка помогает Банвилю быстро переходить от одной фигуры к другой: как правило, каждая фигура «укладывается» в две зарифмованные строчки.

[8] Г. Рейнолдс (Reynolds 49) обратил внимание, что этот мужчина очень похож на критика-прерафаэлита Ф.Дж. Стефенса (Stephens), изображенного на картине Дж.Э. Милле (Millais) «Фердинанд, искушаемый Ариэлем» (1849; Ferdinand lured by Ariel).

[9] Майкл Ливи показал, что речь идет именно об отплытии *с* острова (Levey: 180—185). Бодлер в «Салоне 1846 года» упоминает другой вариант названия, в котором эксплицирован мотив отплытия *на* остров, — «Le Départ pour l'île de Cythère». Банвиль в «Воспоминаниях» говорит о «L'Embarquement pour Cythère», при этом он неоднократно отмечает меланхолию, рассеянную в картинах Ватто (см. «Воспоминания» и «Салон 1861 года»). О Банвиле и Ватто см.: Mugnier: 278—280; Banville: 730—733. См. также: Dalancon: 21-74.

[10] Поза одалиски напоминает, в свою очередь, позу мадам Рекамье (1800; Париж, Лувр) на картине Давида.

[11] В оригинале изысканными называются именно краски, а не вся картина в целом, как следует из русского перевода.

[12] Еще до упоминания «Ладьи Данте» Делакруа он вспоминает о скандальном успехе картины Энгра «Мученичество св. Симфориона» (1834; собор Сен-Лазар в Отене).

[13] О Бодлере и Делакруа см.: Horner; Moss.

[14] Рене Галан связал «радость, с которой ребенок поглощает форму и цвет» (выражение самого Бодлера) с приверженностью поэта к мифу о вечном омоложении, свидетельством которой выступает как отзыв об Оссулье, так и, к примеру, письмо к матери от 6 мая 1861 года, где Бодлер заявляет, что главный вопрос для него — возможно ли омоложение (rajeunissement) (см.: Galand: 1—7).

[15] Банвиль также пишет о важности дистанции по отношению к картинам Делакруа в «Салоне 1848 года».

[16] См., например, «Сад земных наслаждений» И. Босха (1500—1510; Прадо, Мадрид) или «Источник молодости» Л. Кранаха Старшего (1546; Картинная галерея, Берлин).

[17] У Банвиля вода, источаемая фонтаном, называется также вином (как прямо, так и метафорически: la coupe d'Hébé; la coupe des plaisirs). Это и вино юности, как у Бодлера, и вино поэзии. О том, что вино у Банвиля является метафорой вдохновения, свидетельствует, в частности, употребление «la Lyre et le bon vin» как однородных членов предложения.

## *Литература*

*Бодлер* — Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986.

*Дидро* — Дидро Д. Салоны: В 2 т. М., 1989. Т. 2.

*Banville* — Banville Th. de. Œuvres poétiques complètes / Sous la dir. de P.J. Edwards. Paris, 1994—2001. T. 2 (1996).

*Baudelaire 1955* — The Mirror of Art. Critical Studies by Charles Baudelaire / Transl. and ed. by J. Mayne. London, 1955.

*Baudelaire 1968* — Baudelaire: Petit Palais, 23 novembre 1968 — 17 mars 1969. Paris, 1968.

*Baudelaire 1992* — Baudelaire Ch. Critique d'art suivi de Critique musicale. Paris, 1992.

*Brunet* — Brunet C. Présentation // Baudelaire Ch. Critique d'art suivi de Critique musicale. Paris, 1992.

*Dalancon* — Dalancon J. Le parc nostalgique de la fête galante: Watteau et les poètes // Bulletin des études parnassiennes et symbolistes. Automne 1990. № 4.

*Galand* — Galand R. Baudelaire et la Fontaine de jouvence // Bulletin baudelairien. Août 1966. Vol. 2. № 1.

*Horner* — Horner L. Baudelaire critique de Delacroix. Genève, 1956.

*Kearns* — Kearns J. Le Salon de 1861 de Banville // Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes. Théodore de Banville dans son temps. Printemps-automne 1992. № 9—10.

*Lemaire* — Lemaire G.-G. Histoire du Salon de peinture. Paris, 2004.
*Levey* — Levey M. The Real Theme of Watteau's «Embarkation for Cythera» // Burlington Magazine. May 1961. № 13.
*May* — May G. Diderot et Baudelaire critiques d'art. Genève; Paris, 1957.
*Moss* — Moss A. Baudelaire et Delacroix. Paris, 1973.
*Mugnier* — Mugnier M. Baudelaire et la critique d'art de Banville // Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes. Théodore de Banville dans son temps. Printemps-automne 1992. № 9—10.
*Reynolds* — Reynolds G. «The Fountain of Youth». A Forgotten Star of the 1845 Salon // Apollo. August 2005.
*Ternois* — Ternois D. Baudelaire et l'ingrisme // French 19th Century Painting and Literature / Ed. by U. Finke. Manchester, 1972.
*Zielonka* — Zielonka A. L'imagination visuelle des «Stalactites» // Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes. Théodore de Banville dans son temps. Printemps-automne 1992. № 9—10.
*Zissmann* — Zissmann C. L'Antagonisme esthétique de Baudelaire et de Banville // Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes. Théodore de Banville dans son temps. Printemps-automne 1992. № 9—10.

1. А. Ватто. «Паломничество на остров Киферу»
(1717, Лувр, Париж)

2. Ж.-О.-Д. Энгр. «Большая одалиска» (1814, Лувр, Париж)

*Ольга Панова*
*Московский гос. университет*

# От экфрасиса к каллиграмме: метаморфозы экфрастического описания во французской поэзии рубежа XIX—XX веков

Несомненно, что предмет исследования — поэзия о живописи — является частным вопросом более общей проблемы: поэзии об искусстве вообще, включающей также и поэзию о поэзии. Однако, чтобы избежать «размывания» жанровых границ, мы постараемся придерживаться узкого значения термина — описание существующих или воображаемых («рисование словами») картин, статуй, архитектурных объектов и прочих произведений пластического искусства.

Ежи Фарино в лекции «Семиотические аспекты поэзии о живописи» отмечает: «Уже самый поверхностный просмотр поэтических текстов XIX и XX веков заставляет выдвинуть следующий тезис: в отдельные периоды (а осторожнее говоря — у отдельных авторов) доминирует заинтересованность только некоторыми видами искусства. Напрашивается вопрос: чем объясняется такое предпочтение, каков механизм (либо критерий) выбора именно этого вида искусства и периферийности (часто: безразличия, умолчания) другого? Например, общим местом является убеждение, что у романтиков преобладает интерес к живописи и скульптуре, к концу XIX века возрастает интерес к музыке и театру, а в XX веке снова растет привлекательность живописи, театра, а затем кинематографа. Считается, что значительно реже встречаются тексты об архитектуре, зато у любого автора нетрудно отыскать хотя бы одно стихотворение о поэзии, музе либо поэте. Дальше: если повнимательнее присмотреться к текстам, например, о театре и о живописи, то и на этом уровне обнаруживаются некоторые закономерности. У романтиков преобладает предпочтение портрета, в XX же веке — пейзажа, натюрморта, быто-

вой живописи; у символистов на первое место выдвигается балаганный условный театр и т.д.» (Фарино).

Власть подобных клише весьма ощутима как в научной мысли, так и в практике преподавания. Так, общим местом при рассмотрении истории французской поэзии второй половины XIX века стало утверждение, что приверженность к пластическим искусствам (живописи, скульптуре, архитектуре) в поэзии Парнаса (Т. Готье, Леконт де Лиль) «преодолевается» символистами, которые вместо «живописи словом» требовали «музыки прежде всего». Символисты настаивали на том, что поэзия не должна живописать, показывать, называть, но должна «навевать», «намекать» (пресловутая суггестия). Именно так обычно понимается и высказывание Малларме: «*Назвать* предмет — значит на три четверти разрушить наслаждение от стихотворения — наслаждение, заключающееся в самом процессе постепенного и неспешного угадывания: *подсказать с помощью намека* — вот цель, вот идеал» (Поэзия: 245). Также, разумеется, в пример приводится знаменитое «Поэтическое искусство» Верлена.

Однако если приглядеться повнимательнее, то становится заметно, что живописные и, шире, пластические визуальные образы занимают в поэзии символистов не менее значительное место, чем у парнасцев. Конечно, это другие образы, но ведь к этому времени изменилась и живопись — на смену Энгру и Делакруа приходят Пюви де Шаванн, Альфонс Обер, Одилон Редон, Поль Рансон, Фелисьен Ропс, Поль Серюзье. Конец XIX века — это время, когда в центре внимания оказываются выставки «Салона Независимых», импрессионизм. Кроме того, в целом литературный быт эпохи отличает встреча рисунка и слова: и поэты оказываются привержены к рисованию (например, обилие рисунков и шаржей Верлена или Рембо могут служить иллюстрациями и к их стихотворениям, и ко взаимоотношениям в символистской среде), и художники нередко тяготеют к стихотворчеству (Ф.-О. Казальс). Нельзя не принять во внимание и «выучку» французских поэтов — непременное влияние классического образования, начиная с лицея, и глубинное усвоение образцов греко-римских и классического XVII века.

В вышеприведенной цитате Фарино оговаривается, что в конечном итоге подобного рода замечания подсказаны интуицией, и поэтому нуждаются в тщательной проверке, а вполне объективную картину можно составить, лишь располагая строгими статистическими данными (и по периодам, и по авторам). Безусловно, наиболее удовлетворительные результаты можно получить, прослеживая по возможности наибольшее количество текстов разных авторов о разных видах искусства и сопоставляя полученные результаты. Мы попытаемся проследить, как в метаморфозах экфрастического описания раскрывается логика движения французской поэзии от парнасского наследия к модернизму. Разумеется, у нас может получиться лишь эскиз, набросок, абрис этого движения. Мы лишь кратко остановимся на трех великих фигурах этого переходного времени — это Верлен, Рембо, Малларме. Стараясь не забывать о том, насколько разнообразно творчество этих поэтов, в том числе и в экфрастическом жанре, мы привлечем лишь самый необходимый фактический материал, который был бы в состоянии обозначить яркие точки в траектории движения поэзии из XIX века в XX.

* * *

Обычно, предъявляя тезис о повороте символизма от пластических искусств к музыке, приводят в пример именно поэзию Верлена. Однако гораздо точнее и продуктивнее говорить не столько о редуцировании визуальных и пластических образов у Верлена, сколько об их трансформации, их новом качестве. Прежде всего, бросается в глаза обилие таких образов у Верлена — это заметно даже по названиям циклов и стихотворений, апеллирующих к живописи, графике и другим пластическим искусствам. В сборник «Сатурналии» входят циклы «Грустные пейзажи», «Капризы», «Офорты»; в этот последний включено, например, например, стихотворение «Гротески» («Grotesques»), название которого отсылает к долгой традиции («гротески» Франсуа Вийона, Теофиля де Вио, Сирано де Бержерака, Теофиля Готье). То же самое можно сказать и о сборнике «Галантные празднества». Здесь в це-

лом ряде стихотворений отыскивается непосредственный экстратекстуальный источник — например, для стихотворения «Кортеж» это офорт «Украденный поцелуй» из собрания Дино (см. коммент. Ж. Робине; Verlaine 1969: 559). Стихотворение «На санях»[1], согласно Ж. Борнеку, связано с циклом Ватто «Времена года» (Bornecque 1959). В создании «Галантных празднеств» в равной мере сыграли роль и литературные, и художественные ассоциации — живопись Ватто, сочинение художника Мориса Санда (сына известной писательницы) «Маски и шуты» («Masques et bouffons», 1859) с собственными рисунками, пятитомное сочинение Арсена Уссэ «Галерея XVIII века» (Houssaye 1858) и, разумеется, книга Гонкуров «Искусство в XVIII веке». Даже в сборнике «Романсы без слов», который обычно используют как ярчайший пример ориентированности Верлена на музыку, а не на живопись, содержатся циклы «Бельгийские пейзажи» и «Акварели».

Пластические образы в поэзии Верлена отличаются очень большим разнообразием, и одна из причин этого — опора поэта на различные традиции. Молодой Верлен находится под заметным воздействием парнасской и классицистской манеры, и ряд его экфрастических описаний в сборнике «Сатурналии», объединившем ранние стихотворения, выполнены в соответствии с этим каноном. Ярчайшие примеры таких экфрасисов — «Марко», «Чезаре Борджа». Последнее стихотворение представляет собой экфрастическое описание портрета Борджа кисти Рафаэля[2], который был прекрасно известен Верлену.

Романтическая экфрастическая традиция представлена в цикле «Капризы» (точнее, «капричос») — этот термин используется в музыке, архитектуре, живописи (Калло, Гойя) для произведений, которые бросают вызов правилам, канонам. К «балаганному» и «условному театру» (Е. Фарино) Верлен прибегает в сборнике «Галантные празднества», где можно встретить описания регулярных парков, картин, сценки театра дель арте. Кроме того, уже в «Сатурналиях» присутствует множество стихотворений, позволяющих говорить о верленовском импрессионизме (например, «Парижский набросок», цикл «Грустные пейзажи»). Огромную роль эта

новая для XIX века школа живописи играет в сборнике «Романсы без слов», где Верлен обращается к эстетике наброска, эскиза, зарисовки («Акварели», «Брюссель. Простые фрески»).

Однако перечисления различных традиций недостаточно для того, чтобы получить представление о радикальном новаторстве Верлена и создании им нового типа описаний, которые мы условно обозначим понятием «квазиэкфрасис». В стихотворении «Лунный свет», открывающем цикл «Галантные празднества», точно выражена самая яркая особенность верленовской экфрастичности:

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques...

Душа твоя — изысканный пейзаж,
Где движутся, чаруя, маски, пляски...
(Верлен 2005: 326; пер. Е. Белавиной)

Все картины, сценки, парки, водометы, статуи и т.д. — все это происходит «в душе» и в «призрачном лунном свеченье». Субъективность восприятия заявлена как фундаментальный принцип верленовской экфрастичности. В этом смысле показательно язвительное замечание А. Франса: в своей рецензии на «Галантные празднества» он задается вопросом, где и когда видел Верлен «лунный свет» у Ватто — этого «солнечного художника» (Верлен 2005: 451).

К каким последствиям приводит такая программная субъективность, хорошо видно уже у раннего Верлена. Возьмем в качестве примера два стихотворения из цикла «Офорты» — «Парижский набросок» (Croquis parisien) и «Ночной мираж» (Effet de nuit). Ж. Борнек отмечал, что идея «Офортов» пришла к Верлену благодаря циклу «Картины Парижа» (Tableaux parisiens) Бодлера (Bornecque 1952). Бодлеровские отголоски у Верлена особенно заметны в «Парижском наброске», литературным источником которого считают стихотворение Бодлера «Вечерние сумерки» (Crepuscule de soir). Борнек также цитирует критические замечания Жюля Леметра, который, отмечая использование поэтом язы-

ка профессиональных художников, находил, что в первом катрене налицо «нелепое соседство» терминологии художников (например, «plaquait») и «малоинформативных» (читай — «поэтических») сочетаний teintes de zinc, angles obtus, bouts de fumée en forme de cinq (почти дословно их передает Брюсов в своем переводе).

В этом стихотворении уже определены верленовские любимые цвета (неяркие полутона — серый, голубой, румяный, белесый, зеленоватый и пр.), а также характерная «размытость», «смазанность». В дальнейшем практически во всех описаниях Верлена — как экфрастических, так и описаниях природы — непременно что-то будет препятствовать ясности, четкости, «резкости» восприятия: то дождь, то пелена, то туман (дымка), то сумерки, то рассеянное освещение, то быстрое движение (например, взгляд из окна вагона). В «Парижском наброске» это рассеянный, скользящий взгляд мечтателя-фланера, грезящего о былом. Также в этом стихотворении присутствует частая, почти обязательная у Верлена взаимная поддержка зрительных и слуховых впечатлений, их полная гармония. В «Парижском наброске» упоминается любимый инструмент Верлена — фагот (basson).

В стихотворении «Ночной мираж» снова звучит терминология «ateliers» (éteinte, lointain, fond d'ébauche). Здесь поэт соревнуется с создателями офортов. Все стихотворение действительно выполнено в этой технике. Оно представляет собой набор сопоставленных рядом заметок, набросков, как у художника, рисующего эскиз. Влияние импрессионизма здесь также очень заметно. Поэт использует «темный фон» (fond obscur) и выделяющиеся на нем белые линии — как в технике офорта.

В тексте обращает на себя внимание почти полное отсутствие глаголов. Поэт обходится в основном отглагольными формами (причастиями). Возникает парадоксальное сочетание статичности — и изменчивости пейзажа. Эта двусмысленность заложена в отглагольных формах и словосочетаниях, указывающих на движение (dansant, en marche).

Концовка стихотворения содержит явные переклички с Веласкесом (картина «Сдача Бреды», она же существует под назва-

нием «Копья»), а также с циклом Жака Калло «Большие бедствия войны» (см. коммент. Ж. Робине; Verlaine 1969: 516—517). Именно концовка с наибольшей силой создает ощущение призрачности, зыбкости увиденного. То ли наблюдатель и впрямь видит и повешенных, и осужденных, и конвой, и средневековый город, и пустырь, то ли ему лишь чудится вся эта сцена, которая может быть только зыбким миражом, пригрезившимся в полумраке, при дожде. Затрудненность восприятия (дождь, нехватка света, смешение форм) восполняется фантазией, что легко объясняется современными перцептивными теориями, подтверждающими, что при дефиците информации наши анализаторы (зрительный, слуховой и др.) осуществляют «сравнение» полученных скудных данных с разными уже знакомыми из опыта перцептами.

В заключение обратимся еще к одному стихотворению Верлена — «Брюссель. Простые фрески. I» (сборник «Романсы без слов»). Здесь легко констатировать те же узнаваемые верленовские черты: характерная цветовая гамма, затрудненность и «ненадежность» восприятия — наблюдатель смотрит из окна вагона («бег, мелькание холмов и склонов розово-зеленоватых»), поддержка зрительных впечатлений слуховыми, бессвязность впечатлений — как отражение «бессвязности мечтаний».

Подведем некоторые итоги.

1. Дезобъективация описания.

Вместо «роскошного пира для очей» в поэзии Верлена мы обнаруживаем «недогруженность» перцептивных систем (органов зрения, слуха и пр.), дефицит данных, который приходится восполнять воображением, а также за счет других модальностей восприятия. Налицо обманы восприятия, лакуны в восприятии, а также субъективная интерпретация, исчезновение грани между объективно видимым и предполагаемым, воображаемым. Верлен интерпретирует все картины крайне субъективно — именно эта интерпретация и есть содержание текста. Увиденное для него — только импульс к «дорисовыванию» в воображении.

2. «Стереовосприятие».

Слияние нескольких модальностей восприятия — визуальной, звуковой, даже тактильной (прохладный свет луны, сырость

тумана, звук фагота и пр.). Это верленовский механизм «оживления» картины, придания ей динамизма.

* * *

«Разное поэтическое старье пришлось весьма кстати в моей словесной алхимии. Мне нравились рисунки слабоумных, панно над дверями, афиши и декорации бродячих комедиантов, вывески, народные лубки, старомодная словесность, безграмотное скабрезное чтиво, романы, которыми упивались наши прадеды, волшебные сказки, детские книжонки, старинные оперы, глупенькие припевы, наивные ритмы» (Рембо 1988: 321), — пишет Рембо в «Сезоне в аду», перечисляя «ингредиенты» своего поэтического творчества. Наряду с примечательным обилием «пластических источников вдохновения» стоит обратить внимание на то, как Рембо сам фиксирует одну из ярчайших особенностей своего поэтического темперамента — широчайший разброс интересов, поиск в разных направлениях в сочетании с полным пренебрежением к признанным авторитетам.

Известно, что свой стремительный, краткий и до предела насыщенный путь в поэзии Рембо начинает с «перебирания традиций». Среди его ранних стихотворений — и «пляски смерти» («Бал висельников»), и классический театр («Наказание Тартюфа»), и романтическая «Офелия», написанная под впечатлением картины прерафаэлита Джона Эверетта Миллеса (1852)[3]. Стихотворение «Спящий в ложбине» также вдохновлено романтизмом: источником его считается описание бездыханного тела Стенио в романе Жорж Санд «Лелия». «Буфет» написан «вслед» за «Лавкой старьевщика» парнасца Робера Люзарша[4]; а в числе источников «Головы фавна» А. Адан называет поэта-парнасца В. де Лапрада, картинки и статью «Античные бани» в «Magasin pittoresque» — издании, выходившем в Дуэ, а Жену указывает на стихотворение Банвиля «Женщина Рубенса» (см. коммент. А. Адана; Rimbaud 1972: 878).

В период «бодлеризма», когда на первый план в поэзии Рембо выходят карикатура и сатира (caricature et dérision), наблюдается

тесная связь его стихотворений с шаржем и карикатурой (таково, например, стихотворение «На музыке», с которым связан обнаруженный рисунок Рембо «Воскресенье в маленьком городке»). В этот период Рембо занимает отчетливо «антипарнасскую» позицию. В качестве примера обычно приводят скандальную «Венеру Анадиомену» (источниками которой считаются стихотворения А. Глатиньи и Ф. Коппе (см. коммент. А. Адана; Rimbaud 1972: 86—861)); также программно «антипарнасским» стихотворением стало «Руки Жанны-Марии» (ср. «Империя» из «Этюда рук» Т. Готье). Одновременно Рембо обращается к журнальным иллюстрациям и лубку. Например, «Блестящая победа под Саарбрюккеном, одержанная под возгласы “Да здравствует император!”», имеет подзаголовок «Бельгийская роскошно окрашенная гравюра, продается в Шарлеруа, цена 35 сантимов» (Рембо видел множество карикатур и картинок во французских газетах, посвященных началу войны 1870 года).

Новаторство Рембо связано главным образом с его ясновидческим экспериментом — циклом, носящим условное название «Последние стихотворения» и стихотворениями в прозе «Озарения». Прежде всего необходимо подчеркнуть обилие экфрастических приемов в ясновидческой поэзии Рембо — это и сонет «Гласные», и картины «Пьяного корабля», и описание интерьера в «Юной чете», и восстановленные кропотливым трудом комментаторов относящиеся к области пластических искусств первоисточники целого ряда «Озарений». Вот лишь несколько примеров: «Колеи» (вероятный источник — гравюра, изображающая гастроли американского цирка в Шарлевиле, как указывает биограф Рембо Э. Делаэ); «Being Beauteous» (картина из галереи в Лондоне); «Метрополитен» (лондонская архитектура, метро); «Мыс» (вероятно, описание отелей в Скарборо — Royal Hotel, Grand Hotel, в 350 км от Лондона на побережье). Ряд критиков и комментаторов пытаются доказать экфрастичность и других фрагментов — «Детство», «Города»-1, «Цветы», «Марина», «Первобытное».

После Верлена в поэзии Рембо осуществляется новый качественный скачок в трансформации понимания, цели и приемов

экфрастического описания. У Рембо созерцание картины, здания, статуи, театрального действа — всегда лишь первый импульс, точка отправления. Образ реального здания, картины или городского пейзажа резко деформируется, превращается в нечто поразительное и почти ирреальное, как во сне или в видении.

Приведем несколько примеров.

Одно из стихотворений «Озарений» — «Антик» — построено как описание античной статуи, хотя комментаторы спорят, какой именно (автор воспоминаний о Рембо Э. Делаэ предполагает, что это могла быть статуя в шарлевильском парке или кентавр в лондонской галерее). Очень традиционная тема экфрасиса резко контрастирует с экстравагантным описанием. Рембо использует странные эпитеты, например «bras blonds» (не blancs). Сама статуя, также очень странная: это то ли сатир, то ли гермафродит (чрево «хранит сон обоих полов»), то ли химера (у статуи имеются клыки). «Квазиэкфрасис» Рембо мало напоминает традиционные описания античного изваяния, застывшего в своем величественном совершенстве: у «благословенного сына Пана» сердце бьется во чреве, а ночью статуя оживает, начинает двигаться — у нее шевелится нога, выгибается бедро, а затем она сходит с пьедестала и отправляется на прогулку. Все это то ли мерещится наблюдателю ночью в темноте, то ли и вправду статуя оказывается живым существом, божеством.

«Мосты» — наиболее «верленовский» экфрасис Рембо. Комментаторы спорят, о каком городе идет речь — о Лондоне и Темзе (упоминается серо-голубая вода, широкая, словно морской пролив) или об Амстердаме? А. Адан утверждает, что Рембо воссоздает картину или гравюру, причем стремится представить вид города в необычном, эксцентричном свете. Точно неизвестно, какой именно картиной вдохновлялся Рембо, но у комментаторов почти не вызывает сомнения, что за стихотворением стоит живописный «оригинал», на котором изображены крыши соборов за каналом, лачуги возле одного моста, а возле другого — мачты и флаги. Рембо здесь также прибегает к оживлению картин — «мелькнет красная куртка или платье, сверкнет трубная медь. Что это — на-

родные песни, отголоски светских концертов, городских оркестров?» (пер. Г. Беляевой) (Рембо 1988: 293). В конце стихотворения поэт обращается к театральным приемам: это «финал спектакля», величественная декорация, исчезающая, тающая в солнечном свете; над панорамой опускается «занавес солнечного луча».

«Зимний праздник» Рембо называет «декорациями к оперебуфф». Это стихотворение представляет собой картину, составленную в воображении из элементов разных картин («сибирские хороводы, «китаянки» Буше»). Примечательной особенностью ясновидческого письма Рембо является превращение цветов в персонажей, живущих собственной жизнью — «разлетаются зелень и пурпур заката» (ср. цвета в «Гласных» или «певучие фосфоры» в «Пьяном корабле»). Картины Рембо всегда полны движения — в данном случае это движение «вверх-вниз», движение бурное, мощное («взмывать», «низвергаться»).

Большинство комментаторов признают за стихотворением «Мистическое» живописный источник, выдвигая разные предположения о том, какой именно. Наиболее часто предполагают, что это мог быть триптих Ван Эйка «Мистическое поклонение Агнцу», «Страшный суд» Босха или какая-либо иная картина Страшного суда (см. комментарий А. Адана; Rimbaud 1972: 998).

Пространственная организация стихотворения отражает разные планы картины: ангелы на холмах, сцены побоищ и войн — слева от них. Справа — «линии востока, линии прогресса» (характерное для Рембо смешение разных кодов: пространственного — «восток» и ментально-понятийного — «прогресс»). В стихотворении также присутствует столь любимая Рембо «игра отражений»: вертикальное и горизонтальное, верх и низ меняются местами — поэт-ясновидец таким образом «запечатлевает ход головокружений» (Рембо 1988: 323); в «Мистическом» луга взмывают вверх, а небо катится вниз как «цветущая корзинка», небо превращается в голубую цветущую бездну[5].

Итак, попытаемся сделать некоторые обобщающие выводы.

Поэзия Рембо — это визионерская поэзия, и ее отличает ряд характерных особенностей:

1. Яркие краски.

«Из индигового ущелья, к морям Оссиана, по розово-оранжевому песку, омытому хмельным небом <...> В то утро, когда в снежном сиянии Вы боролись с Нею, эти зеленые губы, лед, черные полотнища и голубые лучи, пурпурные ароматы полярного солнца — твоя сила» («Метрополитен». Пер. Г. Беляевой) (Рембо 1988: 271).

2. «Оживление» картин («Антик») и насыщение описаний бурным, мощным движением.

3. Смешение элементов разных картин («Зимний праздник»).

4. Необычная пространственная организация: смешение пространственных ментально-понятийных и временных координат; «перевертыши» — верх и низ меняются местами, высь становится бездной, небо обнаруживается под землей и пр.

5. Фантасмагоричность. Обилие фантастических существ, превращение в персонажей цветов, абстрактных понятий, звуков и пр., например: «На мостиках, висящих над бездной, и на крышах гостиниц пылающее небо расцветило флагами мечты. Апофеозы, низвергаясь, догоняют пространства в вышине, где серафические кентаврессы бродят средь горных лавин <...> море, взбудораженное вечным рождением Венеры, отягощенное орфеоническими валами...» («Города». Пер. В. Орла) (Рембо 1988: 255).

6. Словотворчество и редкие слова в изображении причудливых силуэтов, форм, изображений, рисунков:

Au gouvernail on voit des fresques
Ithyphalliques et pioupiesques.
O flots abracadabrantesques
Prenez mon coeur <...>
(«Le Coeur Volé»)

Чудовищный приапов пенис
Волна абракадабры пенясь,
Омой больное сердце мне
Они рисуют на стене![6]
(«Украденное сердце». Пер. В. Орла) (Рембо 1988: 137).

7. Пластический образ иконичен, это знак для обозначения духовных реалий. В этом смысле прием Рембо типологически сопоставим с соответствующими приемами, используемыми в средневековых или библейских текстах (ср., например, описание Небесного Иерусалима в «Откровении Иоанна Богослова»).

* * *

Обращаясь к творчеству Малларме, хотелось бы вернуться к его известному высказыванию, уже процитированному выше: «*Назвать* предмет — значит на три четверти разрушить наслаждение от стихотворения <...> *подсказать с помощью намека* — вот цель, вот идеал». Принцип суггестии может реализовываться в символистской поэзии разными средствами. В поэтике Малларме в качестве ключа к тексту выступает тот или иной зримый образ. Поэзия зрелого Малларме эпиграмматична: после достаточно короткого периода «бодлеризма» (1860-е годы) все больше произведений пишется поэтом как «стихи на случай». Поводы традиционны: надписи на предметах (веер, ваза и пр.), тост, эпитафия[7], надпись в альбом. Объекты лирики Малларме совсем просты: картина, статуя, ваза, консоль, веер, зеркало. Они постепенно лишаются предметности, конкретности и становятся проводниками невидимой напряженности. Объекты искусства и простые предметы нашего мира превращаются в загадку, наполняются тайной. Но тайна эта оказывается роковой, пугающей.

Много написано о том, что Малларме знал о присутствии «ничто», испытывал перед лицом небытия смешанное чувство ужаса и влечения. Многочисленны высказывания Малларме о богоутрате и смыслоутрате, о поэзии как конструировании спасительных иллюзий и невольном открытии страшной истины. Уже с середины 1860-х годов это становится лейтмотивом его стихов и эссеистики, об этом он пишет и в своих письмах: «Увы, пока я долбил свой стих, проникая в самую глубину, передо мной разверзлись две пропасти, и это приводит меня в отчаянье. Одна из них — Небытие, я пришел к нему, не зная буддизма, и чувствую себя слишком опустошенным, чтобы сохранить веру во что бы то ни было, даже

в собственную поэзию <...> Да, *я знаю*, что мы лишь пустые формы материи <...> я хочу представить картину материи, осознающей свое бытие и все же стремящейся к Мечте, лишенной, как она знает, бытия, воспевающей Душу и все прочие подобные ей духовные представления, что накопились в нас с давних времен и провозглашают сей достославный обман перед лицом пустоты, которая есть истина! <...> Я стану петь, как поют в отчаяньи!» (Письмо А. Казалису, 1866; цит. по: Малларме 1995: 387).

Стихотворение «Святая» (1865), построенное как описание картины с изображением св. Цецилии, уже содержит все ключевые образы-иероглифы Малларме: стекло/зеркало (отражение — иллюзия жизни); вечер/ сумерки/ночь; бледность святой (вскоре белый цвет станет важнейшим лейтмотивом в поэзии Малларме); древняя книга/письмена; древние инструменты и «музыка молчанья» (тишина, небытие).

В его поэзии — и борьба с молчанием/небытием и неизбежное приближение к нему. Здесь молчание — это и «молчаливые» (то есть уничтоженные) объекты, и сжимание словарного состава, и утончение интонации вплоть до полного замирания. В размышлениях Малларме «молчание» встречается очень и очень часто. Поэзия именуется «молчаливым полетом в абстрактное», текст — «угасанием», волшебством, впервые ощутимым, когда слова «снова уходят в молчаливый концерт, из которого они пришли». Еще один эпиграмматический знак небытия — это белый цвет, который у Малларме неизменно побеждает лазурь. На смену влечению к лазури, которое было характерно для поэта в 1860—1870-х годах, в 1880—1890-х годах приходит влечение к белизне («ничто»).

Белизна как замерзание, засыпание, предсмертная греза, творческое бесплодие — тема сонета «Лебедь» (1885). Один из источников этого стихотворения — скульптурный лебедь в зимнем парке, о котором пишет Т. Готье в «Эмалях и камеях»:

Вот лебедь, плавая, закован
Среди бассейна Тюльери...
(«Зимние фантазии». Пер. Н. Гумилева) (Готье 1989: 119)

С. Зенкин, анализируя стихотворение, указывает на несколько его источников: «Лебедь не просто мертв, но еще и вдвойне, втройне “литературен”, пребывает среди призрачных созданий искусства (скульптура в саду Тюильри; стихотворение Готье; стихотворения Бодлера...). Он уже не просто страдает дефицитом небытия, как “бессильные” лирические герои раннего Малларме, он вообще по сути своей весь соткан из небытия» (Малларме 1995: 15). Совершенно ясен и взгляд Малларме на поэзию, ее роль и ее возможности. Поэзия творит фантомы, заслоняет небытие, создает спасительные иллюзии, рисует фигуры, образы на месте «ничто»; но сотворить новую реальность она не в состоянии:

Не создал в песнях он страны, чтоб улететь,
Когда придет зима в сиянье белой скуки.
(«Лебедь». Пер. М. Волошина) (Малларме, 1995: 454)

«Белая скука» была хорошо знакома Малларме: его наследие содержит несколько впечатляющих поэтических признаний на эту тему. В качестве примера можно привести так называемый «Сонет на “икс”» (1868-1887), в котором слышна мистическая мысль: опыт «восхождения» неумолимо ведет к открытию «ничто» и недостаточности языка. Мистика «ничто» здесь предстает как угроза исчезновения поэзии, творческое бесплодие, молчание. Сонет построен как описание интерьера ночной комнаты: это целая коллекция образов-подсказок, ключей: амфора с пеплом/золой, зеркало — отражение усопшей, гипнотически притягивающий взгляд стерильно-белый лист бумаги, на котором за все время ночного бдения так и не появилось ни одной «закорючки» (ptyx)[8], аллегорическая фигура Грусти — статуя-подсвечник («лампадофор») (Thibaudet: 47). Звучат и прямые «подсказки» — эпитеты со значением «пустой» (vide, vacant), подчеркивается «отсутствие» поэта — «мэтр» отправился к Стиксу, в страну теней и забвения. Сонет отличает типичное для Малларме сочетание абстрактности и предметной конкретности. В конце сонета возникает образ созвездия из семи звезд, которое мерцает в «пустом

окне», выходящем на бесплодный «белый» север. Этот «septuor» вновь и вновь возникает у Малларме. Например, в поэме «Бросок костей» упоминается «Северная Семерка, созвездие забытое и остывшее» (Плеяда? Большая Медведица?).

В 1880—1890-х годах в лирике Малларме строгость формы все более контрастирует с туманным и зыбким содержанием. Контраст текучего, тонкого (невещественного) содержания и связующей формы — это контраст смертельной угрозы и спасения. В письме Малларме Казалису (1866) встречается фраза «...обретя Небытие, я обрел и Красоту» (Малларме 1995: 390). Его поэзия, заслоняющая собой небытие, активно взывает к «прекрасному», к логосу, к формальной красоте языка. Эта формальная красота есть спасительный сосуд для онтологического «ничто». Ярким примером может служить, например, сама форма стихотворения «Веер мадам Малларме» — она рисует и полет стиха, и движение веера.

Стремясь к максимальной «материализации» поэзии в борьбе с «ничто», Стефан Малларме в конце своего творческого пути приходит к визуальной поэзии (поэма «Бросок костей») — таков был финал «второго кризиса стиха» в истории французской поэзии. «Бросок костей» — и поэзия, и картина, и партитура. И слово, и тишина. И звук, и рисунок. И материя, и ничто. Смысл своего беспрецедентного эксперимента сам Малларме объясняет в «Предисловии» к поэме: «...поэзию должна окружать тишина <...> Свободное пространство появляется на бумаге всякий раз, когда образ исчезает из поля зрения или возвращается, обогащенный другим образом, и из-за того, что здесь нет соразмерно звучащих отрезков, нет регулярного стиха как такового <...> сам текст и определяет постоянно меняющееся расположение строк <...>» (Малларме 1995: 270). Малларме говорит также о «графическом отображении расстояний между словами, в сознании отделенных друг от друга» — это и есть ритм произведения, его динамика, «рисунок мысли». Он рассуждает о «целокупном видении страницы», о «странице как единице текста», о том, что публике надо «открыть глаза», и т.д. Предисловие до отказа насыщено визуальными понятиями, которые тесно сращены с аудиальными.

* * *

Постараемся сформулировать некоторые выводы, касающиеся проблемы экфрастичности и визуальности в поэзии французского символизма.

Авторитетный исследователь французской поэзии XX века Мишель Мюра констатировал произошедшую на рубеже XIX—XX веков кардинальную перемену в восприятии поэзии: на смену аудиальному восприятию приходит визуальное (понимание стиха в первую очередь как графического единства, отраженного на бумажном листе) (Murat 2002; Murat 2005). Разрушение восприятия стиха на слух Мюра связывает с разрушением правильной силлабики, что ведет к невозможности однозначного различения на слух стихов и прозы. Приметами этого сдвига являются широкое распространение культуры рисунка, шаржа в среде поэтов, все большее распространение жанра стихотворения в прозе (Мюра особенно подчеркивает важную роль этого жанра в процессах, совершавшихся на рубеже веков). Таким образом, напряжение между словом и рисунком было одной из движущих сил этой переходной эпохи во французской поэзии.

Еще один аспект модернизации поэзии связан с динамической визуальностью: поэзия чутко реагирует на новые реалии, совершая движение к XX веку с его «ожившими картинками» (кинематограф). Символизм в этом отношении отличает «перекличка» с романтизмом в смысле наполнения визуального образа внутренней динамикой — в противовес тяготению к статике классицизма и Парнаса. В самом символизме от 1860-х к 1890-м годам наблюдается постепенная кристаллизация новой эстетики. Перечислим еще раз основные этапы этой кристаллизации: от дезобъективации визуального образа и восприятия (Верлен) к визионерству (Рембо) и эмблематичности (Малларме).

Таким образом, в зрелой поэзии Малларме новая эстетика достигает своего «акме», постепенно утрачивает динамизм и вновь смыкается со статикой — период символизма подходит к своему завершению. После открытий Малларме, создавшего стихотворения-«головоломки» и использовавшего визуальный код как ключ

к тексту, следующим логическим шагом должна была стать фигурная поэзия, каллиграмма. Малларме фактически делает этот шаг, который открывает дорогу авангардистским экспериментам (графические стихи Аполлинера — «Каллиграммы»), наглядно демонстрирующим новое понимание стиха как визуального, графического единства.

---

[1] Пер. названия И. Булатовского. В оригинале — En Patinant.

[2] Портрет находится в Риме в галерее Боргезе.

[3] Скорее всего, она была известна Рембо по литографии Э. Делакруа 1843 г. «Смерть Офелии».

[4] Luzarche R. Bric-a-Brac. Стихотворение было опубликовано в альманахе «Парнас» в 1866 г.

[5] Ср.: «Есть пологий собор и отвесное озеро» («Детство». Пер. Ю. Стефанова).

[6] Подстрочный перевод: «На руле виднеются фрески // Итифаллические и причудливые, // О абракадабрические волны, заберите мое сердце...».

[7] См., например, цикл «Посвящения и надгробия».

[8] Именно такой перевод этого неологизма нередко предлагается комментаторами. Слово также переводят иногда как «завиток» или как «раковина».

## *Литература*

*Верлен 2005* — Верлен П. Три сборника стихов. М., 2005.

*Готье 1989* — Готье Т. Эмали и камеи. М., 1989.

*Малларме 1995* — Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995.

*Поэзия* — Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993.

*Рембо 1988* — Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1988.

*Фарино* — Фарино Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи. Текст лекции, прочитанной в Стокгольмском университете 05.12.1974 (http://novruslit.ru/library/?p=32).

*Bornecque 1952* — Bornecque J.-H. Les poèmes saturniens de Paul Verlaine. Paris, 1952.

*Bornecque 1959* — Bornecque J.-H. Lumières sur les Fêtes galantes de Paul Verlaine. Paris, 1959.

*Houssaye* — Houssaye A. Galerie de XVIII-e siècle. Paris, 1858.
*Murat 2002* — Murat M. L'Art de Rimbaud. Paris, 2002.
*Murat 2005* — Murat M. Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie. Paris, 2005.
*Rimbaud* — Rimbaud A. Œuvres complètes. Paris, 1972.
*Thibodet* — Thibodet A. La poésie de Stéphane Mallarmé. Paris, 1926.
*Verlaine* — Verlaine P. Œuvres poétiques. Paris, 1969.

*Нина Лощинская*
*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, С.-Петербург*

# Экфрастические сюжеты в ранней лирике Блока

Экфрасис находится у истоков символообразования в блоковском творчестве. Это косвенно отмечала в свое время З.Г. Минц, связывая одну из моделей появления символов у Блока с ориентацией поэта на культурные пласты, что выражалось в создании им стихотворений на заданную традицией и обозначенную в заглавии тему: живописную, литературную, оперную (см.: Минц: 335).

Некоторые вопросы, сопряженные с осмыслением блоковских экфрасисов, рассматривались в блоковедении в рамках темы «Изобразительное искусство в поэзии Блока» (см., в частности: Альфонсов; Гордины; Новикова), но многие проблемы до сих пор остаются неразработанными. Среди них — взаимосоотнесенность экфрастических сюжетов в ранней лирике Блока. Если не останавливаться на уже освещавшихся исследователями глубинных перекличках блоковской лирики с творчеством прерафаэлитов и русских живописцев конца XIX — начала XX века (М.В. Нестерова, М.А. Врубеля) и не касаться неявных аллюзий (например, связанных с журнальными иллюстрациями), то в юношеском поэтическом наследии Блока можно обнаружить всего три текста, которые построены на описании конкретных картин, чьи названия отразились в заглавиях стихотворений. Своей визуальной и отчасти сюжетной запрограммированностью они выделяются в корпусе ранней блоковской лирики. Это — «Гамаюн, птица вещая» с подзаголовком «Картина В.М. Васнецова» и с датой 23 февраля 1899 года (илл. 1), «Сирин и Алконост» с подзаголовком «Птицы радости и печали» (датировано 23—25 февраля 1899, илл. 2) и «Погоня за счастьем» с подзаголовком «Рош-Гросс» (датировано 7 октября 1899). Многие стихи, созданные в тот период, Блок позднее

включил в раздел «Ante lucem» (1898—1900) первого тома лирической трилогии, но из экфрастических текстов в него вошел только один.

По имени названного раздела принято обозначать самый ранний этап блоковского творчества, когда предощущение своего пути и предназначения сопрягалось у поэта с поиском смысла жизни и в онтологическом ракурсе, и в плане самоопределения в мире — историческом, национальном, ценностном. Аксиологическая проблематика занимала в этом ряду важное место. Обращает внимание также сгруппированность блоковских экфрастических сюжетов в пределах именно 1899 года, когда, по более позднему замечанию Андрея Белого, настроения fin de siècle стали быстро сменяться веяниями новой эпохи (см.: Блок 2004: 320). Ситуация переходности делала чрезвычайно своевременными, в преддверии XX века, как осмысление итогов, так и обсуждение перспектив развития человеческой цивилизации в целом и русской истории в частности.

В этом контексте особое значение приобретает известный факт блоковской биографии. Поэт, превративший, по его словам, из-за «неумения сообщаться с миром» в «анекдот» первую попытку обнародовать свои поэтические произведения — а это были «стихотворения, внушенные Сирином, Алконостом и Гамаюном В. Васнецова» (Блок 1963: 14), — тем не менее точно выбрал для сюжетов юношеских стихотворений знаковые для рубежа XIX—XX столетий картины. В полотнах Васнецова и Рошгросса, послуживших основой блоковских экфрасисов, в символической форме были визуально представлены и словесно (в заглавиях) обозначены темы, актуальные для переходного периода. А написавшие их художники — русский (Васнецов) и французский (Рошгросс) — сыграли, каждый по-своему, определенную роль в становлении модернистского искусства в России и во Франции.

В картинах Виктора Васнецова, оказавших воздействие на Блока, присутствовало ярко выраженное национальное начало, а приемы реалистической живописи сочетались с едва уловимым налетом модерна. Его живописные работы были с воодушевлением

восприняты некоторыми мирискусниками и знаками-символами в искусстве и литературе того времени стали не случайно[1]. В дискуссиях на эстетические темы фигурировали как имя художника, так и названия и сюжеты его полотен. Иван Коневской, например, излагая в статье «Стихотворная лирика в современной России» (1896—1897) идеи реферата, прочитанного им в петербургском молодежном «литературно-мыслительном кружке», называл Васнецова (особенно в связи с его росписью Владимирского собора в Киеве) одним из «великих художников». В «настроении» Васнецова, который «разгулялся», по словам Коневского, «с древними богатырями», а затем «обратился на путь истового подвижничества», «собрались, как в очаге света, и все блуждающие лучи <...> представителей современной русской лирики», в нем Коневской увидел «то же кровное постижение двойственной природы мира <...> скорбь <...> от слишком смутного еще прозрения божественного Единства в мир явлений» (Коневской: 127, 128). В свою очередь, Иванов-Разумник, чье студенческое выступление Блок законспектировал в записной книжке в октябре 1901 года, разграничивал новаторство и обреченное «на гибель» декадентское «субъективно-индивидуальное» искусство, а перспективы развития васнецовской живописи связывал со своеобразным движением «обратно — к реализму» (см.: Блок 1965: 24).

Представителями «нового искусства» произведения художника оценивались неоднозначно. М.А. Волошин, например, называя васнецовских «богатырей» «лжебылинными» (Волошин 2007-1: 103), вместе с тем сам находился под обаянием таланта Васнецова и, описывая свои впечатления во время первого путешествия по Европе в 1899 году, использовал один из полюбившихся ему васнецовских образов. Памятник на миланском кладбище в виде «грустной медной девочки, сидящей около маленького креста, в тени двух елочек» он воспринял сквозь призму «васнецовской Аленушки»: «В ней так много северного <...> Так и кажется, что кругом должен расти жиденький березовый лесок и низко висеть серенькое русское небо» (Волошин 2006: 45). Даже репродукции картин Васнецова на открытках, которые Андрей Белый, напри-

мер, отправлял Блокам, как бы участвовали в жизнетворческих «действах» символистов. Так поверх открытки с репродукцией васнецовской росписи Владимирского собора в Киеве Белый в феврале 1905 года пишет записку Л.Д. Блок (см.: Андрей Белый и Александр Блок: 201). А позднее, 18 апреля 1905 года, посылает Блоку открытку «Иван-царевич на сером волке» (см.: Андрей Белый и Александр Блок: 201, 219), словно с намеком на их ролевые маски. Самим Блоком эта картина Васнецова была отмечена во время посещения Третьяковской галереи в августе 1902 года (см.: Блок 1965: 36).

О противопоставлении «Богатырей» Васнецова в качестве символа «святоотеческого» «клишированного» «героического» начала — женской «будничной» субстанции национального в очерке Розанова «“Бабы” Малявина» (1903—1913) писала Н.Ю. Грякалова в книге «Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо» (Грякалова: 122). В широком смысле такая антитеза соотносится с развернувшейся в 1911 году дискуссией о русской идее. Позиция Блока в отношении проблем, обсуждавшихся в ходе данной полемики, высвечивается независимо от его участия в ней и, отличаясь от розановской[2], перекликается с васнецовской. Причем сходство во взглядах Блока и Васнецова на героическое начало как на одну из ипостасей русской идеи обнаруживается не только в зрелом блоковском творчестве (в частности, в героических образах цикла 1908 года — «На поле Куликовом»[3]), но и в ранней лирике. Внутреннее родство мировосприятия поэта и художника проявилось прежде всего в двух юношеских стихотворениях Блока на темы васнецовских полотен.

Оба текста Блок создавал в период петербургской выставки Васнецова. Она была организована в феврале 1899 года в Академии художеств и, по замечанию анонимного автора рецензии «Выставка картин В.М. Васнецова» (Петербургская газета. 1899. № 35. 5 февраля), носила «чисто русский национальный характер» (Васнецов 2004: 165). Указанные стихотворения неоднократно привлекали внимание исследователей в разных аспектах. В частности, им были посвящены заметки — Е.М. Беня «Гамаюн, Сирин

и Алконост. Фольклор и живопись в двух стихотворениях А. Блока» (Бень: 131—136), В.К. Былинина и Д.М. Магомедовой «Из наблюдений над бестиарием Александра Блока: птицы Гамаюн, Сирин, Алконост и другие» (Былинин, Магомедова: 41—59). Блоковские экфрасисы картин Васнецова рассматривались в книгах А.М. и М.А. Гординых и Т.Л. Новиковой (Гордины: 77; Новикова: 8—18). Все авторы отмечали органичность и продуктивность обращения поэта к этим живописным сюжетам. «Стихи <...> возникли не только как развитие мотивов живописных полотен <...>: на фоне того понимания жизни, которое демонстрировал <...> Васнецов, должно было, — считают авторы книги “Александр Блок и русские художники”, — проясниться <...> существо <...> блоковского отношения к миру» (Гордины: 77).

Напомним текст стихотворения «Гамаюн, птица вещая»:

На гладях бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...
Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...
Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..
(Блок 1997-1: 20)

Своеобразие блоковского экфрасиса становится очевидным при сопоставлении с описанием той же картины Васнецова в статье Волошина «Эпилог XIX века» (опубликована в газете «Русский Туркестан» в январе 1901 года). Волошин, отметив, что на рубеже XIX—XX столетий окончился «целый отдел всемирной истории», подкреплял свою мысль так:

«Есть одна очень сильная картина Васнецова: “Вещая птица Гамаюн”. Это большая черная птица с человеческим лицом —

прорицательница ужаса и бедствий. Она сидит на ветке фантастического дерева и с ужасом глядит в будущее. Ее очи заплаканы... Она вся трепещет, прозревая грядущее. Это лицо Кассандры, убежавшей от людей, чтобы остаться одной со своим ужасом.

Покойный Владимир Соловьев был эта Вещая птица Гамаюн» (Волошин 2007-1: 314).

Завершая статью, Волошин пишет: «Двадцатый Век родился среди потоков крови... Кем будет новорожденный младенец?» (Волошин 2007-1: 316). В духе этого вопроса и констатации бедствий и ужаса он описывает и оценивает картину Васнецова. Заметим — это обращенный в грядущее (на переломе истории) взгляд Волошина-публициста, а не Волошина-художника. И его ракурс видения отличается от того, в котором воспринял васнецовского «Гамаюна» Блок, выделивший в облике фантастической птицы выражение не только «предвечного ужаса», но сострадания и любви.

Примечательно, что при описании тонко проработанной по колориту картины Васнецова у живописца Волошина нет иных цветовых определений, кроме «мазка» черного цвета («черная птица»). В его экфрасисе мало деталей, зато выстроена цепочка эмоционально окрашенных авторских характеристик (от прямолинейно оценочной: «очень сильная картина» — до экспрессивных глагольных: «с ужасом глядит», «вся трепещет»). Волошиным подчеркнуты фантастический антураж картины и пустынность пейзажа (последний прямо не описан, но намечен упоминанием об изоляции от мира людей). Трагедийность образа Гамаюна усилена отсылкой к греческой мифологии (уподоблением прорицательнице Кассандре). В волошинском описании почти отсутствуют фольклорные аллюзии (за исключением «ветки фантастического дерева»). Но зато предложена прямая расшифровка образа Гамаюна — «Покойный Владимир Соловьев», фантомный облик которого почти перекрывает предыдущее описание картины. С эвристическим вводом в концовку экфрастического пассажа одинокой мощной фигуры русского философа-поэта, предтечи символизма, адепта «русской идеи» Волошин вносит в васнецовский сюжет тему пророческой миссии поэта, а вместе с ней всю проблематику

соловьевских исторических, апокалипсических, эсхатологических откровений. Это уже, собственно, не описание картины, а прямое раскрытие публицистической функции введенного в волошинский очерк экфрасиса. Она обнаруживается в цитировании далее Волошиным предсмертной статьи В.С. Соловьева, опубликованной в журнале «Вестник Европы» в сентябре 1900 года, где тот пишет: «За мной остается лишь печальное преимущество последнего и *кричащего* указания на грозу уже совсем приблизившуюся, готовую разразиться и однако же не замечаемую огромным большинством» (Волошин 2007-1: 314). Семантика волошинского экфрасиса становится понятной именно в контекстной рамке очерка с учетом предшествующего отрывка (об окончании «отдела всемирной истории») и последующего развития соловьевской темы.

Блоковский экфрасис, в отличие от волошинского в перцептивном отношении и в реминисцентном плане, ориентирован преимущественно на пласты религиозно-культурного и народного сознания. Эта референция проявилась в соответствующих библейских, фольклорных, исторических, литературных аллюзиях. И композиционно экфрасис Блока выстроен иначе, будучи функционально подчинен задачам не публицистического, как у Волошина, а лирического сюжета. В этом сюжете был частично использован визуальный ряд и развивалась тема картины, под впечатлением которой создавалось блоковское стихотворение.

Разница и сходство трактовок васнецовской картины в экфрастических текстах Блока и Волошина видны в их компоновке. В стихотворении Блока в первую очередь обозначен всеобъемлющий фон, на переднем плане которого изображен Гамаюн. В описании Волошина акцент сделан на облике птицы-вещуньи, фигура которой как бы вставлена в раму всемирной истории. При этом в обоих экфрасисах есть общее — немногочисленность деталей, выделение «лика», «лица» вещей птицы, помещение в финале ударного «аккорда», который позволяет говорить о коннотациях, определяющих основной смысл и суть экфрастического прочтения картины. Объединяет экфрасисы также масштабность тем-

поральной перспективы, которая создается за счет «предвечных», исторических, апокалипсических, футурологических мотивов (в стихотворении Блока) и путем отсылки к «всемирной истории», введения античных ассоциаций и апелляции к соловьевскому эсхатологическому комплексу (в очерке Волошина). Футурологическая направленность обоих текстов не исключает разных временных акцентов. В экфрасисе Волошина ударение поставлено хотя и на «всемирном», но обозримом «отделе» истории, а если и подразумевается апокалипсическая перспектива, то скорее в этическом аспекте в связи с «потоками крови», которыми сопровождается столкновение Востока и Запада. У Блока сюжет разворачивается в исторически узнаваемом времени («иго злых татар», «казней ряд кровавых»), причем, как и у Волошина, пророчества сопровождаются этически окрашенной оценкой того, что предсказывает птица Гамаюн, — «злодеев силу, гибель правых». Вместе с тем в тексте присутствует «вечное», связанное с образом вещей птицы. Темпоральный вектор, который Блок приписывает визуальному ряду васнецовской картины, направлен из довременного метафизического состояния в сторону исторических событий. О них в тексте говорится в будущем времени, но часть их к моменту написания стихотворения уже совершилась и является ретроспекцией. Другая часть (казни, стихийные бедствия) может быть многократно повторена и в будущем, почти буквально отражая апокалипсические пророчества («И трус, и голод, и пожар»). Эсхатологическая составляющая блоковского экфрасиса подкреплена финалом. Парадоксальное сочетание в концовке стихотворения «предвечного ужаса», «прекрасного лика» и «любви» в соединении с мотивами «вещей правды» и «крови», которые усилены церковнославянизмами («лик», «уста»), позволяют предположить библейские и евангельские коннотации. Объективно (независимо от намерений поэта) они соотносятся с темами «предвечного совета», «кровной жертвы», «искупления», евангельской «правды» и домостроительства Божия.

Ветхозаветные и новозаветные реминисценции, которые просматриваются в блоковском тексте, не исключают возможности

позднейшей интерпретации образа Гамаюна у Блока в политизированном аспекте, какой был, предложен, например, ангажированным революционной эпохой В.Л. Львовым-Рогачевским. В очерке «Гамаюн — птица вещая: Памяти А.А. Блока», опубликованном в 1922 году, критик, отождествляя поэта с Гамаюном, назвал его светлым пророком революции (см.: Львов-Рогачевский). Такая трактовка являлась вполне закономерной. Эксплуатация евангельских мотивов, в том числе мотива «жертвенной крови», в связи с революционной тематикой была характерна не только для пролетарской литературы, но и для символизма в целом, многие представители которого, включая самого Блока, сакрализировали в своем творчестве жертвенное начало в деятельности революционеров.

Как видим, соотношение визуального (васнецовское изображение) и вербального (блоковский текст) в стихотворении весьма произвольно. С одной стороны, поэт усеченно описывает картину Васнецова, опуская детали, с другой — домысливает ее содержание, дополняя конкретикой, которой нет у художника. Хотя в стихотворении повествователь от первого лица отсутствует, «вещания» птицы, в изложении автора, нарративны. Дескриптивный (в данном случае предметно соответствующий изображению) аспект блоковского экфрасиса (если в лирическом повествовании вообще можно провести такое разграничение) обозначает себя в виде нескольких сменяющих друг друга планов. Взгляд зрителя-наблюдателя, судя по тексту, движется по картине от заднего плана к переднему (фигура птицы), переходя от созерцания общего фона к фокализации на частных (как бы укрупненных) деталях изображения. При этом их последовательное, хотя и фрагментарное описание в стихотворении по мере приближения к концу экфрасиса становится все более экспрессивным. Пространственная составляющая первых планов (сдвоенное описание воды и неба) задает метафизическую перспективу бесконечности. Это подкреплено соответствующим эпитетом («бесконечных»), маркированной лексикой («пурпур», «облеченных»), употреблением множественной формы существительных «гладь» и «вода», что

архаизирует всю конструкцию, соотносит изображение с ветхозаветными (творение мира) и апокалипсическими образами и намечает дискурс дальнейших библейских реминисценций, придающих вербальным соответствиям изобразительного ряда картины сакральный оттенок. Следующий план — образ птицы, который вводится в текст замещающим местоимением «Она», отсылающим читателя-зрителя к заглавию, где не только названа и таким способом визуализирована птица Гамаюн, но и представлена в сжатом виде («птица вещая») фабула картины. Эта отсылка становится толчком к сюжетному развитию стихотворения («вещает и поет» и т.д.) и мотивировкой дальнейшего повествования. Динамизм изобразительного плана усилен заменой статического описания позы птицы отрицательной конструкцией («Не в силах крыл поднять смятенных»). Это сопровождается разрывом внутри синтагмы и экспрессивными эпитетами, на что обратила внимание Т.Л. Новикова (Новикова: 11). Перечислению исторических событий сопутствуют описательно-изобразительные планы — «лик» и «уста, запекшиеся кровью». Финальные описания своей эмоционально окрашенной глагольностью по существу заменяют действие («Предвечным ужасом объят, // Прекрасный лик горит любовью» и т.д. — до конца), как бы знаменуя соучастие Гамаюна в русской истории. В результате появляется семантический комплекс, который напрямую не связан с этой картиной, но, являясь свободной интерпретацией, учитывает представление Блока о творчестве Васнецова в целом.

Стоит отметить, что разнообразные трактовки данной живописной работы Васнецова были предложены в первую очередь критиками и рецензентами выставки. Их оценки задавали эстетическую перспективу и тот или иной перцептивный настрой. Так, например, С.К. Маковский в своей рецензии «Выставка картин В.М. Васнецова» (Мир Божий. 1899. Март. Раздел 2) назвал образ Гамаюна загадкой, не поддающейся анализу. Он обратил внимание на символичность васнецовских изображений сказочных птиц, несводимых к иллюстрации той или иной легенды, подчеркнув, что перед Васнецовым «открывается волшебный мир <...> народной

веры <...> краски <...> становятся <...> символичными» и он начинает, «тяготея к мистицизму <...> все одухотворять, даже цвет» (Васнецов 2004: 171—172). Критик А. Ростиславов в заметке «Картины В.М. Васнецова» (Театр и искусство. 1899. № 11), напротив, предпринял попытку дешифровать картину, трактуя ее в психологическом аспекте как интуитивное постижение таинственного феномена природы. «Какой поразительный трагизм настроения, — писал он, — в вещей фигуре “Гамаюна” с проникновенно смотрящими глазами, которым ясна и страшна тайна будущего, с вздымающимися космами волос, с взбудораженными ветром перьями, на фоне зловещего розовато-багрового неба и отражающей его воды!.. Как олицетворено здесь то настроение смутной тревоги, смутного предчувствия и вечного страха будущего, какое иногда навевает природа» (Васнецов 2004: 170).

В современном искусствоведении васнецовская визуальность рассматривается в основном в рамках символистской эстетики. Г.Ю. Стернин, например, учитывая иерархию символистских понятий, утверждал, что у Васнецова «<...> изображение принимало характер метафорический, символический, в зримых чертах отражало незримое» (Стернин: 124). Ссылаясь на мнение этого исследователя, Т.Л. Новикова определяла васнецовский образ «Гамаюна» как одновременно «и мифологический персонаж, и образ народной души, и образ души художника» (Новикова: 10). Символическая глубина и многогранность картины Васнецова были принципиально близки Блоку, вливаясь в русло его собственных творческих исканий. Созданный под впечатлением картины поэтический текст органично вписался в его лирику. Исследователи (Е.М. Бень, Т.Л. Новикова, Д.М. Магомедова) констатировали, что стихотворение «Гамаюн, птица вещая» своими мотивами и цитатно перекликается с другими стихотворениями этого периода, а колористическое решение васнецовской картины совпадает, по их наблюдению, с цветовым фоном ранних произведений самого Блока.

В ирреальности композиции картины Васнецова была заложена амбивалентность. Она оставляла зрителю свободу домысли-

вать, что таит бескрайний горизонт пространства — предвечного или апокалипсического, давала намек на историческую ретроспективу или перспективу и вместе с тем указывала на связь с северным русским пейзажем и северными легендами. Символическая недосказанность картины позволила Блоку развить свою экфрастическую версию живописного сюжета. Конкретизируя содержание песни Гамаюна, Блок в образе вещей птицы, слившейся с древом, увидел готовность к подвигу, символ жертвенной любви, связав это в стихотворении с историческими путями и судьбами России. Эти темы, возникнув уже в его юношеской лирике, были развиты в зрелом творчестве. Особенно отчетливо это проявилось в третьем томе «трилогии вочеловечения» в разделе «Родина» (ср., например, мотив исторического «пути» в обращение поэта к родине в первом стихотворении цикла «На поле Куликовом»: «О, Русь моя! <...> До боли // Нам ясен долгий путь!»; Блок 1997-2: 170).

Парадокс: стихотворение «Гамаюн», которое исследователи называют «заставкой» ко всему блоковскому творчеству (а сам образ Гамаюна своего рода эмблемой этого творчества; см.: Орлов: 7) и в котором так рано с осознанным гражданским пафосом зазвучала у Блока тема России, не было принято редактором журнала «Мир Божий» из-за отвлеченного и не соответствующего политическому моменту сюжета. «Аполитичный» поэт пришел в редакцию во время всеобщей студенческой забастовки, за участие в которой Волошин, например, был исключен из Московского университета, что повлияло на его поэтическую судьбу, предопределив дальнейшие «годы странствий». А Блок через несколько лет, как пишет в своей книге В.Н. Орлов, «сам стал Гамаюном России, ее вещим поэтом, предсказавшим “неслыханные перемены”, что изменили весь облик <...> мира» (Орлов: 7).

Впервые о роли «Гамаюна» в творческой эволюции Блока сказал Андрей Белый 26 сентября 1921 года на вечере памяти поэта в Политехническом музее в Москве, указав на перекличку исканий, происходивших на рубеже столетий, в живописи, поэзии, философии. Во время «глубочайшей смены» эпох, заметил тогда

Андрей Белый, «на поверхности искусства — в красках, в словах — все <...> меняется <...> меланхолические пейзажи русских передвижников сменяются какими-то напряженными ожиданиями, Васнецов выставляет своих “Богатырей”. Бальмонт после “Тишины” <...> пишет “Горящие здания”. <...> ощущение тревоги и сквозь нее растущих зорь стало прорываться и прорывать серенькие пейзажи <...> И Блок 1899 года пишет стихотворение на тему “Гамаюн, птица вещая”. В этих стихах на заре нового столетия уже проходят в эмбриональном виде все его искания <...> И характерно, что это был год, в который Вл. Соловьев написал свою “Деву обиду”[4]. Здесь Блок перекликнулся с Соловьевым» (Блок 2004: 320—321). Андрей Белый связывает образ Гамаюна у Блока с темой России и опосредованно — с образом «воина» из стихотворения «В ночь, когда Мамай залег с ордою...», который, переживая явление Богоматери, предчувствует «будущие грозы России, символически отображенные в гуле далекого нашествия татар». Блок, по словам выступавшего, увидел «в катастрофических годах русской жизни разрез линии всеобщей мировой катастрофы», поставив «вопрос <...> что есть душа русского народа, каковы задачи <...> нового осознания России, какая связь его с народничеством и как в нем вопросы Востока и Запада стоят» (Блок 2004: 323, 324, 329, 330).

Таким образом, Андрей Белый, как и Волошин, соотносит образ Гамаюна с пророческой миссией Вл. Соловьева и с проблемой катастрофизма как следствия столкновения культур Востока и Запада. В статье «Эпилог XIX века» Волошин обвиняет европейскую культуру в варварстве и нетерпимости, считая, что она не допускает права Востока на «иной выход из противоречий жизни и познания» (Волошин 2007: 315). Блок, который, по мысли Белого, «перекликнулся» с Соловьевым, рассматривал столкновение культур иначе, нежели Волошин, исходя в первую очередь из реалий русской истории. Не углубляясь в проблематику скифства и евразийства, отметим, что вопросы национальной самоидентификации в стихотворении «Гамаюн» (и в связанных с ним зрелых блоковских произведениях) решаются с акцентом на по-своему

осмысленных Блоком мотивах жертвенной любви, которые поэт увидел в васнецовской картине.

Что означают «Гамаюн» и «Сирин и Алконост» Блока в сопоставлении с сюжетами одноименных полотен Васнецова? Можно ли говорить о влиянии фольклорных источников на интерпретацию Блоком картин Васнецова[5]? Правомерна ли вообще такая постановка вопроса, когда мы имеем дело с экфрасисом и у нас нет свидетельств о знакомстве поэта с какими-либо конкретными источниками[6]? Даже когда мы имеем дело с общеизвестными фактами, которые создают исторический фон «Гамаюна» Блока, невозможно однозначно указать, на что опирался поэт — на эти факты или на свое представление о васнецовском творчестве в целом, сформированное под воздействием и других полотен Васнецова на темы русской истории. Кроме того, в стилевом отношении в стихотворении «Гамаюн» ощущается влияние традиций обличительной лирики XIX века (Пушкин, Лермонтов и др.).

Приходится также признать, что помимо формальных моментов, связанных с экфрастическим описанием, которые отражают особенности индивидуального восприятия картин поэтом, существует культурная среда (включая пласт народной культуры и историческую память)[7], влияющая на читательское восприятие стихотворений. Толкования и гипотезы рождаются до сих пор. И не только в официальном литературоведении. В одном из интернетовских дневников есть рассуждение на тему картин Васнецова и их интерпретации у Блока: «Интересная картина: два настроения, две птицы — Сирин и Алконост. Надо же было увидеть за настроением песню, за песней птицу. А вот птица Гамаюн: Она вроде пророчицы русской истории, ее Музы. Так по Блоку <...> А может, у российской истории не одна — а целых три музы? Так и видится книга о русской истории в трех частях “Песни птицы Гамаюн, песни птицы Алконост, песни птицы Сирин”»[8].

Сам Блок в каком-то смысле ответил на этот вопрос, когда весной 1908 года опубликовал стихотворение «Гамаюн», а затем, в том же году, подготовил доклад «Россия и интеллигенция» и цикл «На поле Куликовом». В четвертом стихотворении цикла имеется

прямая перекличка с «Гамаюном»: «Я слушаю рокоты сечи // И трубные крики татар, // Я вижу над Русью далече // Широкий и тихий пожар» (Блок 1997-2: 172)[9].

Стихотворение «Сирин и Алконост» Блок напечатал много позднее, в 1919 году, в первом выпуске журнала «Записки мечтателей». Как полагает Е.М. Бень, возможно, тогда «поэт увидел в своем образе Алконоста страдание о судьбах мира и зов в грядущее, где “вдали — багровые зарницы”» (Бень: 133). На эту мысль, в частности, наводит содержание заметки Блока о целях и задачах издательства «Алконост» (именно это издательство выпускало журнал «Записки мечтателей»). В ней поэт придает символическому образу птицы Алконост профетический смысл (см.: Чернов: 532). В рамках статьи нет возможности дать анализ особенностей экфрастического описания у Блока данной картины Васнецова и семантики образов Сирина и Алконоста в контексте блоковского поэтического творчества в целом. Об этом, хотя и не всесторонне, писали исследователи (см.: Бень: 133—136, Новикова: 13—18, Былинин, Магомедова: 47—57). В статье В.К. Былинина и Д.М. Магомедовой была отмечена связь между написанием В.М. Васнецовым картин, посвященных образам райских птиц, и его работой совместно с другими художниками над иллюстрированием труда Н. Кутепова о великокняжеской и царской охоте на Руси (см.: Былинин, Магомедова: 45, 47). Однако существование противоречивых и даже противоположных толкований самой картины, в частности символики изображенных на ней сказочных птиц, а также отсутствие свидетельств о конкретных источниках этих образов у Васнецова осложняет интерпретацию и блоковского текста. Вместе с тем ученый-языковед, изучавший происхождение и значение образов райских птиц в Древней Руси, указывал, что противопоставление Сирина и Алконоста у Васнецова и Блока является не следованием традиции, а скорее выражением дуализма модернистского сознания (см.: Воротников: 7). Выводы о модернистском переосмыслении в васнецовском и блоковском творчестве традиционной символики образов сказочных птиц были сделаны и авторами статьи, в которой изложены наблюдения над бестиа-

рием Блока (см.: Былинин, Магомедова: 45, 49, 50, 56). Для понимания семантики образов Сирина и Алконоста у Блока стоит учитывать также перефразирование (возможно, неосознанное) названия картины Васнецова в заглавии блоковского экфрасиса — «Птицы радости и печали» вместо «Песнь радости и печали». Замена слова «песнь», выражающего (через название картины) единство проявления «радости и печали», словом «птицы» усиливает в стихотворении субстанциональный характер противопоставления, зримо воплощенного в образах птиц. Визуально в данном случае обусловленное юношеское представление Блока о самодостаточности отдельных субстанций «радости и печали» в зрелом его творчестве претерпит метаморфозу, превратившись в широком смысле в концепцию нераздельности и неслиянности «радости-страдания» (драма «Роза и крест» и др.). А первая публикация стихотворения «Сирин и Алконост» в послереволюционный период свидетельствует об актуализации, в первую очередь, «вещих» мотивов в этом юношеском экфрасисе.

Наблюдения блоковедов не исчерпывают всех аспектов васнецовской темы у Блока, но, по крайней мере, намечают некоторые пути в ее рассмотрении. Третье же блоковское стихотворение-экфрасис — «Погоня за счастьем» с подзаголовком «Рош-Гросс» — до сих пор почти не привлекало внимания блоковедов, возможно, из-за того, что не публиковалось самим поэтом. Есть, правда, небольшой комментарий к нему В.Н. Орлова в восьмитомном собрании сочинений. Кроме того, его упоминала З.Г. Минц как пример символообразования у Блока, не предлагая, однако, интерпретации этого текста (см.: Минц: 335). Между тем символический смысл стихотворения и его место в творчестве Блока становятся более понятными именно в сопоставлении с васнецовскими сюжетами.

Картина Жоржа Рошгросса «Погоня за счастьем» (см. вклейку) была широко известна в России в конце XIX века. Она демонстрировалась на выставке французской живописи в Петербурге в ноябре—декабре 1896 года. Ее репродукции были помещены в «Живописном обозрении» (1897. Т. 1. С. 17) и в «Ниве» (1897. №

10. С. 220—221). На фоне тогдашних дискуссий о доступности «условного» искусства, например Врубеля или финского художника Акселя Галлена[10], творчество Рошгросса представлялось достаточно внятным[11]. Его эмоционально насыщенные (по оценке критиков) исторические жанровые и аллегорические картины пользовались успехом у публики, что сопровождалось скептическими замечаниями далеких от официоза художников-импрессионистов, таких, например, как Эдгар Дега[12]. А.Н. Бенуа причислял Жоржа Рошгросса к тем официальным мастерам французской живописи, которые «не были романтиками, но были порождениями романтизма на академической почве» (Бенуа 1999: 131). Эффектные сцены в их картинах на исторические сюжеты напоминали Бенуа «оперные финалы». В своих воспоминаниях он отмечает, что среди «гигантских картин с историческими потрясающими сюжетами <...> более всех других возбуждали интерес масс полотнища Рошгросса» (Бенуа 1990-1: 490). Критик Я. Тугендхольд, указав на зыбкую и часто меняющуюся со временем грань в искусстве «между злободневным и вечным», относил Рошгросса к представителям традиционной школы, к тем академистам, которых французы, по его словам, именовали «les dirigeants» и которые диктовали свои правила на выставках в парижском Салоне (см.: Тугендхольд: 11). Между тем нельзя не отметить, что в творчестве Рошгросса были и довольно яркие работы символического содержания. Такие, например, как «Рыцарь цветов» («Парсифаль», 1894), позволяющие, в частности, говорить о перекличке их стилистики и визуального ряда с мотивами и образами блоковского творчества первого периода.

В 1900 году полотно «Погоня за счастьем» экспонировалось в Париже на Всемирной выставке, одной из задач которой, по мысли организаторов, было выражение философии и синтеза идей всего XIX века[13]. Современный исследователь Артур Чандлер находит в этой картине черты сюрреализма, рассматривая ныне забытого Рошгросса как предшественника Рене Магрита и Сальвадора Дали[14].

Необычайная популярность картины «Погоня за счастьем» на рубеже XIX—XX столетий могла быть одним из мотивов, побудивших М. Горького включить ее описание в текст второй книги романа-эпопеи «Жизнь Клима Самгина». Писатель использовал экфрасис как литературный прием, позволяющий наглядно охарактеризовать умонастроение главного героя. Самгин, говорится в романе, «видел себя обреченным на участие в чем-то, чего он не хотел делать <...> Перед глазами его вставал подарок Нехаевой — репродукция с картины Рошгросса “Погоня за счастьем”: густая толпа людей всех сословий, сбивая друг друга с ног, бежит с горы на край пропасти. Унизительно и страшно катиться темненькой безличной икринкой по общей для всех дороге к неустранимой гибели» (Горький: 114). Описание картины столь произвольно, что может показаться, что речь идет о другом полотне. Вместо груды карабкающихся наверх человеческих тел в сознании героя возникает образ горы, с которой люди скатываются в пропасть. В мыслимом воспроизведении картины герой делает акцент на гибели, на падении с горы, а не на стремлении к вершине в погоне за призраком счастья. В соответствии с социально-политическим настроем романа-эпопеи картина Рошгросса ассоциируется у героя с «Ходынкой». Эта идеологически маркированная коннотация сочетается с идеей индивидуализма, которая проявляется в желании Клима Самгина вырваться из безликой толпы, противостоять ей.

В стихотворении Блока тоже выражен протест, но направлен он против мироустройства в целом. Ср.:

От века люди служат Богу,
Тому, кого незримый гнет
К Его небесному чертогу
Тягчит земной души полет.
Тому, кто сеет злое семя
Промежду семени добра,
Чей путь — объемлющее время,
Обитель — дальняя гора.
Идут века, — но поколенья

Стремятся к горному хребту
И ловят с криком опьяненья
Его одежды на лету.
Вершины редко достигают
И гибнут, гибнут — каждый миг,
А, кто достигнет, — умирает, —
Но смерть его — победный клик!
(Блок 1999: 102)

В «Хронологическом указателе» к 1-й тетради стихотворных автографов, где был записан этот текст, имеются пометы Блока карандашом: «не для печати» (полустерто) и «признаки богоборчества» (см.: Блок 1999: 486). Вторая помета повторена дважды и, видимо, сделана много позже — в 1918 году. «Богоборчество» выразилось в первую очередь в нарочитом смешении в поэтическом тексте действий «Бога» и «диавола». Рассуждения об их подобии мы встречаем в наброске статьи о русской поэзии в дневнике Блока за декабрь 1901 — январь 1902 года, где говорится также о почве для «злых семян», о стремлении человеческого духа к вершине, о трансцендентальной природе «парадоксальных» верований (см.: Блок 1963: 27—29). В стихотворении «Погоня за счастьем» «богоборчество» наглядно проявилось в кощунственном использовании евангельской аллюзии — притчи о добром семени и плевелах: «посеявший их есть диавол» (Мф. 13, 39).

Неизвестно, видел ли 16-летний поэт картину Рошгросса на выставке французской живописи в ноябре—декабре 1896 года и имел ли перед глазами какое-либо ее изображение, работая над стихотворением в октябре 1899 года. Помимо указанных журнальных репродукций, картина была растиражирована на открытках, предлагаемых на аукционах филокартистов и в наши дни.

Чтобы определить, насколько соответствовало блоковское описание визуальному ряду картины, сопоставим его с репродукцией (под заглавием «Борьба за счастье») в журнале «Нива», который выписывали в семье Блока. На переднем плане картины перед зрителем предстает нечто вроде пирамиды из людских фигур. Люди разных возрастов, профессий и сословий (судя по одеж-

де) изображены в экспрессивных позах: с воздетыми руками или лежащими (сбитыми с ног, задавленными), срывающимися со скалы (на картине зафиксированы моменты падений). На полотне показаны персонажи, которые отталкивают, топчут друг друга, пытаясь взобраться вверх и ухватить в небе призрачные одежды едва видимых глазом фигур, судя по заглавию картины, символизирующих счастье. На заднем плане — дымят фабричные трубы. Дым направлен в сторону этих призрачных фигур, словно заволакивая их, а облачный шлейф их одежд как бы отодвигает его. В целом по композиции «Погоня за счастьем» Рошгросса отдаленно напоминает (передним планом — «башней» из человеческих тел) одну из иллюстраций к Библии Г. Дорэ, «Строительство Вавилонской башни», где демонстрируется идея богоборчества. Кстати, другой символический эпизод из истории Вавилона отражен самим Рошгроссом в живописном полотне «Гибель Вавилона» (1890).

В блоковской интерпретации «Погони за счастьем» нет развернутого описания картины. Из всего того, что предметно присутствует у Рошгросса, чье пристрастие к детализации и нагромождению подробностей отмечалось критикой, поэт не упоминает ничего, кроме неба («небесный чертог»), «вершины» горы и «одежды» «Бога», которую «поколенья» «с криком опьяненья» «ловят <...> на лету». Зато он последовательно передает динамику зафиксированных в позах персонажей действий — стремление к вершине, «погоню за счастьем», краткий миг победы, падения, гибель. Одновременно Блок развивает в стихотворении тему взаимоотношения людей и Бога. По Блоку, в картине Рошгросса представлено все человечество, которое «отвека», поколение за поколением («идут века»), служит Богу, гнетущему «земной души полет». Богословские характеристики Бога («Чей путь объемлющее время, // Обитель — дальняя гора») вводят в этот сюжет такую (сверх или над) пространственно-временную перспективу, которая позволяет говорить о трансцендентальном восприятии Блоком замысла Рошгросса. Вследствие такого видения картины, вместо неба, затянутого облаками и тучами, и скалы, изображение которой у художника можно только угадать под грудой человеческих тел, в

стихотворении описаны «небесный чертог» и «горный хребет». Образ «чертога» маркирован в ранней блоковской лирике и связан с описанием антиномичных религиозных переживаний: в частности, поэт употребляет этот образ в тематически перекликающемся со стихотворением «Погоня за счастьем» стихотворении «Напрасно я боролся с Богом...» (7 октября 1900) при передаче гаммы чувств лирического героя (от богоборчества до преклонения перед Богом). Ср.: «Он — громоносный чудодей — // Над здешним, над земным чертогом // Воздвиг чертог еще страшней» (Блок 1999: 25). В стихотворении «Погоня за счастьем» в связи с темой «богоборчества» намечены также мотивы двуликости, которые были развиты затем в «Стихах о Прекрасной Даме». Ср., например, эти мотивы в стихотворении «Люблю высокие соборы...» (8 апреля 1902) (см.: Блок 1997-1: 103). Называя свой текст «Погоня за счастьем», Блок все-таки делает в стихотворении акцент не на погоне, а на борьбе, но не за счастье (хотя именно название «Борьба за счастье» было указано в подписи к репродукции в «Ниве» и распространено на открытках), а с Богом. Исходя из этого, поэт по-своему раскрывает семантику визуального ряда картины. В частности — превращает одежды едва различимых облачных фигур в одежды неуловимого Бога. Не исключено, что такая метаморфоза в блоковском экфрасисе была связана со своеобразной интерпретацией поэтом троичности изображенных на картине фигур. Кстати, богоборческого подтекста не было больше ни у кого из писавших о картине и видевших в трех ускользающих видениях только символ множественности иллюзий, как и задумывал это, скорее всего, сам Рошгросс. О «летящих в пространстве призраках счастья» упоминал, например, автор сопроводительной заметки к репродукции картины в «Живописном обозрении», где она была озаглавлена «В погоне за счастьем» (Живописное обозрение 1897: 21).

Смешивая в экфрасисе атрибуты Бога и диавола, Блок одновременно вводит тему приравнивания «гибели» к «победе» («смерть <...> победный клик»). Эта тема (в ницшеанском духе) отразилась в зрелом творчестве Блока (ср., например, концовку стихотворе-

ния «Комета» («Ты нам грозишь последним часом...», 1911), впервые опубликованного в альманахе «Гамаюн» (СПб., 1911): «Но гибель не страшна герою, // Пока безумствует мечта!» (Блок 1997-2: 95). Однако в картине Рошгросса эти мотивы не были визуально проявлены. Недаром другие зрители, напротив, усматривали в ней не ницшеанский смысл, а нравственный обличительный подтекст. В сопроводительной заметке к репродукции картины в «Живописном обозрении» в качестве примера интерпретации были приведены такие строфы некоего автора:

В порыве безумном за призраком счастья
По крови, по трупам, друг друга давя,
В душе не храня ни любви, ни участья,
Стремится куда-то людская семья.
Без твердой опоры, ломая преграды,
За смутным виденьем, по голым камням,
Несется она, устремив свои взгляды
В бездонную высь, к голубым небесам.
И в страшную пропасть, и сестры, и братья,
Не думая даже друг другу помочь,
Свергаются, словно при криках проклятья,
Смотря, как их призрак уносится прочь.
(Живописное обозрение 1897: 21)

Христианские проповедники также неоднократно подчеркивали назидательный смысл картины. Среди них были старообрядческий епископ Михаил (Семенов), святитель Василий Кинешемский и др.

Епископ Михаил (Семенов) в своей проповеди о христианском понимании счастья, приуроченной к наступлению нового года и опубликованной в журнале «Церковь» (1909. № 1), использовал экфрастическое описание полотна Рошгросса, сделав акцент на забвении евангельских ценностей в дикой «звериной свалке»: «Кто не знает картину Рошгросса “Погоня за счастьем”? Высоко над утесом доля счастья. И толпы людей тянутся туда, чтобы схватить дары счастья. Здесь — купец, чиновник, певица, рабочий. Сильные давят слабых, лезут вверх по крови и трупам. Вот одного

столкнули, и он летит в пропасть» (Епископ Михаил). И далее, описывая еще одну картину на сходную тему и вспоминая апостольскую заповедь «Друг друга тяготы носите» (Гал. 6, 2), епископ Михаил делает вывод: «Не усвоена святая истина, что счастье внутри нас, что высшее счастье не в том, чтобы получать, а в том, чтобы давать, не в борьбе за свое существование, а в самоотречении, в борьбе за чужое существование» (Епископ Михаил).

Подобную интерпретацию картины Рошгросса развивал позднее также епископ-исповедник Василий Кинешемский (1876—1945)[15]. Святитель Василий, уроженец города Кинешма Костромской губернии, был широко образованным человеком. В 1910—1911 годах для углубления познаний в области европейской культуры он обучался в Англии и в своих проповедях часто приводил примеры из живописных и литературных произведений. К сюжету картины Рошгросса он обратился для доказательства бесперспективности психологии и философии индивидуализма, преобладающих в условиях современной цивилизации. В таком ключе он описывал картину: «Высокая остроконечная скала. Над ней тусклое, свинцовое небо, подернутое мглистыми тучами, тяжелыми и безрадостными. Только в одном месте, как раз над скалой разорвалась эта скучная пелена серых туч, и оттуда пробивается яркий, ласкающий луч солнца. То — счастье. И к этому счастью, взбираясь по обрывистой крутизне скалы, безумно тянутся люди. Их бесконечно много. Тут и важный сановник, и мечтательный поэт, и банкир, и молоденькая барышня в модном платье, и дюжий матрос... Целая толпа! И все они рвутся к одной точке, туда, где среди туч блестит луч счастья. Между ними дикая звериная свалка, где забыты приличия, стыд и жалость. Кто слабее, тот сбит с ног и лежит беспомощно, раздавленный каблуками тысячи людей, лезущих через него вверх и забывших все на свете в отчаянной борьбе. Какой-то счастливец добрался до вершины, но скала заканчивается таким узким шпилем, что удержаться на нем невозможно, и в следующий момент грубые руки соперников сдергивают счастливца вниз, и он летит в бездну, беспомощно простирая руки вверх к обманчивому, неуловимому призраку... Такова современ-

ная жизнь. <...> Закон христианской жизни совершенно другой <...> Чем сильнее человек духовно, тем большую тяжесть служения он берет на себя, тем усерднее он носит тяготы других <...>» (Епископ Василий Кинешемский: 355—357). Как видим, епископ Василий, описывая картину, выделяет иные, нежели Блок, визуальные подробности. Например, счастье в передаче святителя предстает в виде ласкающего луча солнца, что придает ему особую притягательность. В словесном изображении людей, борющихся за долю счастья, указаны конкретные социальные характеристики, которые в совокупности представляют срез самых разных слоев общества.

Суть экфрастического изложения напрямую выражена святителем Василием в концовке проповеди. Это — критика ценностных основ буржуазного общества и постулирование идеи самопожертвования как пути обретения счастья и основы прочности социальной пирамиды. Хотя в стихотворении Блока «Погоня за счастьем» обличительный пафос отсутствует, он есть в целом ряде стихотворений зрелого периода блоковского творчества (например, в стихотворении «Да. Так диктует вдохновенье...», 1911 (см.: Блок 1997-2: 62) и в др.). Особенно очевидно это проступает в произведениях, написанных Блоком после поездки по Европе в июле—сентябре 1911 года, вызвавшей у поэта острое неприятие буржуазной культуры и ощущение всеобщего одичания[16], что не исключает создания тогда же стихотворений, в которых продолжалась линия «богоборчества».

Вместе с тем позднейшая судьба трех ранних блоковских экфрастических сюжетов позволяет говорить о некой драматургической выстроенности, которая вырисовывается «с высоты птичьего полета», охватывая место и роль каждого из них в рамках всего творчества Блока. Воля поэта, его менявшаяся позиция выразились в данном случае через отношение к публикации своих юношеских лирических опытов. Не случайно он счел возможным напечатать (пусть в разное время) оба символически значимых стихотворения на темы картин Васнецова, причем профетическая направленность блоковского экфрасиса «Сирин и Алконост» впер-

вые оказалась востребована спустя двадцать лет после его создания. Послереволюционная эпоха актуализировала этот текст, сделав его, с точки зрения Блока, созвучным моменту, что побудило поэта опубликовать юношеское стихотворение в журнале «Записки мечтателей». У экфрасиса «Гамаюн, птица вещая» печатная история намного богаче. Это стихотворение, в котором звучат темы исторического пути России, поэтического пророчества и которое, в известной мере, можно рассматривать в качестве апологии жертвенной любви к родине, Блок не только неоднократно публиковал в газетах (1908), в сборнике «Сказки: Стихи для детей» (1913), но главное — поместил в первом томе, включив во все редакции «трилогии вочеловечения» (см.: Блок 1997-1: 427). А вот стихотворение «Погоня за счастьем», где присутствуют мотивы богоборчества и представлена модель индивидуализма, напротив, осталось за пределами печатного прижизненного собрания блоковской лирики.

При этом, несмотря на разную судьбу, у этих трех стихотворений много общего. Их символическое звучание усиливается, с одной стороны, за счет знаковости и символического отвлеченного характера картин, послуживших основой для экфрастических сюжетов. С другой — за счет пространственно-временной масштабности ассоциативного ряда, с помощью которого юный поэт дает интерпретацию обозначенных в заглавиях стихотворений полотен, делая особый акцент на онтологической и аксиологической проблематике, важной для него в пору становления. Не последнюю роль в выборе предмета экфрасисов, возможно, сыграла зрелищность данных картин. Недаром современники сравнивали их эффектность с впечатлением от оперных декораций, что тем более могло поразить молодого поэта, увлекавшегося в ту пору театром.

Обозначив лишь некоторые грани заявленной темы, подведем предварительные итоги. Несмотря на то что экфрасис связан с развитием символообразования у Блока, его появление в ранней, в какой-то степени ученической, лирике поэта нельзя в строгом смысле назвать специальным литературным приемом. Экфрасис порой возникает в блоковском творчестве этого периода на под-

сознательном уровне. Передавая в стихах впечатления от окружающего мира, поэт в своем видении этой действительности может подражать способу восприятия, манере какого-либо художника, воспроизводить стиль и детали запомнившегося живописного произведения. При этом наличие экфрасиса, независимо от осознанности его присутствия, всегда обогащает блоковский поэтический текст, вызывает мерцание смыслов, продуцирует умножение ассоциативных рядов, углубляя реминисцентные пласты и символический подтекст стихотворений. В случае прямого экфрасиса в семантическую сферу поэтического текста вовлекается не только зрительный образ конкретной картины (личный эмоциональный авторский и читательский опыт ее восприятия), но и все то, что связано с ее бытованием в культурно-исторической среде, в том числе на уровне философско-эстетических трактовок, полемик, социально-публицистических рефлексий. И чем более популярным являлся источник поэтического экфрасиса в период написания текста, тем большую смысловую насыщенность он потенциально имел. Причем в плане символической отсылки и указания на культурную традицию не меньшим, если не большим весом обладает не только узнаваемое описание картины, но и воспроизведение хорошо известного всем зримого образа путем использования ее заглавия в названии стихотворения. Таким образом, словесная составляющая картины — тема, предмет, обозначенные в ее заглавии, — в стихотворении становится метонимическим обозначением картины, своего рода условным знаком, дополняющим собой экфрасис. Этот знак коррелирует как с детальным изображением картины (позволяя обратиться к первоисточнику), так и со всеми ее культурно-историческими смыслами, редуцированными в стихотворном тексте, но герметично сохраненными, запечатанными в самом заглавии. Герметичность может быть нарушена, а те или иные подразумеваемые смыслы актуализированы, вскрыты в случае возникновения соответствующих творческих и жизненных контекстов. В блоковских поэтических экфрасисах эта смысловая аура расширяется при взаимодействии с другими стихотворениями и целыми стихо-

творными циклами и при включении в мотивные ряды не только трилогии, но и всей блоковской лирики, что становится возможным за счет автоцитации, использования ранних мотивов и образов на новом творческом уровне. При этом эволюционные витки, обусловленные внутренними творческими причинами или спровоцированные изменившейся исторической ситуацией, могли как побудить поэта включать экфрастические сюжеты в печатный свод своей лирики в составе так называемого «основного собрания» («Гамаюн») или вне его («Сирин и Алконост»), так и укрепить его во мнении оставить текст за рамками опубликованного («Погоня за счастьем»). Посмертные публикации последнего, формально отменяя авторскую волю Блока, фактически соблюдают ее, позволяя раскрыть содержательную сторону такой дискриминации. Символическая наполненность экфрасисов, которая закрепилась в их названиях, позволяет наглядно и емко представить динамику соотношения этих трех замыслов на протяжении всего творческого пути Блока и за решениями поэта увидеть драматургию взаимодействия ценностей и смыслов, его вербально не сформулированный выбор.

---

[1] Живопись Виктора Васнецова иногда оказывалась своего рода пробным камнем в определении символистски настроенных единомышленников, как было отмечено, например, в записях Андрея Белого, видевшего в произведениях Васнецова «картины высшей действительности» (см.: Лавров: 31, 56, 58). Но вокруг нее разворачивались баталии, разводившие даже сторонников нового в искусстве по разные стороны баррикад. Так произошло при создании журнала «Мир искусства», в первом сдвоенном выпуске которого в ноябре 1898 года была помещена большая подборка работ В.М. Васнецова, не удовлетворившая, кстати, самого художника (это видно из письма Дягилева Васнецову от 25 ноября 1898 года; см.: Васнецов 1987: 279—280). А в одном из последующих выпусков журнала (№ 7—8 за 1899 год) была опубликована статья С.П. Дягилева о февральской выставке картин В.М. Васнецова. В ней позитивно оценивался вклад художника в русское искусство, причем в качестве главных заслуг были названы глубина его национального самосознания, способность быть собой, не подражать Западу (см.: Дягилев: 66—67). Разное отношение к

творчеству Васнецова вызвало полемику между Д.В. Философовым, поддерживающим обширную репрезентацию васнецовских полотен в журнале, и А.Н. Бенуа, считавшим это неуместным. Критикуя работы Васнецова на религиозные, исторические, сказочные сюжеты и называя, в частности, картины «“Сирин” и “Гамаюн” <...> смешными, немощными подражаниями таинственной загадочности древних <...> изображений» (Бенуа 1999: 192), Бенуа находил перспективными искания художника в декоративно-прикладной области (см.: Бенуа 1999: 388—389). В ходе дискуссии проявились особенности понимания ее участниками одного из аспектов проблемы «Восток—Запад», а именно — специфики и способов передачи в живописи европейского и русского «духа» (см.: Бенуа 1999: 192—195, 401; Философов: 226, 227, 230—233). Свою точку зрения на ситуацию, возникшую в связи с привлечением В.М. Васнецова к журналу, Бенуа позднее изложил в книге воспоминаний (см.: Бенуа 1990-2: 228—230).

[2] Стоит отметить плюралистичность розановских оценок В.М. Васнецова. Наряду с тем, что в очерке «“Бабы” Малявина» Розанов являлся его оппонентом, в другом своем очерке («Попы, жандармы и Блок»), полемизируя с Блоком по поводу критики Церкви, он называл Васнецова в качестве одного из «столпов русской жизни», одного из «ее тружеников и охранителей» в общем ряду с Менделеевым, Нестеровым, Ломоносовым, Пушкиным (Блок 2004: 177).

[3] Васнецовские аллюзии в этом цикле отметил позднее И.А. Бунин. Говоря о «мужественной силе» стихов Блока «На поле Куликовом», Г. Адамович в статье «Наследство Блока» вспоминает реплику Бунина в разговоре с ним об этом цикле: «Послушайте, да ведь это же Васнецов» (Блок, 2004: 590, 591). И хотя Адамович воспринимает это сравнение в негативном контексте как «убийственно-меткое» («Да, Васнецов, то есть маскарад и опера»), он тут же считает необходимым подчеркнуть эмоциональную подлинность цикла: в «Куликовом поле», по его словам, «отстоять надо <...> что-то такое, без чего нельзя жить» (Блок, 2004: 591).

[4] Имеется в виду стихотворение В.С. Соловьева «Две сестры. Из исландской саги» («Плещет обида крылами...», 1899).

[5] О возможных источниках этих образов в русском фольклоре и о их семантике у Блока вкратце писал Е.М. Бень (см.: Бень: 132—135). Происхождение и значение образов Сирина, Алконоста и Гамаюна в письменности Древней Руси и их роль в литературе нового времени (в частности — в поэзии Блока) исследовал Ю.Л. Воротников (см.: Воротников: 2—11). Сопоставление текстов на лубках с изображениями Алконоста и Сирина (см.: Ровинский), с текстами соответствующих частей стихотворения Блока «Сирин и Алконост» было сделано в

статье В.К. Былинина и Д.М. Магомедовой. Авторами было отмечено при этом отсутствие информации о знакомстве поэта с указанными источниками (см.: Былинин, Магомедова: 48— 49).

[6] В иных случаях корректна и другая постановка вопроса. Исследователи указывают, например, на влияние поморских «настенных листов» с изображениями этих сказочных птиц на образы «птицедев» в поэзии Н. Клюева (см.: Пашко: 99—109).

[7] Нельзя не учитывать широкое бытование образов всех трех сказочных птиц в конце XIX — первой половине XX века в литературной культуре России и русской эмиграции, что проявлялось в поэтических текстах (Бальмонт, Клюев и др.), в заглавиях сборников («Гамаюн» К.Д. Бальмонта), в псевдонимах писателей (Набоков-Сирин), в названиях журнала и альманаха («Гамаюн»), издательств («Сирин», «Алконост», «Гамаюн»), литературных кружков и т.д. Ср. также осмысление образа птицы Гамаюн в стихотворениях К.Д. Бальмонта и А.А. Ахматовой в связи с семантикой этого образа в древнерусской литературе и в поэзии Серебряного века (см.: Былинин, Магомедова: 45—47).

Об интересе мирискусников к этой теме свидетельствует, в частности, заметка И. Ясинского «Сирены и сирины» (с подзаголовком «Справка») о генезисе и трансформации этих образов, их появлении и бытовании на Руси (см.: Ясинский: 17—19). Она была напечатана в отделе хроники в № 11—12 журнала «Мир искусства» за 1899 год, а в отделе, где размещались иллюстрации, было воспроизведено с подписью «Птица-Сирин» одно из древнерусских изображений (см.: Мир искусства: 59).

[8] http://aldanov.livejournal.com/15612.html

[9] Эта перекличка отмечена Е.М. Бенем.

[10] Об этом, в частности, писал М. Горький в открытом письме, напечатанном в газете «Нижегородский листок» (1896. № 215. 6 августа), в котором он отвечал на «Письмо в редакцию» художника А.А. Карелина, опубликованное в той же газете в № 213 от 4 августа (см.: Горький 1953: 193—197).

[11] Например, в Энциклопедическом словаре, изданном Ф.А. Брокгаузом и И.А. Эфроном, Рошгросс характеризуется как «исторический живописец <...> талантливый композитор картин, любящий брать для них сильно драматические, иногда даже слишком смелые сюжеты и трактующий их оригинально, в духе реалистической школы» (Энциклопедический словарь: 170).

[12] Даниэль Алеви зафиксировал эпизод из жизни Дега, когда некий генерал-инженер похвалил при нем «капитальное полотно г-на Рошгросса» («Гибель Вавилона»). По мнению генерала, оно отличалось «глубоким знанием рисунка, воздушной перспективы, истории,

замечательным тактом в выборе аксессуаров, в композиционном строе картины, громадной эрудицией». В ответ Дега иронически заметил, что есть простое «средство обойтись без всего этого <...> иметь талант» (Дега: 180).

[13] Это мнение со ссылкой на: Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris: Actes organiques (Paris, June, 1896, page 1) — приводит Артур Чандлер, автор серии статей о Всемирных выставках, в своей публикации, посвященной Всемирной Парижской выставке 1900 года (см.: Chandler).

[14] В частности, А. Чандлер, характеризуя одну из двух художественных экспозиций (Décennale) на Всемирной Парижской выставке 1900 года, отмечал, что на ней выделялись несколько символистских по характеру картин, которые свидетельствовали о том, что в недрах академического реализма формировались предпосылки сюрреалистической живописи. В числе этих работ он назвал «Погоню за счастьем» Ж. Рошгросса. Ср.: «Traditional works predominated in the Décennale; but there were a number of striking Symbolist paintings that showed where academic realism was headed. “The Pursuit of Happiness” by Georges Rochegrosse, “The Descent into the Abyss” by Henri Martin were the favorites of the Décennale; and each showed that the realistic, narrative tradition of French painting was far from exhausted. Predecessors of Magritte and Dali, these artists have been all but forgotten in the eventual triumph of Impressionism and Abstract art» (Chandler).

[15] Епископский сан святитель принял в трудное для православной церкви время, в сентябре 1921 года, то есть уже после смерти Блока.

[16] Той же осенью 1911 года М. Волошин в заметке «Сербский король в Париже» описывал нравы парижского общества, в частности — «дикую свалку» «почетных приглашенных» возле буфетных стоек на банкете в честь высокого гостя. Это гротескное зрелище он сравнивал с поведением персонажей на картине Рошгросса «Погоня за счастьем», апеллируя к ее образам не в символическом, а в сатирическом плане (см.: Волошин 2007-2: 454—455).

## *Литература*

*Альфонсов* — Альфонсов В. Александр Блок: Блок и Врубель; В мире образов возрождения // Альфонсов В. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.; Л., 1966.

*Андрей Белый и Александр Блок* — Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903—1919. М., 2001.

*Бенуа 1990-1* — Бенуа А. Мои воспоминания: В 2 т. Т. 1. М., 1990.

*Бенуа 1990-2* — Бенуа А. Мои воспоминания: В 2 т. Т. 2. М., 1990.

*Бенуа 1999* — Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. 3-е изд. / Сост., вступ. статья, примеч. В.М. Володарского. М., 1999.

*Бень* — Бень Е.М. Гамаюн, Сирин и Алконост. Фольклор и живопись в двух стихотворениях А. Блока // Русская речь. 1985. № 4. С. 131—136.

*Блок 1963* — Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. М.; Л., 1963.

*Блок 1965* — Блок А. Записные книжки. М., 1965.

*Блок 1997-1* — Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1. М., 1997.

*Блок 1997-2* — Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 3. М., 1997.

*Блок 1999* — Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 4. М.; СПб.,1999.

*Блок 2004* — Александр Блок: Pro et contra. СПб., 2004.

*Былинин, Магомедова* — Былинин В.К., Магомедова Д.М. Из наблюдений над бестиарием А. Блока: Птицы Гамаюн, Сирин, Алконост и другие // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве. М., 2012.

*Васнецов 1987* — Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост., вступ. статья, примеч. Н.Я. Ярославцевой. М., 1987.

*Васнецов 2004* — Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы / Сост., вступ. статья, примеч. Л. Короткиной. СПб., 2004.

*Волошин 2006* — Волошин М. Собрание сочинений. Т. 7. Кн. 1. М., 2006.

*Волошин 2007-1* — Волошин М. Собрание сочинений. Т. 5. М., 2007.

*Волошин 2007-2* — Волошин М. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1. М., 2007.

*Воротников* — Воротников Ю.Л. «Райские птицы» Древней Руси // Мир библиографии. 2002. № 5.

*Гордины* — Гордин А.М., Гордин М.А. Александр Блок и русские художники. Л., 1986.

*Горький 1953* — Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 23. М., 1953.

*Горький 1974* — Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 22. М., 1974.

*Грякалова* — Грякалова Н.Ю. Гендерный проект В.В. Розанова и «русская идея» // Грякалова Н.Ю. Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб., 2008.

*Дега* — Дега Э. Письма. Воспоминания современников. М., 1971.

*Дягилев* — Дягилев С.П. К выставке В.М. Васнецова // Мир

искусства. 1899. Т. 1. Художественная хроника.
*Епископ Василий Кинешемский* — Святитель Василий, епископ Кинешемский. Беседы на Евангелие от Марка. М., 1996.
*Епископ Михаил* — Михаил (Семенов), епископ. К новому году // http://samstar.ucoz.ru/news/staroobrjadcheskij_episkop_mikhail_semenov_k_novomu_godu/2010-01-01-2997
*Живописное обозрение* — Библиофил П. В погоне за счастьем // Живописное обозрение. 1897. Т. 1. С. 21.
*Коневской* — Коневской (Ореус) И. Стихотворная лирика в современной России (публикация А.В. Лаврова) // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 89—149.
*Лавров* — Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995.
*Львов-Рогачевский* — Львов-Рогачевский В. Гамаюн — птица вещая: Памяти А.А. Блока // Южный альманах. Симферополь, 1922. Кн. 1. С. 247—263.
*Минц* — Минц З.Г. Символ у Александра Блока // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.
*Мир искусства* — Мир искусства. 1899. Т. 1.
*Новикова* — Новикова Т.Л. Изобразительное искусство в раннем творчестве Александра Блока. М., 1993.
*Орлов* — Орлов В. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. М., 1981.
*Пашко* — Пашко О.В. Сирин и Алконост в поэзии Николая Клюева. К вопросу о влянии на нее старообрядческих настенных листов // Православие и культура. Киев. 2002. № 1—2. Электронная версия: http://kluev.org.ua/sirin.htm
*Ровинский* — Ровинский Д.А. Русские народные картинки. 2-е изд. СПб., 1900. Стб. 229, 230 (№ 207, 208).
*Стернин* — Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.
*Тугендхольд* — Тугендхольд Я. Французское искусство и его представители (Сборник статей). СПб., 1911.
*Философов* — Д.В. Философов. Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа // Мир искусства. 1901. № 10. С. 217—233.
*Чернов* — Чернов А. Блок и книгоиздательство «Алконост» // Блоковский сборник. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А.А. Блока. Тарту, 1964.
*Энциклопедический словарь* — Энциклопедический словарь. Издатели: Ф.А. Брокгауз, И А. Эфрон. Т. XXVII. СПб., 1899.
*Ясинский* — Ясинский И. Сирены и сирины // Мир искусства. 1899. Т. 1. Художественная хроника.
*Chandler* — Chandler A. Culmination. The Paris exposition Universelle

of 1900. Reproduced from World's Fair magazine, Volume VII, Number 3, Copyright 1987, World's Fair, Inc. Expanded and revised version January, 2000, by Arthur Chandler // http://charon.sfsu.edu/publications /PARISEXPOSITIONS/1900EXPO.html

1. В.М. Васнецов. «Гамаюн – птица вещая»
(1898, Дагестанский музей изобразительных искусств, Махачкала).

2. В.М. Васнецов. «Сирин и Алконост. Песнь радости и печали»
(1896, ГТГ, Москва)

*Наталия Грякалова*
*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, С.-Петербург*

# Фабрикация фикции (экфрасис в романе Ф. Сологуба «Заклинательница змей»)

Роман «Заклинательница змей» — жанровая транспозиция замысла, реализовывавшегося писателем (возможно, при участии А.Н. Чеботаревской) на протяжении 1913—1918 годов. Параллельно шла работа над драмой[1] и киносценарием[2] под тем же названием. Роман нельзя отнести к творческим удачам автора. В отличие от предыдущих произведений, в которых писатель утверждал свое право с помощью фантазма («сладостной легенды») легитимировать себя как творческую инстанцию, здесь он обращается к внешне «стандартной» фикциональности, используя при этом свой старый прием развертывания словесного тропа (идиомы или идеологемы, как правило, пейоративного оттенка) в сюжет. Подобная трансформация, согласно Р. Якобсону, впервые проследившего «обращение тропа в реальность» на материале поэзии В. Хлебникова (Якобсон: 272—316; Han: 373—376), предстает как визуально воплощенная реальность, в том числе и самих креативных процессов воображения. Динамика движения от метафоры (словесный троп) к метаморфозе (визуализация образа) создает иллюзию темпорального развертывания сюжета и пространственного разрастания конструируемого словесного мира. В рассматриваемом фикциональном поле таким исходным ресурсом являются идиомы «змеиное гнездо» и «заклинательница змей», а также ономатопоэтика («говорящие» имена и фамилии персонажей).

Сюжетная схема романа проста и эксплицирует становящуюся популярной идею инвестиции энергии либидо в социальную (революционную) активность. Его фабула удивительным образом напоминает один из романов на «русскую тему» Жозефена Пеладана (1858—1918), писателя-декадента, представителя француз-

ского «нуара». На выход его нового романа «Le Nimbe noir» («Черный нимб», 1907) оперативно откликнулся журнал «Весы». Рецензент, иронизируя по поводу нелепостей в передаче locale colore, тем не менее сочувственно отозвался о романной интриге и достаточно подробно изложил ее. Есть смысл процитировать данный фрагмент, поскольку здесь скрыт один из вероятных фабульных источников романа «Заклинательница змей», — факт, пока еще не отмеченный исследователями творчества Ф. Сологуба. Данная рецепция осталась не замеченной и М. Никё, автором статьи о «русских романах» Пеладана (см.: Никё). Итак, в рецензии отмечалось: «Фабула романа задумана не без интереса: княжна София Нарышкина-Меньшикова, поразительной красоты, одна из руководительниц революционного кружка в С.-Петербурге, пожертвовала все свое состояние на “дело”; наконец продает себя и свою красоту старому сановнику за миллион рублей (которые, конечно, идут на то же “дело”) и кончает с собою. Этим сочетанием святости цели с циничностью приносимой жертвы автор хотел создать образ новой Шарлотты Кордэ, святой, окруженной ореолом, но не светящимся, а... черным, символом, “который соединил бы в себе понятие героизма и греха, и в то же время не противоречил бы традициям и правде нашего поколения”...» (Ричардс: 96).

Действие романа Ф. Сологуба разворачивается в провинциальном городке при фарфоровой фабрике, владелец которой, Горелов, оказывается вовлечен в эротико-экономическую интригу. Витальную энергию и гипнотические способности («колдовские чары») юной работницы Веры пытаются использовать в своих целях местные социалисты. Вдохновленная («зачарованная») идеей «экспроприации» собственности фабриканта в пользу рабочих, она становится на путь обольщения хозяина фабрики с целью стать наследницей его состояния, чтобы затем передать его на «дело». Как дополнительное оправдание намерению Веры «разорить змеиное гнездо» рассказывается история духовной деградации его обитателей. Игра затягивает ее участников. В итоге Горелов, очарованный красотой и молодостью девушки, а также ее «волей» и «верой в мечту», отказывается от своих эротических

притязаний, бескорыстно составляет завещание в ее пользу и отпускает к жениху, рабочему его фабрики. Роман кончается катастрофой с криминальным оттенком: пожаром, смертью хозяина фабрики, жертвенной гибелью главной героини от руки одержимого ревностью жениха. Метафизическую «надстройку» обеспечивают стандартные неогностические топосы: мир мечты как альтернатива реальности, которая, в свою очередь, является лишь иллюзией, «диаболизм», «воля к смерти», связь Эроса и Танатоса, энергетизм, присутствие следов тайного и эзотерического знания.

Взаимоналожение двух проекций создает эффект амбивалентности реального и ирреального, причем порождать последний из указанных модусов фикции может «любая ирреализация языка» (Лахман: 10—11). И на этом пути производства фикции Сологуб четко следует заветам символизма: «...цель (метафора — символ), получившая бытие, превращается в реальную действующую причину <...>: символ становится воплощением: он оживает и действует самостоятельно...» (Белый: 141). «Магией слов» оплетены персонажи созданного писателем мира. Автор делает их заложниками символических репрезентаций, прежде всего, конечно, заглавную героиню романа: «Каждый должен нести свой крест. Мой крест я не сама выбрала. Дана мне красота великая, и вместе с красотою дана страшная власть чаровать людей и змей. Назвала себя заклинательницею змей, думала, так, просто пошутила. А потом самой стало страшно. Нет, это — не шутка, это правда» (Сологуб 1922: 123). Вынесенная в заглавие романа идиома порождает фантазм, который получает нарративное развитие.

Неудивительно, что именно на «фантастический» модус сологубовского письма, не замеченный современниками (роман вышел в свет только в конце 1921 года, поэтому его историческая «неуместность» объяснима, что отнюдь не снимает проблематичности его эстетической ценности), обратил внимание В. Шкловский, критик и писатель, искушенный в стратегиях «литературности». Рассуждая о жизни реликтовых символистских форм на примере представленной писателем «социологизированной» версии символистского романа, он проницательно определяет его

специфику как романа фантастического. «“Заклинательница змей” — странный роман. <...> Содержание романа — классовая борьба. Время написания 1915—1921 годы. И как непохоже. Как нарочно непохоже. В “Заклинательнице змей” нет никакой фантастики, нет ни чар, ни бреда. Но роман фантастический» (Шкловский: 141—142). Схематично изложив его фабулу, рецензент приходил к выводу об амбивалентной природе повествования: «Все это вложено в традиционные рамки романа, с ревностью, шантажом, подслушиванием, и все это фантастично. Роман, как аэроплан, отделяется от земли и превращается в утопию. Конечно, Федор Сологуб и не хотел написать бытовой роман, он хотел скорей из элементов жизни, жгучих и тяжелых, создать сказку» (Там же)[3].

В описанном выше режиме амбивалентности функционируют и фигуры экфрасиса. Две такие фигуры, являющиеся экфрастической экспликацией женского образа, и станут предметом дальнейшего рассмотрения. Одна из них — типичный пример описательного экфрасиса с тенденцией к нарративизации, вторая представляет собой скрытый и даже замаскированный экфрасис. И в том и в другом случае наличествует визуальный источник, или визуальный претекст, то есть тот реальный артефакт, который в фикциональном пространстве романа стал предметом описания и амплификации (случай 1) или же спровоцировал визуальный фантазм (случай 2).

## Фигура первая. «Дикарка»

Семантически сильную позицию в фикциональном пространстве романа занимает описание фарфоровой статуэтки. Такие предметы, выполненные по эскизам художников (как правило, оставшихся анонимными), в изобилии выпускались и в России, и в Европе художественной промышленностью эпохи fin de siècle и модерна. Изготавливались они из различных материалов — фаянса, майолики, бронзы, сплавов и пр. В этой технике, заметим, работала близкая знакомая писателя и его жены Н.Я. Данько. Подобные статуэтки и кабинетные скульптуры, как свидетельствуют

фотографии, документальные и литературные описания, буквально запол(о)няли жилище «человека модерна», организовывая его интимное пространство, формируя вкусы, а также и коллективное воображаемое. Тематика представляемой в романе жанровой миниатюры типична для иконографии модерна и ар-деко: девушка со змеей. Вариации данного визуального сюжета в пластике известны как «Девушка, танцующая со змеей» (венская бронза), «Женщина со змеей на ноге» (каслинское литье, 1902 г.), есть здесь и «Заклинатель змей» (венская бронза) и, конечно, «Клеопатра» как некий архетип[4]. Сологубовское описание в первой, «объективной» части экфрасиса в деталях (поза, жест, нагота, декоративный элемент-подставка) соответствует определенному объекту — образцу кабинетной скульптуры каслинского чугунного литья под названием «Женщина со змеей на руке» («Дикарка») (Литье: 18; илл. 1)[5].

Правда, в романе фигурка — фарфоровая. Вполне возможно, что реально существовал аналог каслинской статуэтки, выполненный из другого материала. Однако, имея в виду поразительное сходство каслинской «Дикарки» с описанием фарфоровой статуэтки в «Заклинательнице змей», можно предположить, что писатель сознательно избирает именно этот материал для фикционального артефакта. Подобная трансфигурация позволяла, во-первых, ввести внутритекстовую референтную отсылку к «фарфоровой фабрике», вокруг которой вращается действие, во-вторых, сделать описание протагонистки романа более «эротичным», подчеркнув фарфоровую белизну кожи, хрупкость фигуры, наконец, намекнуть на «хрупкость» ее судьбы. В этом пункте «магия подобия» корреспондирует с изначально заданной парадигматикой словесной алхимии. По ходу сюжета одну из таких фигурок как «наглядное изображение» «зачарованного» состояния Веры дарит ей ее друг, богоискатель Разин, благословляя на «страстной путь». Кстати, фарфоровая фигурка (их две) взята из кабинета — еще одна косвенная «улика» в пользу обнаруженного визуального источника экфрасиса. Вот первая, описательная его часть.

«Это была нагая девушка, совсем еще молоденькая, почти девочка, с красивым и суровым лицом, на котором лежало выраже-

ние упрямой, настойчивой воли. Одна рука девушки была приподнята, и девушка пристально смотрела на обвившуюся вокруг этой руки змею. Девушка сидела на каком-то пне, легкая и ловкая, и опиралась другою, напряженно вытянутою рукою об этот пень с такою силою и настороженностью, как будто готовая каждую минуту встать и нести людям заклятую ею злоокую, коварную змею. И казалось, что змея и заклинательница смотрят очи в очи одна другой, и было нечто змеиное в упругом изгибе голого белого девичьего тела, и было девственное очарование в ползучем, обнимающем движении змеи» (Сологуб 1922: 126).

Описание усиленно стремится к мифологизации: писатель продолжает развертывать неогностический нарратив о мире, находящемся в объятиях Змея, прибегая к автоцитации. Космологический миф, согласно символистскому принципу «соответствий», проецируется на личный миф персонажа с легко угадываемыми эротическими коннотациями и отсылками к бытовому уровню повествования (адюльтер с хозяином «змеиного гнезда»). Первоначальный визуальный образ (претекст) утрачивает свой статус «референциальной иллюзии» (отсылки к реальности), экфраза превращается в фигурацию и развертывание фантазма. Знаки же популярной образности вовлекаются в парадигму эзотерических значений.

«Покорная своей заклинательнице, змея льстиво прижималась к ней, как рабыня, но чему же была покорна ее нагая госпожа и чем она была очарована? Несомненно же было, что и она очарована и беззащитна от чьего-то заклятия и даже пояса не сохранила, оберегающего соблазны ее млечно белого тела. Чувствовала всем своим по-змеиному гибким телом смеющийся взгляд далекого в пустыне миров змея, свернувшегося семью кольцами за щитами, за семью щитами, что мы видим в семи цветах зари, и за многими незримыми, раздробившими ту снежно холодную белизну, которая в ней еще цела и непорочна» (Там же).

Для субстанции *женского* писатель находит мифическую репрезентацию. Образ «заклинательницы змей» становится своего рода *иероглифом*: женский персонаж не равен себе, потому что

Вера не столько женщина, сколько метафора, означающее, за которым стоит Другое (парапсихические способности, эксцентричность, эротизм, одержимость идеей), вытесняемое «нормальным» сознанием. Поэтому экфрасис, с одной стороны, фиксирует *присутствие* вещи, предмета, тела, с другой — облекает их новыми, внеположными «источнику» смыслами. Это позволяет «экспликатору» (истолкователь изображений в античной традиции) балансировать между визуальной репрезентацией — триумфом плоти — и виртуальностью символического значения, открывающего простор для иносказания. Или мифа. По этому пути и идет Сологуб, по сути реактивируя архаические составляющие экфрасиса.

Что имеется в виду? Разобраться в этом помогает работа О.М. Фрейденберг «О происхождении литературного описания», фрагменты которой были недавно введены в научный оборот. Анализируя свойства эпических описаний и прежде всего экфрасиса на античном материале, исследовательница замечает: «В экфразе мы имеем не описание непосредственной натуры, но описание вторичное, описание уже *изображенной одним из видов ремесла вещи — чего-то сотканного, нарисованного, вытканного, слепленного. Экфраза — это описание описания*» (цит. по: Олейников: 131). И далее: «*Экфраза представляет собой очень древнее описание, описание еще не натуры, но вещи, уже “описанной” более архаическим способом, вещи нарисованной, вытканной, выкованной, сработанной* <...> Как это на первый взгляд ни парадоксально, но описание, в своих первых формах, *вовсе не является словесным воспроизведением подлинных вещей. Описание мира есть его сотворение*; Логос, первоначально, основа бытия; написать — это значит создать <...> Космический характер изображений на шатре Иона, на щите Ахилла и т.д. говорит об описании = сотворении мира и вещей путем ковки, лепки, тканья» (Там же: 132). Декоративная функция античного экфрасиса оказывается производной от задачи ввести в повествование некую реальную, сотворенную человеком *вещь*, то есть обозначить ее *присутствие*. Эти рассуждения могут служить отправной точкой для интерпретации экфрасиса у Сологуба в перспективе «неомифологической» поэтики симво-

лизма, где, как известно, слово уподобляется мифу, а творческий процесс — креативной деятельности по сотворению мира. Важно, что объектом экфрастического описания является *фигурка, статуэтка*, то есть предмет, хранящий след своего сакрального прошлого. Не случайно она «оживает», принимая на себя лучи заходящего солнца: «Солнце опустилось совсем низко. В его лучах фарфоровая фигурка казалась потеплевшею и ожившею» (Сологуб 1922: 126). Таким образом, данная экфраза фиксирует еще и магическое присутствие «айкона».

### Фигура вторая. «Женщина на кресте»

Заданный алгоритм превращения фигурального (языкового тропа) в фигуративное (визуальный образ) «срабатывает» еще в одном романном эпизоде.

«— Понимаю, — сказал Горелов <...> Распинать женщину, терзать ее душу мы не станем.

— А если она уже распята? — угрюмо спросил Абакумов.

Голос его дрогнул. С внезапною ясностью представился ему угрюмый холм распятия под свинцовыми тучами, тяжело нависнувшими над безрадостною пустынею — и на холме грубо сколоченный из двух неровных и суковатых бревен крест, и на кресте пригвожденная нагая женщина, Любовь. Тело ее висит на пробитых громадными гвоздями тонких ладонях и тяжело опирается на гвозди, вбитые в нежные стопы. Колени согнуты, чтобы крепче были прибиты ноги к дереву, и все тело вытянуто и дрожит от непомерной страстной муки» (Сологуб 1922: 114).

Перед нами описание фантазма, создающее иллюзию визуального образа («картины»). Оно не маркировано структурно и не содержит никаких указаний или прямых аллюзий на визуальный претекст в виде картины или какого-либо иного изображения. В риторической традиции такой тип описания получил название гипотипосиса (гипотипозы). Для того чтобы идентифицировать его как экфасис, требуется дополнительная аргументация, в данном случае извлекаемая из интертекстуального и интермедиаль-

ного анализа. Такого рода скрытые экфрасисы (они могут быть и квазиэкфрасисами) ряд исследователей относят к категории ассоциативных, для которых характерны более свободные структурные связи между текстом описания и его визуальным претекстом (Robillard: 60—62; Świderska: 49—53).

Мы оставляем в стороне гендерные составляющие данной визуальной репрезентации, отметим только, что *женское* здесь не в метафорическом, а в буквальном смысле представлено как *стигматизированное тело* (абсолют желания) — объект, на который культура проецирует свои вытесняемые в бессознательное комплексы. Своим гиперреализмом и мощью грубого присутствия образ вызывает прямые ассоциации с графическими работами бельгийского художника Ф. Ропса (1833—1898), а именно с литографюрой «Женщина на кресте» (1878, см. вклейку). Теперь, когда издан альбом рисунков «неистового Фелисьена» (Ропс 2007) и переиздан, с воспроизведением иллюстративного ряда, очерк о нем Н.Н. Евреинова (Евреинов 2005: 46—81), одного из тех культуртрегеров, кто знакомил русскую публику с графикой Ропса, выполненной в стилистике гиньоля и мистического гротеска, нет необходимости подробно останавливаться на характеристике его творчества. Американский славист Х. Баран в обстоятельном и информативном исследовании на примере анализа стихотворения В. Хлебникова «Усадьба ночью, чингисхань!..» и других текстов прекрасно показал, насколько интенсивно шел процесс апроприации «Ropsiaques» модернистской культурой 1910-х годов (Баран: 199—232).

Нет никаких сомнений, что Сологуб был знаком и с графикой Ропса[6], и с апологетической статьей своего коллеги по художественному цеху, где тот пространно *пересказывал* сюжеты графических листов художника, оценивая их как «рисуночные новеллы», а самого Ропса — как искусного «рассказчика». В евреиновских экфразах акцент делался исключительно на эротическо-демоническом компоненте визуальных репрезентаций *женского* у Ропса. Притом что такое прочтение стало «общим местом» в рецепции творчества художника, все же следует заметить, что в сологубовском экфрасисе на первый план выходит мотив жертвы — излюб-

ленный мотив писателя, а это ближе к интерпретации, предложенной художественным критиком Я.А. Тугендхольдом: «...демоническое начало в Ропсе слишком переоценено <...> Женщина Ропса — не исчадие сатаны, а его жертва» (Тугендхольд: 93). Как бы то ни было, но в сознании современников инфернально-саркастическая проза Сологуба и гиньоль Ропса сближались настолько, что оказались сопоставлены в пародии (1913) Сергея Горного (А. Оцупа), в карикатурном виде зафиксировавшего симптомы кризиса символистской формации и «стиля модерн» как доминирующего стиля эпохи:

Надоели все тонкости, яркости, меткости...
Надоели слова о «ступенях агата»,
По которым спускаемся к Женщине, к Редкости,
Что движеньями, — женьями ярко богата...

Боже мой! Надоели все умности, шумности,
Разговоры о «линиях жутких подходов»,
Под Бердслея и Ропса (mon Dieu!) многодумности,
Надоел сологубовский тихий Триродов.

Все рисунки заведомо, ведомо тонкие
Надоели, доели, заели до плача...
(«Тело алое вижу сквозь розовость пленки я!»)
Я устал. Я устал, как последняя кляча.

Пощадите. Уйдите. Придите попозже вы.
Я посплю. Отдохну. От ума, от Бердслея.
А хотите, возьмите опять эти вожжи вы
И стегайте, стегайте меня, не жалея...
(Горный: 7)

Как же все-таки соотносится и соотносится ли сологубовская фикциональная «визия» со скандальной гравюрой Ропса? (Она, кстати, имела и еще одно название (случай нередкий для художника) — «Искушение св. Антония».) Это многофигурная композиция, травестийно переосмысляющая живописный жанр «видений», широко распространенный в европейской традиции. К нему

относится, кстати, и картина Питера Брейгеля Младшего (Адского) «Искушение св. Антония», вдохновившая Г. Флобера на создание одноименного произведения, где представлен ее развернутый экфрасис (живописное полотно он увидел в Генуе, в палаццо Бальбо, в мае 1845 года). Книга, ставшая трудом всей жизни писателя, вышла в свет в 1874 году. Вне всякого сомнения, она входила в круг аллюзивных литературных претекстов «Искушения» Ропса. Перед взором аскета, в ужасе оторвавшегося от священной книги, — распятие с надписью «EROS», где вместо низвергнутого Спасителя водружена женская фигура с «рубенсовскими» формами, за ней — ухмыляющийся дьявол, совершающий кощунственную подмену, внизу — свинья, аллегория чувственности (деталь, общая с картиной «Pornokrates», 1878), в левом верхнем углу — гротескные путти в инфернальном обличье.

В брошюре Евреинова данная гравюра отсутствовала (Евреинов 1910), что не исключало возможности знакомства с ней писателя по другим источникам, тем более что он на протяжении многих лет состоял в тесном творческом контакте с автором очерка (напомним, что в сезон 1908/09 года Евреиновым были поставлены два спектакля по произведениям Сологуба — драме «Ванька-ключник и паж Жеан» и драматической сказке «Ночные пляски»). С предполагаемым визуальным претекстом сологубовское описание корреспондирует по нескольким параметрам: сюжетно-тематически, колористически, а также наличием такой характерной детали, как «свинцовые тучи» (ср. в упомянутом выше стихотворении Хлебникова ассоциативное сопоставление Ропса и Гойи через мотив сумрачного облака: «И, сумрак облака, будь Гойя! // Ты ночью, облако, роопсь!»). Выбор же из претекста лишь отдельного фрагмента окказионально мотивирован.

И все-таки наличествует еще одно интертекстуальное звено, без которого предложенная реконструкция остается не до конца убедительной.

Это роман страстной поклонницы творчества «неистового бельгийца» Анны Мар (псевдоним Анны Яковлевны Бровар, в замуж. Леншиной, 1887—1917) «Женщина на кресте» (1916, с цензур-

ными изъятиями; 3-е изд. 1918; экранизация без ведома автора под названием «Оскорбленная Венера»), вышедший с посвящением: «Гениальному Фелисьену Ропсу из бездны слабости моей посвящаю»[7]. В предисловии писательница особенно подчеркивала тот факт, что свое интимное повествование на «запретные» садомазохистские темы она задумала под впечатлением знаменитой гравюры художника (Мар 1916). Ей же принадлежала миниатюра «Ропс» (1914) из серии «Cartes Postales», где несколько экфраз представляли творчество художника в инфернально-эротическом духе. Существенно для понимания траектории развития культуры модерна, что миниатюра была опубликована в журнале «Женская жизнь» (Грачева: 67). Первое издание романа Анны Мар вышло с цензурными купюрами. Была отретуширована и обложка: «Пятно на обложке сделано цензурой, — комментировала писательница издательские перипетии. — Цензура залила гравюру Фелисьена Ропса — “La femme en croix”. Пропуски сделаны цензурой, и их гораздо больше, чем это показано точками» (Грачева: 70). На обложке выделялась, и то неотчетливо, лишь женская фигура с раскинутыми в стороны руками. Возможно, сологубовская редуцированная экфраза несла в себе след визуального впечатления от подвергнутой экзекуции книги. В таком случае в ней можно видеть еще и аллюзию на события литературной жизни.

В аспекте интермедиальности немаловажно обратить внимание еще на один примечательный артефакт — многофигурную композицию под названием «Искушение св. Антония», принадлежащую резцу скульптора-монументалиста Ю.Н. Свирской (илл. 2). Биографические сведения о Свирской крайне скудны (неизвестны даже даты жизни), а творчество ее лишь недавно стало привлекать внимание искусствоведов (Калугина: 94—102; Логдачева: 140—145), отдельные работы упоминаются также в статьях, посвященных истории петербургских зданий и описанию их внутреннего архитектурного декора (Голиков: 93)[8]. На фотографии, опубликованной в журнале «Солнце России» (1912. № 141. С. 4; фото М.С. Наппельбаума), Юлия Свирская запечатлена в своей мастерской в момент работы над скульптурной группой, а в 1917

году «Журнал журналов», знакомивший читателя с ее творчеством, вынес изображение уже завершенного произведения на обложку (скульптура не найдена или, скорее всего, не сохранилась).

Не составляет труда увидеть в данной скульптурной композиции реплику на гравюру бельгийского художника, что расширяет представление о русских версиях «Ropsiaques».

Печатную презентацию работ Свирской сопровождала статья искренней почитательницы ее таланта и близкой знакомой — Анны Мар (Мар 1917: 9—10; опубл. посмертно). Произведения художницы, интимно понятые в своих глубинных основаниях, что с очевидностью демонстрировал иконический образ «женщины на кресте», она вписывала в рамки гендерных диспозиций эпохи модерна. Попутно шли рассуждения о садомазохистском комплексе, о «воле» и «подчинении», о специфике женского творчества («женщина всегда талантливее в жизни, чем в искусстве», так как в жизни она творит, а в творчестве — подражает), о свободе в искусстве и границах допустимого при обращении к табуированным культурой темам...

Роман «Женщина на кресте» был послан Сологубу с явным расчетом на понимание: ведь Анна Мар шла, как ей казалось, по проложенным этим писателем литературным путям, оспаривая «норму» и предлагая культуре альтернативные варианты маргинального, вытесненного, чужого. Сологуб, как и другие символисты (З. Гиппиус, Вяч. Иванов), откликнулся на литературное подношение Анны Мар письмом. Его оригинал неизвестен, но в архиве писателя сохранился черновик, датированный 4 июня 1916 года, который здесь публикуется впервые (в прямых скобках приводится зачеркнутый текст).

«М<илостивая >Г<осударыня>.

Очень благодарен Вам за Ваш милый подарок. <...> Я прочел Ваш роман. Раньше мне приходилось видеть Ваши вещи, если не ошибаюсь, в Русской Мысли. Если Вы позволите мне откровенно сказать мое мнение, Ваш роман интересен и достаточно ярок, но по Вашим прежним вещам мне казалось, что эту тему Вы могли бы трактовать глубже, сложнее и сильнее. Роман слишком кажется написанным для 2—3 страниц, и то, что на этих страницах — громадные кучи точек, очень неприятно.

Я бы в таком виде не стал печатать роман. Конечно, об этом могут быть весьма различные мнения. Но мне кажется, что лучше не показывать так явственно читателю своих разногласий с цензурою. [Мои книги, по очень различным причинам, были бы испещрены точками, если бы я тщательно не избегал этого.] Было бы лучше, если бы Вы дали сплошной текст, т.е. постарались бы найти такую редакцию, которую можно было бы напечатать. Опасность точек в том, что читатель подставляет в эти пробелы не картину воображения, к чему ведут слова, хотя бы очень осторожные, а самые слова, угадываемые кое-как [искажая, таким образом, роман]. То, о чем Вы пишете, требует таких изысканных слов и такого элегантного воображения, каких у читателя, обыкновенно, нет. Если бы Вы заполнили эти пробелы Вашими словами, вы могли бы внушить читателю [те картины] те образы, какие Вам нужны. Ведь для всякого предмета в нашей действительности искусство может, если хочет, найти очаровательные названия и восхитительные определения. Я боюсь, что в этих местах Вам не всегда удалось найти достаточно пленительные слова. У Вас встречаются такие выражения: “Алина еле дотащилась до дивана” (44), “показывая свою наготу” (51), “она оправилась” (59), — слова тяжелые, приблизительные и поспешные, которые годились бы лишь в том случае, если бы Вы пожелали воспользоваться Вашею темою, чтобы дать человечеству урок морали и внушить ему презрение к пороку.

Судя по Вашему предисловию, Вы далеки от таких благочестивых намерений. Надеюсь, что Вы не будете в претензии на меня за эти немногие соображения, тем более что ведь Вы не боитесь “ни критики, ни читателя”.

[Читателя можно вести в самые [рискованные] необыкновенные места и показывать ему самые неожиданные картины.]»[9]

Этот документ интересен не столько мнением маститого писателя о романе его младшей современницы, сколько демонстрацией того, как продуманно Сологуб выстраивал свою литературную стратегию. И литературное поведение. Становится понятно, что писатель очень четко ощущал грань, разделяющую бульвар-

ную литературу, кич и искусство, способное поддерживать смысл в «состоянии проблематичности». Анализ процесса «производства» романа-бриколажа, в котором важная роль принадлежит экфрасису, становится способом актуализации этой проблематичности. Обращение к историко-культурному контексту дает основание говорить об ориентации писателя на артефакты, известные современникам и достаточно легко ими опознаваемые. Приобретая символический статус в романном пространстве, они участвуют в конструировании смыслов, открытых новым интерпретациям.

---

[1] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 191 (вариант заглавия: «Заклинательница»).

[2] ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 192. 110 л. Текст сценария переведен в машинопись, кроме заключительной, пятой части, представленной в рукописном виде. Приложен также «Краткий план окончания сценария “Заклинательницы змей”», сценарий сопровожден планом местности, схемой восхода и захода луны, что подтверждает авторство Сологуба. Ср. замечания писателя о методах работы, переданные в записи В. Анненского-Кривича: «— Когда пишешь сложную вещь, — говорил Сологуб, — необходимо совершенно ясно видеть ПЛАН... местности, дома, всего! Вот, напр., когда я писал “Заклинательницу змей”... Там в разное время в дом светит луна... значит, надо точно определить, каков может быть свет луны в данные дни и часы именно в ЭТИХ комнатах... т.е. — вот сегодня в таком-то часу луна освещает такую-то стену, а другая — в тени, ну, и т. дал.» (Анненский-Кривич: 248—256).

[3] Кстати, сам писатель в ситуации вынужденного компромисса с властью интерпретировал роман в «нужном» русле, в частности в письме к председателю Совнаркома В.И. Ленину от 5 июня 1920 года: «Моего нового романа “Заклинательница змей”, где по мере моих сил восхвалена фабричная работница и показан развал эксплоататорского змеиного гнезда, я уже два года не могу здесь напечатать...» (Сологуб 2006: 87).

[4] Статуэтки из венской бронзы, выпущенные фабрикой Бергмана, датируются концом XIX — началом XX века. См.: http://www.artantique.ru.

[5] Пару ей составляла статуэтка «Женщина со змеей на ноге» (Литье: 18). Оба изображения представлены также на интернет-сайте: http://kasly.su/Iron_casting_Figurine.htm.

[6] Так, например, несколько гравюр художника репродуцировались в журнале «Мир искусства» в качестве иллюстраций к репортажам И. Грабаря из Мюнхена о событиях европейской художественной жизни (Грабарь: 30—34, илл.: 76—77). В библиотеке Сологуба была книга Ж. Барбэ д'Оревильи «Лики дьявола» с иллюстрациями Ф. Ропса, подаренная ее переводчицей Ал.Н. Чеботаревской осенью 1908 г. (Шаталина: 482).

[7] Творчество писательницы не раз становилось предметом внимания и изучения как в историко-литературном, так и в гендерном аспекте (Грачева: 56—76; Михайлова: 47—70).

[8] Фотографии упоминаемой здесь монументальной скульптуры «Россия», а также других работ Свирской («Марфа и Мария», «Отдых», «Картинка», «Apres»), дающие представление о тематической и стилевой направленности ее творчества, см.: Современная русская скульптура.

[9] *Сологуб Ф.* Черновик его письма к Анне Мар (неоконченное) // ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 2. Ед. хр. 9.

## *Литература*

*Анненский-Кривич* — Анненский-Кривич В. Две записи // Сологуб Ф. Творимая легенда. Кн. 2. М., 1991.

*Баран* — Баран Х. К истолкованию одного стихотворения // Баран Х. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М., 2002.

*Белый* — Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.

*Голиков* — Голиков А.П. Институт на Аптекарском острове // Природа. 2008. № 9.

*Горный* — Горный Сергей. <Оцуп А.> «Надоели все тонкости...» // Новый Сатирикон. 1913. № 23.

*Грабарь* — Грабарь И. Письма из Мюнхена. Фелисьен Ропс // Мир искусства. 1899. Т. 1.

*Грачева* — Грачева А.М. «Жизнетворчество» Анны Мар // Лица. Биографич. альманах. М.; СПб., 1996. № 7.

*Евреинов 1910* — Евреинов Н.Н. Ропс. Критический очерк. СПб., [1910].

*Евреинов 2005* — Евреинов Н.Н. Оригинал о портретистах. М., 2005.

*Калугина — Калугина О.В.* Гендерный аспект в исследовании творчества женщин-скульпторов в России рубежа XIX—XX веков. (А.С. Голубкина, М.Л. Диллон, Ю.Н. Свирская) // Художник как Человек и человек как Художник: Сборник статей по материалам международной научной конференции 27—28 апреля 2005 г. М., 2007.

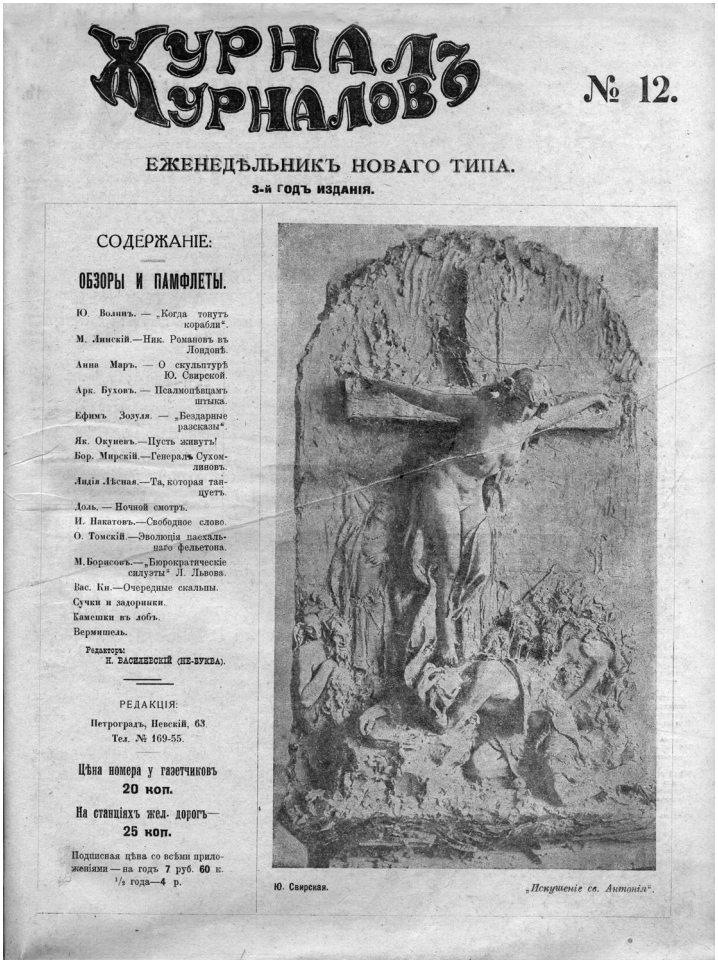
*Лахман* — Лахман Р. Дискурсы фантастического. М., 2009.
*Литье* — Литье Каслинского завода Кыштымского округа. Художественные вещи. Альбом. СПб., 1904.
*Логдачева* — Логдачева Н.В. К изучению скульптуры начала XX века: Ю.Н. Свирская и Е. П. Черемисинова // Страницы истории отечественного искусства: Сборник / Русский музей. Вып. 14: XVI—XX века. СПб., 2007.
*Мар 1916* — Мар Анна. Женщина на кресте. Роман. М., 1916.
*Мар 1917* — Мар Анна. Юлия Свирская (о женском творчестве) // Журнал журналов. 1917. № 12. С. 9—10.
*Михайлова* — Михайлова М. Диалог мужской и женской культур в русской литературе Серебряного века: «Cogito ergo sum» — «Amo ergo sum» // Russian Literature. (Amsterdam). 2000. Vol. XLVIII.
*Никё* — Никё М. Образы славянской роковой женщины в романах французских «декадентов» (Ж. Пеладан, Ж. Лоррен) // Славянские чтения. V / Под ред. Ф.П. Федорова. Даугавпилс, 2006.
*Олейников* — Олейников А. Теория наррации О.М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // Русская теория: 1920—1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. М., 2004.
*Ричардс* — Ричардс М. <Ликиардопуло М.Ф.> [Рец.:] Péladan. Le Nimbe noir. Roman. Mercure de France. Paris, 1907.
*Ропс* — Ропс Ф. Шедевры графики. М., 2007.
*Современная русская скульптура* — Современная русская скульптура. Альбом «Солнца России». Пг., 1914.
*Сологуб 1922* — Сологуб Ф. Заклинательница змей: Роман. Пг., 1922.
*Сологуб 2006* — «Я очень прошу пересмотреть вопрос о разрешении мне... выехать временно за границу». Документы российских архивов о писателе Ф. Сологубе. 1920-е гг. // Отечественные архивы. 2006. № 6.
*Тугендхольд* — Тугендхольд Я.А. Художественная культура Бельгии // Тугендхольд Я.А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987 (вперв.: Северные записки. 1914. Окт.—нояб.)
*Шаталина* — Шаталина Н.Н. Библиотека Ф. Сологуба. Материалы к описанию // Неизданный Федор Сологуб / Под ред. М.М. Павловой и А.В. Лаврова. М., 1997.
*Шкловский* — Шкловский В. Гамбургский счет: статьи, воспоминания, эссе. 1914—1933. М., 1990.
*Якобсон* — Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

*Han* — Han A. Два типа визуальности в поэзии русского авангарда: В. Маяковский и Б. Пастернак // Studia Russica. Будапешт, 2004. Т. XXI.

*Robillard* — Robillard V. In Pursuit of Ekphrasis (an Intertextual Approach) // Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis / Ed. V. Robillard, E. Jongeneel. Amsterdam, 1998.

*Ħwiderska* — Ħwiderska M. Экфразис в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» как прием культурного отчуждения // Studia Russica. Будапешт, 2004. Т. XXI.

1. Скульптура «Женщина со змеей на руке (“Дикарка”)». Каслинское литье. Отливка. 1881



ЖУРНАЛЪ ЖУРНАЛОВЪ

№ 12.

ЕЖЕНЕДѢЛЬНИКЪ НОВАГО ТИПА.

3-й ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

СОДЕРЖАНІЕ:

ОБЗОРЫ И ПАМФЛЕТЫ.

Ю. Волнинъ. — „Когда тонутъ корабли".

М. Линскій.—Ник. Романовъ въ Лондонѣ.

Анна Маръ. — О скульптурѣ Ю. Свирской.

Арк. Буховъ. — Псалмопѣвцамъ штыка.

Ефимъ Зозуля. — „Бездарные разсказы".

Як. Окуневъ.—Пусть живутъ!

Бор. Мирскій.—Генералъ Сухомлиновъ.

Лидія Лѣсная.—Та, которая танцуетъ.

Доль. — Ночной смотръ.

И. Накатовъ.—Свободное слово.

О. Томскій.—Эволюція паскальнаго фельетона.

М. Борисовъ.—„Бюрократическіе силуэты" Л. Львовъ.

Вас. Кн.—Очередные скальпы.

Сучки и задоринки.

Камешки въ лобъ.

Вермишель.

Редакторы:
Н. ВАСИЛЬЕВСКІЙ (НЯ-БУКВА).

РЕДАКЦІЯ:
Петроградъ, Невскій, 63
Тел. № 169-55.

Цѣна номера у газетчиковъ
20 коп.

На станціяхъ жел. дорогъ—
25 коп.

Подписная цѣна со всѣми приложеніями — на годъ 7 руб. 60 к. 1/2 года—4 р.

Ю. Свирская. „Искушеніе св. Антонія".

2. Обложка «Журнала журналов» с изображением скульптуры Юлии Свирской «Искушение св. Антония». 1917

*Лада Панова*
*Университет Калифорнии, Лос-Анджелес (UCLA)*
*Университет Южной Калифорнии (USC),*

# Неопытной рукой и грешным языком: «Благовещенье» Михаила Кузмина[1]

«Благовещенье» — четвертое стихотворение из семи, составивших «Праздники Пресвятой Богородицы». Этот цикл был напечатан дважды: в 1909 году в первом номере журнала «Остров» с пометой «1909. Январь—февраль» и в 1912 году во второй книге стихов Михаила Кузмина «Осенние озера». Критики отозвались на обе публикации тремя отрицательными отзывами и одним хвалебным[2]. Перехватив у них эстафету, кузминисты нового осмысления не предложили, ограничившись комментариями. Объяснить их невнимание к циклу можно его неровностью, в свое время отмеченной всеми критиками.

Между тем «Праздники...» представляют интерес художественной задачей, а в случае «Благовещенья» — еще и ее исполнением. Задача эта, как мне представляется, состояла в том, чтобы через синтез атрибутов церковной службы — иконописи, музыки (церковных гимнов, включая кондак, духовных стихов и колокольного звона) и чтения (Евангелия и молитв) — воспроизвести в слове атмосферу церковного праздника. Под таким углом зрения цикл Кузмина и будет рассмотрен в настоящей статье. Ее первый раздел посвящен экфрастическому абрису «Праздников...»[3], второй — детальному анализу «Благовещенья», а третий и четвертый — тем традициям передачи невербальных искусств в слове, на которые «Благовещенье» так или иначе опирается.

## 1. Цикл «Праздники Пресвятой Богородицы» как синкретичный экфрасис

«Праздники...» — редкий в истории поэзии синкретичный экфрасис. Начать с того, что Кузмин назвал свой цикл по образцу

книг для прихожан, содержащих подробный перечень богородичных праздников, с молитвами к ним и иконами, их репрезентирующими[4]. Поддерживается идея богородичного праздника и заглавиями пяти срединных, т.е. расположенных между «Вступлением» и «Заключением (Одигитрией)», стихотворений, ср. «Рождество Богородицы», «Введение», «Благовещенье», «Успение» и «Покров». В то же время эти заглавия обозначают и сами богородичные сюжеты, которые развернуты в каждом из пяти стихотворений, по Новому Завету, церковным преданиям, апокрифам и святоотеческой литературе. При их изложении Кузмин применяет две «призмы» с целью окружить их церковной аурой. Одна — условно звуковая, другая — живописная.

С помощью звуковой призмы имитируются гимны Богородице (или, как сказано во «Вступлении», «хвалебные напевы»), а также молитвы. Имитация захватывает стилистический уровень повествования (отсюда перифрастический стиль, многочисленные клише, инверсии и проч.), коммуникативное оформление, отдельные эпизоды, наконец, метауровень. На метауровне стихотворения «Праздников...» поданы как *напевы* и *песни*, а творческий дар автора находит символическое выражение в *лире*. Такая арматура должна вызвать ассоциации с ходом церковной службы, особенно же ее звуковым рядом.

В свою очередь, живописная призма регулирует отбор деталей и целые сцены, событийную перспективу и колорит. Ориентация на живопись эмблематизируется во «Вступлении» через *неопытную руку* — одновременно писца и иконописца. Кроме того, заглавия пяти срединных стихотворений и примыкающего к ним «Заключения (Одигитрии)» отсылают к типовым названиям икон. Так создается иллюзия нахождения в церковных стенах — среди икон, фресок и картин. В предпоследнем стихотворении цикла, «Покрове», ставшие уже привычными звуковые и живописные ассоциации с церковной службой вдобавок проецируются на описание самой службы, но об этом чуть ниже.

Живописные прототипы пяти срединных стихотворений поддаются более или менее однозначной атрибуции. «Рождество Бо-

городицы» имитирует сцены многофигурного восточного[5] иконописного канона.

> В саду (у Кузмина — в пустыне) Анна горюет о своем бесплодии, видя в нем отсутствие Божественной *благостыни*; Ангел приносит утешительную весть о скором зачатии сначала ей, а затем Иоакиму; Иоаким *принимает* Анну; и она рождает Деву Марию, илл. 1).

Кузминское стихотворение поддерживает даже иконный орнамент, а именно птиц с птенцами — одновременно укор бесплодию Анны и Иоакима и предвестие зачатия. Что в нем не поддерживается, так это атемпоральность иконного видеоряда.

«Введение» воспроизводит вплоть до мельчайших деталей итальянский канон, представленный, в частности, «Введением Девы Марии во Храм» Тициана (1538, Академия, Венеция; илл. 2).

> В центре — Дева Мария, маленькая девочка в белом световом столбе; она поднимается вверх по ступеням большого храма к стоящему у его врат первосвященнику Захарии; Захария, *в митре рогатой*, приветствует ее воздетыми руками; внизу, у лестницы, за ней наблюдают две женщины (одна — с поднятой рукой, указующей на Деву Марию) и девочка (у Кузмина: «Что вы, подружки, глядите вослед?»).

Единственное изменение по сравнению с Тицианом — цвет Марииного платья: белое вместо бледно-голубого, возможно, от белого светового столба.

О прототипе «Благовещенья» см. § 2.

«Успение» написано по канве восточного иконописного канона «Успение», поскольку в нем изображены:

> апостолы, доставляемые к почившей Богородицы ангелами, и Богородица, протягивающая Фоме поясок (все это — верхний ряд); апостолы у гроба Богородицы и святотатец Авфоний (центральная сцена; см. илл. 3).

Еще один объект имитации Кузмина — духовные стихи, откуда заимствованы стиль, образы и ритмические эффекты.

«Покров» копирует русский иконописный канон «Покров Богородицы», причем вплоть до нарочитого анахронизма: во всенощной 911 года, имевшей место во Влахернском храме[6] осаждаемого сарацинами Константинополя и ознаменовавшейся тем, что Андрею Юродивому явилась Богородица-заступница с покровом, распростертым над молящимися, участвует живший четырьмя веками ранее Роман Сладкопевец, дьякон все той же Влахернской церкви. Роман, прославленный слагатель кондаков, получивший свой дар через видение Богородицы (она повелела ему съесть свиток, и на следующий день он начал слагать славословия), проецируется не только на персонажа иконы, но и на самого Кузмина как автора «Праздников...». Икона выглядит следующим образом:

> в центре — Богородица, в окружении ангелов (у Кузмина «воинства небесного»); справа внизу — Андрей Юродивый, указывающий на Богоматерь перстом; посередине внизу, на амвоне, — Роман Сладкопевец со свитком, на котором начертан его кондак «Дева днесь предстоит в церкви»; слева внизу — *народ, и причт, и царь с царицею;* над всеми ними — покров Богородицы; еще выше — купол храма (илл. 4).

Преобразуя иконописный видеоряд в церковную службу, Кузмин оснащает ее звуковыми эффектами — кондакарным пением и звоном колоколов.

К этой пятерке стихотворений примыкает «Заключение (Одигитрия)», описывающее, фактически, молящегося перед византийской иконой «Одигитрия»[7]. Воспроизводимые там молитвы отсылают к византийским религиозным обрядам — в частности, выносу иконы Одигитрии к морю.

Рассмотренная шестерка «иконных» стихотворений образует экуменический иконостас (так что «Праздники...» своим заглавием отсылают еще и к праздничному чину иконостаса, в просторечии — *праздникам*) или икону с Одигитрией посередине и клеймами богородичных праздников вокруг.

К синкретизму в передаче богородичных праздников Кузмина подготовил его более чем разнообразный жизненный и артистический опыт. Будучи православным и глубоко верующим (отсюда — доскональное знание церковной службы, гимнов и иконописи), но в то же время ища веру, способную оправдать его гомосексуализм, он примерялся к старообрядчеству (из которого вышли духовные стихи) и католицизму (из которого вышло «Введение Девы Марии во Храм» Тициана), но в конце концов остановился не на них, а на давно исчезнувшем раннем христианстве, по Кузмину — кротком, милом, домашнем (на него, кстати, сориентирована нарочито примитивная набожность повествователя[8]). Далее, настольным чтением Кузмина в молодости были церковные книги (подсказавшие богородичные сюжеты). С другой стороны, его любимым русским прозаиком всегда был Н.С. Лесков, мастер сказа и вообще художественного обращения с чужой речью, и проповедник неортодоксального христианства (эти уроки автор «Праздников...» явно усвоил). Свой композиторский и поэтический дар Кузмин обращал на имитацию духовных стихов (сочиненные им духовные стихи в «Осенних озерах» составляют с «Праздниками...» единый раздел). Наконец, после поездки в Италию Кузмин стал большим ценителем и знатоком живописи кватроченто, а более раннее посещение Стамбула должно было открыть ему почитание Богородицы в византийском искусстве[9].

Экфрастической подачей богородичных сюжетов «Праздники...» не исчерпываются. В них находится место и для глубоко личных молитв и автометаописаний. Вот, например, финал «Заключения»: «Водительница Одигитрия! <...> Ты приведешь меня в тихую, сладкую воду, / Где я узнаю покорности ясной свободу». Такие пассажи приоткрывают мистическую направленность «Праздников...»: религиозное переживание богородичных сюжетов в надежде, во-первых, на личное спасение (эмблематизированное через Анну и Иоакима, а также Фому), а во-вторых, на боговдохновенное творчество (его эмблема — Роман Сладкопевец). При этом «спасение» и «творчество» вступают в конфликт, ибо Кузмин в качестве творца выговаривает себе право на сохра-

нение индивидуальности. В самом деле, стать благочестивым христианином, который ни в чем не отклоняется от церковной догматики, — значит отказаться от своей индивидуальности. По этому пути Кузмин пробует идти в пяти срединных стихотворениях, избрав курс на неиндивидуализированное — условное или стилизованное — повествование. И напротив, оградить и защитить свою индивидуальность — значит сделать ставку на свое «я» вместо полного подчинения Божественной воле. По индивидуалистическому пути Кузмин идет во «Введении» и «Заключении», говоря от себя и за себя и своим голосом, хотя и не без клише. Примирить эти противоречия способна одна лишь Божественная милость. За ней-то автор «Праздников...» и обращается к Богородице, известной своим милосердием.

Помимо отпечатка внутреннего мира Кузмина, «Праздники...» отличают модернистские эффекты и интертекстуальность, что сразу попало в поле зрения критиков. За лукавую двуплановость Кузмину досталось от Иннокентия Анненского. В пример автору «Праздников...» Анненский даже поставил поэму Т.Г. Шевченко «Мария» (1859), видимо, за ее нарочито бедный слог, недоверие к канонически-сакральной трактовке Девы Марии и сильнейшее сочувствие к ней (Анненский: 366). В свою очередь, Константин Бальмонт остался недоволен игривостью «Праздников...», вытеснившей эпическое начало (Бальмонт: 78). Если модернистские эффекты вызвали одни только протесты критиков, то по поводу интертекстуальности мнения разделились. Сергей Соловьев нашел исключительно удачной стилизацию «Успения» под духовные стихи (Соловьев: 100). А Павел Медведев заклеймил цикл Кузмина за «литературщину» и даже противопоставил ему религиозный пафос и мистическую мощь Вячеслава Иванова — автора «Сна Матери-Пустыни. *Духовного стиха*» (опубл. 1911). Тот же Медведев в «Рождестве Богородицы» опознал пушкинскую колодку, «Сказку о царе Салтане» (1831), которая ослабляет патетическое звучание, а местами вызывает смех (Медведев 1912: 10).

Все перечисленные характеристики «Праздников...» — экфрастический дискурс, лукавая двуплановость, модернистские эф-

фекты, интертекстуальность и отпечаток авторского мира — разделяет с циклом и «Благовещенье».

## 2. «Благовещенье»: экфрасис на двух уровнях

К 1909 году в поэтических переложениях богородичных сюжетов обозначились два полюса. Главной и разрешенной была, естественно, сакральная трактовка — такая, как в «Благовещенье» Поликсены Соловьевой (Allegro) из сборника «Плакун-трава» (1909) на теологическую тему «Слово, ставшее Плотью»: «Великую книгу читала Дева. / И думала, опуская вежды: / — Как счастлива будет Матерь Бога!..<...> Как пламя, дрогнул занавес алый, / тихо качнул тенью голубою, / и слышится голос небывалый: / — Радуйся, Мария, Господь с тобою!...» (Соловьева: 29—30). Противостояло ей вольное обращение с богородичными сюжетами, вплоть до десакрализации. Оно берет свое начало от запрещенных в XIX веке поэм: «Гавриилиады» Пушкина (1822) и «Марии» Шевченко (1859). Этот полюс представляет «Благовещение» Александра Блока из цикла «Итальянские стихи» (1909, опубл. 1910): «Темноликий Ангел с **дерзкой** ветвью / Молвит: Здравствуй! **Ты полна красы**! / И она **дрожит пред страстной вестью**, / С плеч упали тяжких две косы...» (Блок: 81; жирный шрифт здесь и далее мой. — *Л.П.*). Мотивы «Гавриилиады» уловили в блоковском стихотворении Сергей Маковский и С. Соловьев, а Блок в беседе с С. Соловьевым «мрачно» подтвердил их: «Так и надо» (Блок: 759).

С. Соловьев выступил экспертом и по «Благовещенью» Кузмина. В рецензии на «Праздники...» он фактически отнес его к полюсу сакрального: «Кузмин подарил нас циклом очаровательных стихов, с наивной, детски-народной набожностью воспевающих праздники Пресвятой Богородицы. Особенно хороши естественные, легкие и прозрачные ямбы “Благовещения” (*sic!*).

Какую книгу Ты читала
И дочитала ль до конца,
Когда в калитку постучала
Рука небесного гонца?

Это — наивность и простота итальянских прерафаэлитов» (Соловьев: 100).

Но так ли это? Обратимся к тексту:

Какую книгу Ты читала
И дочитала ль до конца,
Когда в калитку постучала
Рука небесного гонца?
Перед лилеей Назаретской
Склонился набожно посол.
Она глядит с улыбкой детской:
«Ты — вестник счастья или зол?»
Вещает гость, цветок давая:
«Благословенна Ты в женах!»
Она глядит, не понимая,
А в сердце радость, в сердце страх.
Румяной розою зардела
И говорит, уняв испуг:
«Непостижимо это дело:
Не знаю мужа я, мой друг».
Спасенья нашего начало
Ей возвещает Гавриил;
Она смиренно промолчала,
Покорна воле вышних сил,
И утро новым блеском блещет,
Небесны розы скромных гряд,
А сердце сладостно трепещет,
И узким кажется наряд.
«Вот Я — раба, раба Господня!»
И долу клонится чело.
Как солнце светится сегодня!
Какой весной все расцвело!
Умолкли ангельские звуки,
И нет небесного гонца.
Взяла Ты снова книгу в руки,
Но дочитала ль до конца? (224—225)

В нем реплики героев и психологические реакции Девы Марии образуют легко опознаваемый евангельский слой: «26. В шестый же месяц послан был **Ангел Гавриил** от Бога в город Галилейский,

называемый **Назарет**, 27. К Деве, обрученной мужу, именем Иосифу, из дома Давидова; имя же деве: Мария. 28. Ангел, **вошед** к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; **благословенна Ты между женами**. 29. Она же, увидевши его, **смутилась от слов его** и размышляла, что бы это было за приветствие. 30. **И сказал Ей Ангел:** не **бойся**, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; 31. И вот, **зачнешь во чреве, и родишь Сына**, и наречешь Ему имя: Иисус; 32. Он будет велик и наречется Сыном Всевышнего <...> 34. Мария же **сказала** Ангелу: **как будет это, когда Я мужа не знаю**? 35. Ангел сказал Ей в ответ: Дух Святый найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя <...> 38. Тогда Мария сказала: **се, Раба Господня**; да будет Мне по слову твоему. И **отошел** от Нее Ангел» (Лк., 1: 26—38)[10]. Стоит также обратить внимание на то, что гаЛИЛЕЙСКИЙ и НАЗАРЕТ дали в «Благовещенье» фонетический дублет в виде *лилеи назаретской*.

Действия героев и обстановка вокруг них подчиняются живописному канону — но не аскетическому восточному, а, как справедливо заметил С. Соловьев, роскошному итальянскому эпохи Возрождения:

> Дева Мария склоняет детское лицо над книгой; Архангел Гавриил входит в дом, становится перед ней на одно колено и протягивает лилию; Дева Мария, зардевшись, склоняет голову в знак покорности; Святой Дух, в виде золотого луча или голубя, сходит на нее; за непорочным зачатием немедленно наступает заметная беременность (маркируемая животом); и все это — на фоне дома, размыкающегося в цветущий сад (вариант: сада у дома).

Наиболее близки к стихотворению Кузмина три «Благовещения» кватроченто: кисти Леонардо да Винчи (между 1472—1475; Уффици, Флоренция; см. вклейку), Фра Беата Анджелико (около 1426, Прадо, Мадрид; см. вклейку) и Сандро Боттичелли (1489, Уффици, Флоренция; илл. 5).

В стихах Серебряного века воспроизведение живописных откликов на жизнь Богородицы представляло собой вызов. Поэты, желая подчеркнуть экфрастическую природу создаваемого тек-

ста, соревновались изысканностью метатекстуальных решений. Три имеющихся в нашем распоряжении «Благовещения» образуют иерархию по метатекстуальной шкале. На нулевой отметке находится стихотворение Соловьевой как самое незамысловатое. Экфрастически оно ложится на поздний русский иконописный тип «Благовещение с книгой/свитком», в котором сцена Благовещения редуцирована до чтения и благой вести, а фоном ей служит красный занавес (как и свиток, он символически прочерчивает преемственность между Ветхим и Новым Заветом), а также комната с узкими окнами (илл. 6). При этом Соловьева не пользуется никакими остраняющими приемами. На средней отметке расположилось «Благовещение» Блока. Следуя малоизвестной фреске Джанниколо Манни (о чем известно с его слов; см.: Блок: 759), поэт умалчивает об экфрастическом характере своего стихотворения вплоть до самого финала, где появляется *художник, занавесью скрытый*, а вместе с ним — и дискурсивная определенность. Однако блоковский остраняющий метатекстуальный прием принадлежит к числу распространенных. Кузмин же уготовил себе верхнюю отметку тем, что сделал более оригинальный ход.

Как известно, Кузмин ценил условности, полагая, что они и делают искусство искусством. Том его статей и заметок на тему искусства так и назывался: «Условности» (1923). В его «Благовещенье» остраняющий прием состоял в цитировании условностей ренессансного канона. Именно по этой причине сразу за благой вестью наступает беременность, да и маркируется она в точности как на картинах: *узким кажется наряд*. Есть в «Благовещенье» Кузмина и другой нарочитый анахронизм, также воспроизводящий иконную атемпоральность. По преданию, Дева Мария читала книгу до получения благой вести. На картинах же, нивелирующих «до» и «после», ее нахождение подле раскрытой книги оказывается синхронным сразу четырем актам: приходу Архангела Гавриила, благой вести, непорочному зачатию и беременности. И Кузмин, вместо того чтобы следовать преданию, как того требует линейная природа речи, следует условному сценарию живописи. В результате в его стихотворении чтение книги не только от-

крывает сцену Благовещения, но и завершает ее. Оба анахронизма сигнализируют проницательному читателю о правильном модусе восприятия стихотворения: как экфрасиса. Это — первый из четырех модернистских эффектов Кузмина.

В «Благовещенье» отразилось и празднование Благовещения — но не прямо, а в преломленном виде. Как известно, пересказываемое Кузминым событие отмечается весной, в Великий пост или Светлую седмицу. Весна же и весенние церковные праздники, помноженные на ожидание любви, рождали у Кузмина сильные переживания — такие, как в стихотворении «Красное солнце в окно ударило...» (1916): «Красное **солнце** в окно ударило, / **Солнце** новолетнее... <...> На полу квадраты янтарно-дынные / Ложатся так весело. <...> На иконы смотрю не с тревогою, / **А сердце в весеннем волнении**. / Ну что ж? Запла́чу, как тебя обниму» (311). В стихотворении «Благовещенье» эти переживания «переданы» Деве Марии: «Как солнце светится сегодня! / Какой весной все расцвело!» Непосредственно же с церковными обрядами Благовещения перекликается приветствие Архангела Гавриила — «Благословенна ты в женах» — в сочетании с комментарием рассказчика — «Умолкли ангельские звуки»; они отсылают к известному тропарю «Богородице Дево, радуйся!..», который поется в этот день.

Итак, первый — поверхностный — план «Благовещенья» решен в согласии с церковными традициями и обычаями. Если судить только по нему, то С. Соловьев прав: стихотворение относится именно к сакральному полюсу. Правда, есть в стихотворении и второй, скрытый план, критиком не замеченный: «занавешенная картинка» avant la lettre, и он приближает стихотворение к образцам «потаенной русской литературы» — «Гавриилиаде» Пушкина, «Марии» Шевченко и особенно «Благовещению» Блока. Двухуровневое решение сюжета — еще один модернистский эффект кузминского нарратива.

Ко второму плану подводит мотив книги. Чтобы этот мотив не остался незамеченным, Кузмин всячески выделяет его. Композиционно он повторен дважды, что образует кольцо вокруг экфрасиса; синтаксически же он оформлен при помощи вопросов скры-

того рассказчика к Деве Марии — «какую книгу ты читала?» и «дочитала ль до конца?», — которые вносят оживление в невопросительное повествование (наряду с репликами героев и несобственно-прямой речью Девы Марии, с вопросами и восклицаниями). Наконец, сами вопросы семантически построены так, чтобы преподнести книгу крупным планом. Крупный план этот, безусловно, оправдан, как цитата из живописи. Что неоправданно, так это вопрос о названии (или же содержании) книги. Церковная традиция давно соотнесла ее с пророчеством Исайи о рождении Мессии от Девы, чего Кузмин не мог не знать: «Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил» (Ис, 7: 14). Однако вместо того, чтобы включить пророчество Исайи в свое «Благовещенье» (по примеру Соловьевой, построившей на его реализации свое стихотворение), Кузмин полностью вытесняет его светской аурой. Какой же?

У читателя 1909 года педалирование мотива книги должно было сразу вызвать в памяти хрестоматийный эпизод «Божественной комедии» Данте — Франческу и Паоло из V песни «Ада».

> Франческа Полента, из города Римини, жена Джанчотто Малатеста, вступила в связь с его братом, Паоло, во время совместного чтения книги. За прелюбодеяние оба поплатились жизнью. Их посмертное существование, вдвоем, Данте Алигьери омрачил суровым наказанием — бурей, в которой они должны постоянно носиться.

Серебряный век освоил и присвоил образы дантовских любовников. В 1885 году Дмитрий Мережковский выполнил вольное переложение V песни «Ада», «Франческа Римини», а в 1904 году Эллис (Лев Кобылинский) выпустил в «Иммортелях» ее перевод, «Паоло и Франческа. Из V песни». В 1907 году Вяч. Иванов написал и напечатал «Во сне предстал мне наг и смугл Эрот...» (цикл «Золотые завесы»), в котором адские мучения Паоло и Франчески испытывают сам поэт и Маргарита Сабашникова, вошедшая третьей в его супружескую жизнь: «И схвачен в вир, и бурей унесен, / Как Паоло, с твоим, моя Франческа, / Я свил свой вихрь...»

(Иванов: 329). В 1908 году Блок написал и опубликовал «Она пришла с мороза...», где уроненный гостьей «том художественного журнала» (книга!) не приводит к желанной для лирического героя любовной развязке. Посетовав на то, что «целовались не мы, а голуби», он ностальгически вспоминает «времена Паоло и Франчески». Наконец, в 1908 году Валерий Брюсов и Вяч. Иванов выпустили свой перевод трагедии Габриэле д'Аннунцио «Франческа да Римини» (опубл. 1903), с дантовскими героями в обстановке, приближенной к исторической.

Как и его товарищи по литературному цеху, исключая Блока, Кузмин владел итальянским, читал и цитировал «Божественную комедию» в оригинале и даже пробовал писать терцинами, а потому неудивительно, что его «Благовещенье» перенимает из V песни «Ада» не только сюжетные развязки, но и синтаксические обороты. В «Божественной комедии» Данте, слушая рассказ Франчески о ее любви, проявляет неожиданное любопытство к деталям. Обращаясь к Вергилию, он восклицает:

> ...quanti dolci pensier, quanto disio
> menò costoro al doloroso passo!
> (Dante, I: 51 (113—114))[11].

Затем он допытывается у самой Франчески, как открылось ее и Паоло взаимное влечение:

> Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri,
> a che e come concedette amore <...>?
> (Dante, I: 51 (118—119))[12].

Аналогичным образом повествователь Кузмина дважды (!) вопрошает Деву Марию о деталях, прибегая к вопросительному слову *какой* — неточному аналогу дантовских *a che* и *come*. Если у Кузмина вопросы риторические, не предполагающие ответа, то у Данте Франческе предоставляется ответное слово. Она возлагает всю вину на сводницу-книгу, каковой стал роман о Ланселоте, рыцаре Круглого стола. Дойдя до рассказа о любви Ланселота и Джи-

невры, жены короля Артура, она и Паоло, не помня себя от страсти, стали имитировать действия персонажей.

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e sanza alcun sospetto.
Per piú fïate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocchi il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disïato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu'l libro e chi lo scrisse
(Dante, I: 52 (127—137))

В переводе М.Л. Лозинского:

В досужий час читали мы однажды
О Ланчелоте сладостный рассказ;
Одни мы были, был беспечен каждый.

Над книгой взоры встретились не раз,
И мы бледнели с тайным содроганьем;
Но дальше повесть победила нас.

Чуть мы прочли о том, как он лобзаньем
Прильнул к улыбке дорогого рта,
Тот, с кем навек я скована терзаньем,

Поцеловал, дрожа, мои уста.
И книга стала нашим Галеотом!
(Данте: 48).

В заключение Франческа произносит: «Quel giorno piú non vi leggemmo avante» (Dante, I: 53 (138))[13], что Кузмин преобразует в «дочитала ль до конца». В целом же рассказ Франчески подсказал Кузмину решение мотива книги.

Протокузминская фокусировка мотива книги была в самой дантовской сцене «Франчески да Римини» Д'Аннунцио:

Паоло. Франческа, **что за книга это**?
Франческа. Это
история страданий Ланчилотто
дель Лаго.
(*Она встает, приближается к аналою.*)
Паоло. Вы ее — **уже прочли**?
Франческа. Я **дочитала до сих пор**.
Паоло. До места,
Где знак у вас поставлен?
(Д'Аннунцио: 164)

Дальше посредством чтения романа вслух на два голоса герои объясняются в любви, и наступает черед поцелуя. Таким образом, трагедия Д'Аннунцио — еще один возможный источник «Благовещения».

Для читателя, уловившего дантовский подтекст книги, она становится предвестием скрытой сексуальной сцены. Такое решение — третий модернистский эффект «Благовещенья».

Значит ли все сказанное, что Кузмин усомнился в непорочном зачатии — скажем, по примеру автора «Гавриилиады» или «Марии», где Гавриил не только сообщает благую весть, но замещает Бога? Очевидно, нет. Благой вестью Кузмин всего лишь «занавесил» сексуальную сцену «Бог — простая смертная», типичную для языческой мифологии. В конце концов, и для Данте Любовь, она же Бог, воплощала собой перводвигатель мира: «L'amor che move il sole e l'altre stelle»[14] («Рай», XXXIII, 145; см.: Dante, III: 585). В таком же духе, но только более карнально, Кузмин в 1909 году трактовал творческое начало мира в письме Вальтеру Нувелю от 2 марта по ст. ст.: «Половое стремление (всегда главное, без чего ничто не существует: ни чувство, ни искусство, ни вера: скопец — не может быть ни художником, ни священником, он лишен творчества)» (цит. по: Богомолов 1995: 298).

В нарративном высвечивании сексуальной подоплеки непорочного зачатия Кузмин мог опираться на языческий миф о Зевсе, сошедшем на Данаю золотым дождем, — тем более что он был любим художниками и образовал живописный канон: «Данаю» Антонио Корреджо (1530, Галерея Боргезе, Рим), Тициана (около

1554, Эрмитаж, Петербург) и Рембрандта (1636, Эрмитаж). Как если бы Дева Мария Кузмина была еще и сошедшей с полотна Данаей, она изображена зардевшейся, со *сладко трепещущим сердцем*, на фоне *блестящего* утра (а золотой дождь Зевса передавался на картинах либо золотом, либо ярким светом). По ходу «Благовещенья» она превращается из *лилеи*, символа чистоты и непорочности, в *румяную розу*, символ любви, в том числе консумированной. Такая любовь иносказательно передана строкой «Небесны розы скромных гряд».

«Мостом» между двумя эрмитажными «Данаями» и «Благовещеньем» Кузмина могло стать стихотворение «Сфинкс глядит» Вяч. Иванова (1900, сб. «Кормчие звезды», опубл. 1903) — «Как замок медный, где Даная / Приемлет Зевса дождь златой, — / Гора зардела медяная <...> Не дева негой бледной млеет / Под ливнем пламенным небес» (Иванов: 116), — где уже были и предикат *зардела*, и *пламенные небеса*, обрушившиеся в стихотворении Кузмина на *скромные розы*, ставшие от этого *небесными*.

На благую весть и мир, воспринимаемый после нее по-новому, приходится пик повествования. Он подчеркнут специальным грамматическим рисунком. Стихотворение открывается прошедшими временами — имперфективным *читала* и аористивными *дочитала*, *постучала*, *склонился*. Ими задается временная дистанция между сюжетом и читателем. Переходя далее на praesens historicum, Кузмин эту дистанцию устраняет, и сообщение благой вести разворачивается как бы здесь и сейчас (ср. *глядит*, *вещает*, *возвещает*, *блещет*, *трепещет*, *светится*). Затем praesens historicum транспонируется в несобственно-прямую речь Девы Марии (отрезок между «Узким кажется наряд» и «Какой весной все расцвело![15]»), и читатель, уже и так приобщившийся к сюжету, получает возможность увидеть мир глазами Девы Марии и испытать протонастроение праздника Благовещения — весну, солнце, расцвет природы и расцвет чувств. В двух заключительных строках происходит откат в симметричное зачину аористивное прошедшее. Грамматической акцентуацией содержания Кузмин имитирует постепенное вживание в сюжет картины и выход из него. Это четвертый модернистский эффект «Благовещенья».

До сих пор в «Благовещенье» нам встретилась одна вольность — потаенный сексуальный план у благой вести. Есть и другая. Линия Иисуса Христа, чье появление и *возвещает* Архангел Гавриил, практически опущена. Единственная намекающая на него перифраза — «Спасенья нашего начало» — говорит одновременно о его рождении и о нашем спасении через него.

Пенять Кузмину за допущенные вольности не приходится. Он упредил возможное недовольство читателей еще во «Вступлении»: «Прости неопытную руку, Дева, / И грешный, ах, сколь грешный мой язык». *Неопытная рука* и *грешный язык*, разумеется, воспроизводят самоуничижительные формулы, в которых средневековые авторы описывали свой вклад в литературу. Но можно их понимать и буквально. *Грешный язык* получает вербальную поддержку в виде языческого второго плана «Благовещенья» — кстати, вопреки запрету, исходящему от пушкинского «Пророка» (опубл. 1828), цитатой из которого *грешный язык* и является (см.: Богомолов 2000). Что же касается *неопытной руки*, то в «Праздниках...» ей соответствует ряд погрешностей. «Благовещенье», однако, принципиально иной случай. Его сильные художественные эффекты для внимательного глаза выполнены хотя и небезгрешной, но мастерской рукой.

### 3. «Благовещенье» и экфрастическая техника Данте

У «Благовещенья» и «Божественной комедии» обнаруживаются переклички по линии не только греховной книги, но и непосредственно экфрастической передачи сцены благой вести. В контексте X песни «Чистилища», содержащей этот и другие экфрасисы, раскрывается тот аспект кузминского стихотворения, о котором речь заходила только как о приеме. Повествование о живописном сюжете решено через создание иллюзии зрительского вживания в него.

В начале X песни «Чистилища» имеет место счастливая встреча мраморного рельефа исключительной художественной мощи с благодарным зрителем. На уровне повествования этому соответствует скрещение одного дискурса, «сила искусства», с другим —

«отчетом об экскурсии». Последний предполагает: выставленные на обозрение объекты, достойные осмотра; посетителя и гида; наконец, вживание посетителя в произведение искусства. И тот и другой дискурсы брошены на создание следующей ситуации.

> В скалах Данте обнаруживает мраморный рельеф с Благовещением. Всматриваясь в две его фигуры, исполненные высочайшего реализма, он переживает эффект заговорившего камня — почти что слышит обмен репликами. Архангел Гавриил приветствует Деву Марию, произнося *«Ave!»* [*лат*. Здравствуй/Радуйся], а она в ответ произносит *«Ecce ancilla Dei»* [*лат*. Вот раба Господня].

Ср.:

Là sú non eran mossi i piè nostri anco,
quand' io conobbi quella ripa intorno
che dritto di salita aveva manco,
esser di marmo candido e addorno
d'intagli sí, che non pur Policleto,
ma la natura lí avrebbe scorno.
L'angel che venne in terra col decreto
de la molt' anni lagrimata pace,
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,
dinanzi a noi pareva sí verace
quivi intagliato in un atto soave,
che non sembiava imagine che tace.
Giurato si saria ch'el dicesse «*Ave!*»;
perché iv' era imaginata quella
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;
e avea in atto impressa esta favella
«*Ecce ancilla Deï*», propriamente
come figura in cera si suggella.
(Dante, II: 168—169 (28—45))

В переводе М.Л. Лозинского:

Еще вперед и шагу не ступив,
Я, озираясь, убедился ясно,
Что весь белевший надо мной обрыв

Был мрамор, изваянный так прекрасно,
Что подражать не только Поликлет,
Но и природа стала бы напрасно.

Тот ангел, что земле принес обет
Столь слезно чаемого примиренья
И с неба вековечный снял завет,

Являлся нам в правдивости движенья
Так живо, что ни в чем не походил
На молчаливые изображенья.

Он, я бы клялся, «Ave!» говорил
Склонившейся жене благословенной,
Чей ключ любовь в высотах отворил.

В ее чертах ответ ее смиренный,
«Ecce ancilla Dei», был ясней,
Чем в мягком воске образ впечатленный.
(Данте: 280—281)

Экскурсионная ситуация получает дальнейшее развитие. Видя, что Данте застыл у рельефа с «Благовещением» (а застыл он не случайно — ведь это Дева Мария благословила его на путешествие, то есть тоже своего рода экскурсию, по загробному миру), «гид»-Вергилий призывает его обратить внимание на другие «выставочные» объекты.

По стопам автора «Божественной комедии» Кузмин регистрирует ментальные стадии зрительского вживания в живописный сюжет, которых по меньшей мере три. Наблюдатель тоже слышит реплики архангела Гавриила и Девы Марии, причем включая те, что в X песню «Чистилища» ввел Данте. Кроме того, кузминский наблюдатель подставляет себя на место Богородицы и дважды обращает к ней вопрос, любопытствуя о деталях, вынесенных за рамки картины. Что в «Благовещенье» отсутствует — это экскурсионность, ибо кузминское повествование построено по принципу загадки. Читателю, познакомившемуся с «рассказом по картинке», предстоит реконструировать живописный канон, который только что был представлен в слове.

Поэтические экфрасисы Данте и Кузмина объединены еще и тем, что произведение искусства символизирует некое откровение. Аллегорический характер благой вести сильнее выражен в «Божественной комедии». С одной стороны, на примере Девы Марии, безропотно принимающей волю Бога, Данте учится смирению, с другой же он постигает высший, анагогический смысл Благовещения — как того события, которое открыло человечеству двери Рая, прежде закрытые грехопадением Адама. У Кузмина живописный сюжет подводит к постижению Божественной Любви, которая, как можно было убедиться выше, далека от дантовского знака равенства между Богом и Любовью, двигателем всего — праведников и грешников, солнца и других светил.

Дантовская аура «Благовещенья» мотивирована еще и тем, что в «Божественной комедии», как и в «Праздниках...», постулируется наличие особого канала связи между Творцом и личностью, причастной к творчеству, — в первую очередь, конечно, поэтом.

Имеются между двумя экфрасисами и расхождения, возможно, превышающие сумму сходств. Не задерживаясь на том, что описываемые произведения искусства мыслятся выполненными из разного материала, сразу перейду к менее очевидным различиям. Во-первых, Данте акцентирует композиционную простоту художественного объекта, иконически реализующую мотив смирения, тогда как Кузмин — великолепие, намекающее на определенную живописную поэтику. Во-вторых, у дантовского мраморного рельефа нет и не может быть прототипа — недаром он описывается как произведение, превосходящее все мыслимые творения резца и природы, — тогда как кузминский экфрасис сориентирован даже не на одно произведение, а на целую традицию.

Впрочем, экфрастическое письмо «Благовещенья» не претендует на восстановление средневековой традиции. Претендует же оно, как отмечалось выше, на то, чтобы репрезентировать модернистскую манеру думать и говорить об искусстве.

## 4. Вместо заключения

Кузмин как автор стихотворений, навеянных живописью, уже стал героем монографии Марии Рубинс об экфрасисе в русской и

французской поэзии. Исследовательница включила их в акмеистическую линию экфрасиса (Рубинс: 197—204), которую возвела — и совершенно справедливо — к парнасской. Обо всех экфрасисах Кузмина я говорить не возьмусь, потому что их полный состав, типы, приемы и характер имитируемых объектов остаются попрежнему невыявленными, но «Благовещенье» явно отстоит как от акмеизма, так и от Парнаса. Вместо того чтобы по-академически холодно и объективно передавать живопись, Кузмин по-символистски религиозно переживает ее содержание. Более того, на правах повествователя он вмешивается в сюжет картин. Правда, при этом он любовно-бережно воспроизводит живописный канон, включая условности. Далее, живопись у него комментируется не своим языком, а условным, заведомо искажающим имитируемый объект. Наконец, если парнасцы и акмеисты отдавали предпочтение пластическим искусствам, то Кузмин охотно обращался и к музыке[16], а также к синтезу разных видов искусства.

Все сделанные в этой статье наблюдения позволяют предположить, что Кузмин проложил особый путь в мире экфрасиса — конечно же, не без оглядки на парнасский опыт, или экфрасисы в стиле «искусство для искусства», и символистский, или изображение объектов искусства через призму религиозно-мистических переживаний.

---

[1] Мой приятный долг — поблагодарить И.А. Доронченкова и А.К. Жолковского за ценные соображения, Л.В. Нерсесяна и Н.В. Плунгян — за консультации.

[2] Все рецензии отмечены в: Лавров, Тименчик; Богомолов 2000.

[3] Здесь и далее стихотворения Кузмина цитируются по изданию: Кузмин: 221—228, с указанием страницы.

[4] См., например: Снессорева.

[5] Т.е. в ареале от Византии до славянских стран.

[6] У Кузмина ошибочно: *соборе Халкопратии*.

[7] Или перед ее русскими аналогами, например, «Богоматерью Смоленской».

[8] Ср.: «Слагаю набожно простые строки» («Вступление»).

[9] См. в этой связи Покровский 1891.

[10] Отмечено в: Богомолов 2000.

[11] «Сколько [же] сладостных мыслей, сколь же [долгое] желание / привело их к этому скорбному шагу» (т.е. обреченности постоянно шагать в адской буре). Подстрочный перевод здесь и далее мой. — *Л.П.*

[12] «Но скажи мне: во время сладких вздохов / по каким [приметам] и как вы заметили любовь?»

[13] «В тот день мы больше не читали».

[14] «Любовь, которая движет солнцем и другими звездами».

[15] Перфект с акцентом на результате, имеющем место в настоящем.

[16] В чистом виде это, например, «Из поднесенной некогда корзины...» (1906): «И пели нам ту арию Розины: / “Io sono docile, io sono rispettosa”. / <...> Пезарский лебедь, сладостен и пышен, / Венчал малейшую весельем ноту» (61).

## *Литература*

*Анненский* — Анненский И. О современном лиризме // Анненский И. Книга отражений. М., 1979. С. 328—382.

*Бальмонт — Бальмонт* К. Хроника // Золотое руно. 1909. № 6. С. 77—79.

*Блок* — Блок А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1997. Т. 3.

*Богомолов 1995* — Богомолов Н. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.

*Богомолов 2000* — Богомолов Н. [Комментарии к «Праздникам Пресвятой Богородицы»] // *Кузмин*: 721—722.

*Д’Аннунцио* — Д’Аннунцио Г. Франческа да Римини / Пер. В. Брюсова и Вяч. Иванова. СПб., 1908.

*Данте — Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М., 1961.

*Иванов* — Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 т. Т. 1. СПб., 1995.

*Кузмин* — Кузмин М. Стихотворения / Подгот. Н. Богомолова. СПб., 2000.

*Лавров, Тименчик* — Лавров А., Тименчик Р. [Комментарии к «Праздникам Пресвятой Богородицы»] // Кузмин М. Избранные произведения. Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. Лаврова и Р. Тименчика. Л., 1990. С. 523—524.

*Медведев* — Медведев П. Рецензия на: Кузмин М. «Осенние озера» // Новая студия. 1912. № 9. С. 10.

*Покровский* – Покровский Н. Благовещение Пресв. Богородицы в памятниках иконографии, преимущественно византийской и русской. СПб., 1891.

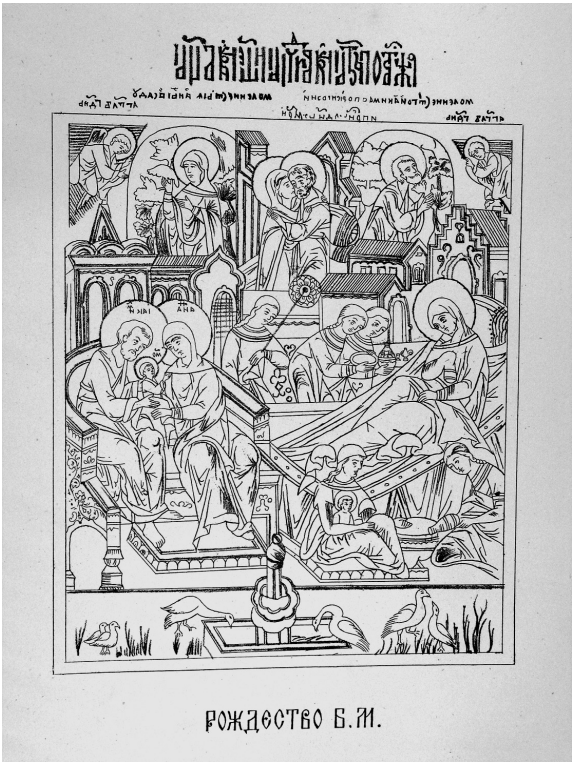
*Рубинс* — Рубинс М. Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас. СПб., 2003.

*Снессорева* — Снессорева С. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон, чтимых православной церковью, с изображениями в тексте праздников и икон Божией Матери. СПб., 1894.

*Соловьев* — Соловьев С. Рецензия на: «Остров». Ежемесячный журнал стихов. № 1 // Весы. 1909. № 7. С. 100—102.

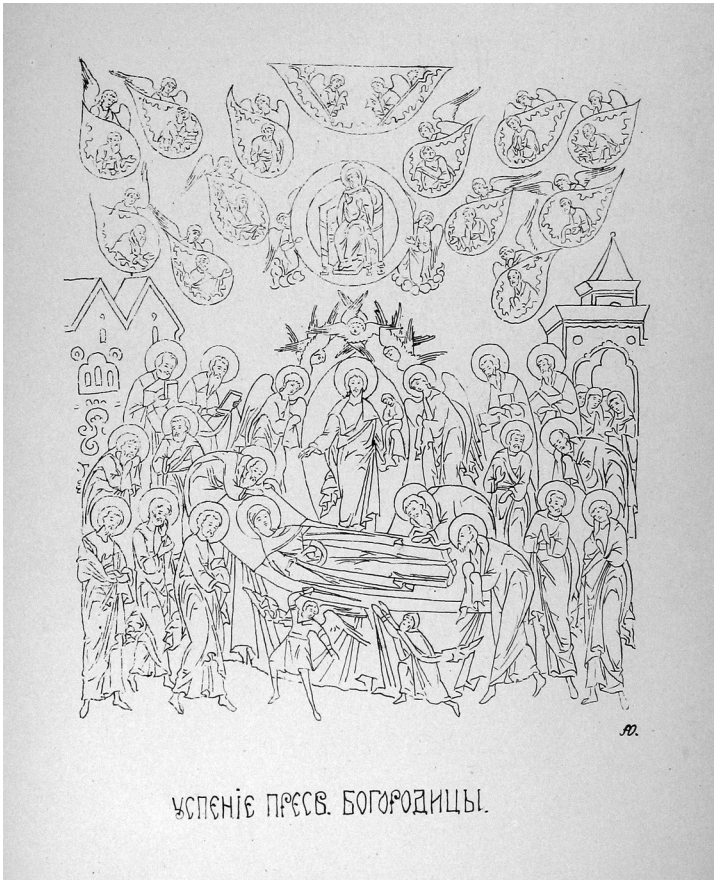
*Соловьева* — Соловьева П. (Allegro). Плакун-трава. СПб., 1909.

*Dante* — Alighieri Dante. Commedia / A cura di E. Pasquini e A. Quaglio. 3 v. Garzanti, 1996.




1. «Рождество Богородицы». Прорись из кн.: *М.И. и В.И. Успенские*. Материалы из истории русского иконописания. Переводы из собрания И.В. Тюлина. СПб., 1890. Табл. XXXII

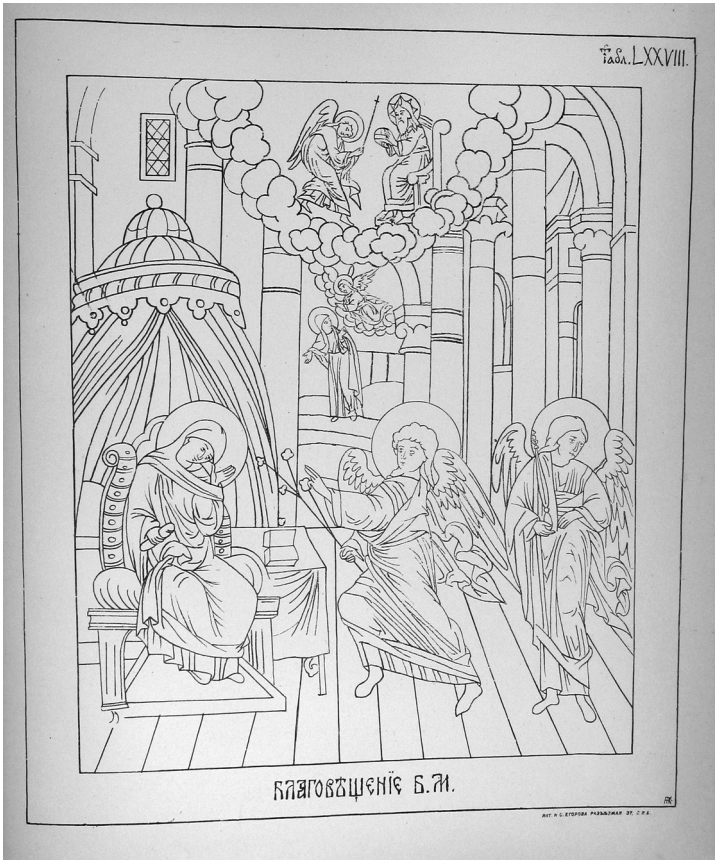
2. Тициан. «Введение Девы Марии во Храм» (1538, Венецианская академия)




3. «Успение Пресв. Богородицы».
Прорись из кн.: *М.И. и В.И. Успенские*. Материалы из истории русского иконописания. Переводы из собрания М.В. Тюлина. СПб., 1899. Табл. LV

4. «Покров Пресвятыя Богородицы»
(прямоличный перевод, сложная композиция).
Собрание автора [Н.П. Лихачева]. По кн.: *Лихачев Н.П.* Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906. Т. I. № 236

5. Сандро Боттичелли. «Благовещение» (1489, Уффици, Флоренция)




6. Благовещение. Прорись из кн.: *М.И. и В.И. Успенские.* Древние иконы из собрания А.М. Постникова. СПб.: 1899. Табл. LXVIII

*Светлана Титаренко*
*СПбГУ*

# Экфрасис у Вячеслава Иванова как «внутреннее изображение» (Пергамский алтарь Зевса и визуальная образность книг «Эллинская религия страдающего бога» и «Дионис и прадионисийство»)

Изучая творческий путь Вячеслава Иванова, исследователи указывают на нараставший у него в 1890-х годах интерес к тому, что будущий теоретик символизма назвал в письме к И.М. Гревсу от 31 октября / 13 ноября 1902 года великим и многоликим феноменом дионисической религии (Гревс, Иванов: 251; см.: Карпи; Вахтель; Богомолов 2011). Этот интерес на долгие годы определил его религиозно-философские, жизнетворческие и художественные стратегии и обусловил создание книг-исследований «Эллинская религия страдающего бога» (М., 1917)[1] и «Дионис и прадионисийство» (Баку, 1923). Рассматривая их, можно отметить, что они включают в себя различные типы экфрасиса, создавая тем самым образ многоликого «страдающего бога». Основой для него послужила краснофигурная и чернофигурная вазопись, древнегреческая скульптура (например, менада Скопаса), фрески, изображающие подземный мир или лабиринт на Крите, архитектура античных храмов и сохранившиеся постройки театров в Дельфах, Афинах, Эпидавре, а также многие другие источники, в том числе и Пергамский алтарь Зевса. Последний источник особенно любопытен, так как он практически не привлекал внимания исследователей.

Пергамский алтарь Зевса (см. вклейку), как нам представляется, стал импульсом для формирования экфрасиса в книгах теоретика русского символизма, посвященных древнегреческой религии, носителем идеи дионисийской телесности. Его «внутреннее

изображение» диктуется законами поэтики «внутренней формы», декларировавшимися Вяч. Ивановым, о чем уже писали исследователи (см.: Гидини; Цимборска-Лебода). Ссылки на Пергам появляются у Иванова в переписке с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал в начале 1902 года. Его интересуют пергамские надписи (Иванов, Зиновьева-Аннибал 2: 211), а также храм Диониса перед театром в Пергаме, построенный Эвменом II и входивший в пергамский ансамбль (Иванов, Зиновьева-Аннибал 2: 253—254). Упоминание пергамских древностей встречается также в первоначальной публикации «Эллинской религии...» на страницах журналов «Новый путь» (1904) и «Вопросы жизни» (1905).

Причем в текстах Иванова, в отличие от текстов его современников, например Д.С. Мережковского, нет развернутого описательного экфрасиса Пергамского жертвенника, но есть отсылки к нему, аллюзии, реминисценции, «свернутые» цитаты, символические образы. Особый статус они приобретают в исследовании «Дионис и прадионисийство», где сама идея «прадионисийства» возникает из образов скульптурного фриза и пергамских надписей (см.: Иванов 1994: 19, 129, 147, 158, 202, 278, 285). Интересны также работы по истории и эпиграфике Пергама, упомянутые Ивановым (см.: Fränkel; Thrämer). При этом остаются без ссылок — о чем уже многократно писали исследователи, говоря об этом как о приеме «неупоминания» у Вяч. Иванова, — многочисленные идеи, мотивы и образы, которые, трансформируясь, образуют «дионисийскую телесность» и «дионисийский текст».

Поэтому мы акцентируем внимание на иконическом экфрасисе как способе создания «внутреннего изображения», опираясь на некоторые идеи рассмотренного нами ранее экфрасиса эмблематического типа (см.: Титаренко 2010). Это такой тип образности, где, по мнению исследователей, «экфрастическая иконография не дана эксплицитно, но именно от нее отталкивается ассоциативная работа» (Геллер: 7). Подобный неклассический тип этой формы можно обозначить вслед за Л. Геллером, учитывающим работы Ч. Пирса, как *иконический экфрасис*, то есть такой, который не просто описывает известные артефакты, а *отсылает к их ноуме-*

*нальному значению* через игру символическими образами-знаками, создающими текст-миф, текст-«виде́ние, постижение» картины или скульптуры, где «все зыбко, все колеблется, смещаются пропорции, возникает и тут же искажается перспектива, верх и низ меняются местами» (Геллер: 10). Подобный тип экфрасиса возникает как способ интерпретации известного артефакта искусства, его перевода с одного символического языка на другой. В этом плане указанный тип экфрасиса базируется на понятии иконического знака, который, как известно, «сходен с означаемой вещью *только в некоторых своих аспектах*» (Эко: 155). В определенной степени иконический экфрасис близок выделенным М. Цимборской-Лебода типам экфрасиса в «свернутом виде», а также «экфрастическому импульсу» (Цимборска-Лебода: 55).

Иконический тип экфрасиса в рассматриваемом нами случае будет являться «мифологическим кодом» исследовательского сюжета, так как герменевтика визуального образа у Иванова основана на понимании «прамифа» как первоначального синкретического ядра, которое претерпевает различные трансформации, о чем он писал в своих статьях «Эпос Гомера» (Иванов 1912: V) и «Основной миф в романе “Бесы”» (Иванов IV: 437—444). Иконический тип экфрасиса можно понимать как «перевод» Вяч. Ивановым на символический язык объекта рефлексии, в данном случае — надписей и образов Пергамского алтаря Зевса из Берлинского музея, в связи с разрабатываемой им теорией *дионисийства как психологического состояния* в исследовании «Эллинская религия...» и идеей *прадионисийства*, положенной в основу книги «Дионис и прадионисийство».

Метаморфозы и трансформации визуального образа «страдающего бога» у Иванова — реализация важнейшей для символистов теургической установки, в русле которой осуществлялась эстетизация и мифологизация различных религиозных переживаний божественной «телесности» на основе артефактов искусства, когда произведения Античности и христианства, накладываясь друг на друга, становились носителями авторского мифа. Учитывая, что книги Иванова носят эссеистический характер и имеют осо-

бую риторику развертывания античных образов, подкрепленных цитатами из научных, философских, мифологических источников и художественных сочинений, можно определить их как философскую исследовательскую прозу, основанную на стремлении создать универсальный миф на гностической основе[2]. Не случайно, обращаясь к их рассмотрению с точки зрения классической филологии, авторы отмечают, что Иванов реализовал здесь прежде всего свой личный интерес под влиянием немецкой романтической философии и русской религиозно-философской мысли (Вестбрук 2007: 26).

Важнейшим импульсом к постижению религии Диониса становится для Иванова книга Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). В письме к нему от 14/26 ноября 1895 года Л.Д. Зиновьева-Аннибал просит прислать ей эту книгу со словами, что она «впервые поняла идею великого Бога восторга и природы Диониса и его борьбу с уравновешенным Олимпом и зарождение трагедии» (Иванов, Зиновьева-Аннибал 1: 373). Тем не менее в книге «Дионис и прадионисийство» Иванов признается, что ему не хватает у немецкого исследователя исторического и религиозного аспектов рассмотрения дионисийства, ибо философский путь, предложенный Ницше, уводит в область чистой метафизики (Иванов 1994: 11).

Дионисийское начало понимается Ницше как безличная сила действования, связанная с непластическими искусствами и прежде всего с музыкой, в отличие от аполлоновского — пластического по своей природе: «Из первобытного титанического порядка богов ужаса через посредство указанного аполлонического инстинкта красоты путем медленных переходов развился олимпийский порядок богов радости» (см.: Ницше: 67). Иванов же строит свою теорию дионисийского образа на живописной, пластической и музыкальной основе, осуществляя синтез искусств. Он считает, что «дионисийское» зародилось в музыке Бетховена и Вагнера, а затем было философски осмыслено Ницше (Иванов 1904, 2: 61—62) и В. Соловьевым (Иванов 1904, 1: 134), высказавшим в статье «Мифологический процесс в древнем язычестве»

(1873) мысль, что Дионис — бог жизни органической, поэтому он завершает мифологический процесс и, в отличие от других греческих богов, «внешних» человеку, «входит в самого человека». «Недоступное внутренно, божество, — писал Соловьев, — становится познаваемым только в своем внешнем действии, или проявлении — в видимом мифе, так что это внешнее проявление становится необходимостью для религиозного сознания» (см.: Соловьев: 22—23). Поэтому «видимый миф», или «телесность» божества, может восприниматься через пороговые экстатические психологические состояния страха, ужаса, смерти, восторга и опьянения, переживаемые человеком и воплощенные в искусстве. Причем в первоначальных набросках о дионисийстве, сохранившихся в Рукописном фонде, титаническое у Иванова приравнивалось к дионисийскому, как и у Ницше: «Титан, — писал Вяч. Иванов, — Дионис = жертва» (Иванов РО: 1). Сущность дионисийского, по Иванову, — экстатическое, страстное состояние, поэтому «дионисийская телесность» характеризуется выражением изначального хтонического принципа (титанического) и дионисийского мистериального (индивидуации как преодоления хтонизма и высветления олимпийского аполлоновского начала).

Книга «Эллинская религия...» была создана на основе цикла лекций Иванова о Дионисе, которые первоначально читались им в парижской Высшей школе общественных наук в 1903 году после почти годового изучения древнегреческой истории и культуры. Именно эти лекции, опубликованные в журнале «Новый путь» и «Вопросы жизни», по словам современников Иванова, создали его «легенду» в России[3]. Начиная свое исследование, он утверждает, что образ бога страдающего как душа трагического мифа сложился в Греции под влиянием дионисийской религии: «Ужас смерти и искаженная личина страдания — трагическая маска — были приняты греками в идеальный мир их красоты», «“полубоги”, “богоравные”, смертные “герои” — не одни являются в религиозно-поэтическом созерцании древних жертвами рока. Страждут демоны и боги, как Кронос или Уран, как многострадальная

Матерь-Деметра, как сам светлый Аполлон, влекущий цепи плена и подневольной службы. Умирают Титаны и нимфы, Адонис и Кора, Кронос и сам Кронид... <...> “Меламп, — говорит Диодор, — занес из Египта очищения, приписываемые Дионису, и предание о богоборстве Титанов, и всю вообще священную легенду о страстях богов”» (Иванов 1904, 1: 111). Не принимая точку зрения Виламовица—Меллендорфа, считающего, что в дионисийстве нет идеи страдания, Иванов берет эту идею как одну из центральных для формирования визуальной образности и сводит многочисленные мифологические образы к их первоформе — архетипу Единого Бога-героя, имеющего дуалистический характер в архаической мифологии. Этот архетип считается сакральным в эзотерической посвятительной традиции, восходящей к философии Платона. Он возникает в индоевропейском культурном контексте и воплощает мистический путь самопознания через опыт «божественного единения» (см.: Иванов 1985: 19—20; Фомин: 151). В ранней поэзии Иванова этот архетип обозначен как «неведомый бог»; он находит воплощение, например, в стихотворении «Неведомому Богу», вошедшем в сборник «Кормчие звезды» (1903). В «Эллинской религии...» Иванов указывает, что «мистика дионисической жертвы» восходит к мифологии «первобытного космического богочеловека, из членов которого возникают небо и земля и все, что в них». «Как близок к этому представлению, — пишет он, — миф о жертве Диониса-Загревса (первейшего космического Диониса), растерзанного и пожранного Титанами, из пепла которых возникает род человеческий!» (Иванов 1904, 2: 54—55). То есть прообразом Диониса был для Иванова архетип Единого Бога, возникший в индоевропейских архаических мифах и переосмысленный в древнегреческой мифологии.

Иконологически архетип Единого Бога восходит к древнейшим изображениям героической личности. В архаической мифологии, переосмысленной греками и римлянами, одним из распространенных сюжетов, воспроизводящих героическую битву богов с титанами, стал сюжет гигантомахии, описанный в «Илиаде» Гомера и «Теогонии» Гесиода. Он имел индоевропейские кор-

ни и считался архетипическим, воплотившим идею битвы богов и гигантов — как космогонический миф, воспроизводящий древнейшие представления о борьбе хаоса и космоса (см.: Евзлин: 98—99). Кроме того, гибель титанов и заключение их в Тартар соответствовали всеобщим представлениям об умирающем и сходящем в подземный мир (первохаос) божестве (Евзлин: 99—100), что позднее отразилось в древнегреческой мифологии Диониса и в сюжете гностической христианской мифологии о падении и пленении хаосом девы Софии.

Воссоздание сюжета гигантомахии в формах высокого скульптурного рельефа было осуществлено в Пергамском акрополе в эпоху правления царя Евмена II в 180—160 годах до н.э. в память о победе царя Аттала I над племенем галатов и стало символом эллинистической культуры. Скульптурный ансамбль алтаря Зевса — один из уникальных памятников Античности, воплотивших сюжет гигантомахии в образах яркой, символической телесности, представленной «аполлоническими» образами олимпийских богов и «дионисийски» растерзываемых титанов. Необычный синтез противоположностей в образах Пергамского алтаря уже обращал на себя внимание исследователей, обозначивших это явление как *пергамский неоплатонизм*, для которого характерен переход от объективной конструктивной мифологии — к систематически-диалектической и субъективной на основе усиления принципа теургии (Лосев 1988).

Алтарь представлял собой сочетание высокой античной архитектурной формы (портик с колоннадой) и скульптурного горельефа. Горельеф с изображением гигантомахии покрывал как нижние стены алтарного окружения высотой 2,75 метра, так и верхние — по фризу стены. Раскопки в Пергаме (Бергамо) в Малой Азии, бывшем во время его создания греческой провинцией Римской империи (см.: Штоль), с 1864 до 1880-х годов проводили знаменитые немецкие историки и археологи К. Хуман и Л. Курциус; в них принимал участие Э. Целлер, лекции которого по античной философии Иванов слушал, будучи студентом берлинского университета, а позднее — В. Дерпфельд, лекции которого

по истории греческой религии Вяч. Иванов слушал в Афинах в начале 1900-х годов.

Уже в начале 1880-х годов развалины колоссального жертвенника были привезены в Берлин и выставлены для обозрения на Музейном острове, где и находятся сейчас (мрамор, античное собрание, Пергамон-музей). (Иванов мог видеть его в 1886—1890 годах в Берлине, когда был студентом университета.) По свидетельству современников, в Берлине были выставлены хорошо сохранившиеся скульптурные группы Зевса, Афины, Диониса, Феба и Посейдона. «Скульптор пергамских фризов, — говорится в статье из Энциклопедического словаря, — сумел соединить в них присущие произведениям лучшей поры греческого искусства широкий замысел, величественную красоту композиции и благородство форм с тем смелым и сильным выражением страдания, какое мы находим, между прочим, в других произведениях греческой пластики более подробно, например, в Лаокооне, Умирающем Галле и других» (Брокгауз и Эфрон: 177).

Уже в 1880-х годах в Берлине вышел ряд исследований, посвященных этой находке (Conze; Conze, Humann, Bohn). И статья энциклопедического словаря, и вышедшие в Германии исследования были снабжены схемами и фотографиями. Особенно глубоко в этот период исследовались пергамские надписи; они не остались без внимания Иванова, увлекавшегося в период обучения в Берлинском университете эпиграфикой. Так, в книге «Дионис и прадионисийство» он указывает, что на понятие «прадионисийства» его натолкнула пергамская надпись «Зевс-Вакх» (Иванов 1994: 19). Зевс на фризе изображен мечущим молнии в гигантов, обвитых змеями. Гиганты — полухтонические-полубожественные существа, рожденные Геей от сохраненной ею крови оскопленного Кроном Урана; их тела воплощают идею «растерзания».

Чтобы понять своеобразие экфрасиса как «внутреннего образа», формирующего представление о «дионисийском теле» в книгах Иванова, попробуем сначала рассмотреть иные типы восприятия Пергамского алтаря. Например, Тургенев в статье «Пергамские

раскопки. Письмо в редакцию», написанной после посещения одной из первых экспозиций в 1880 году, идет от описательного экфрасиса — к патетическому и взволнованному истолкованию, намечая дионисийскую тему как музыкальную. «Эта “Битва богов”, действительно, откровение», «Как я счастлив, что я не умер, не дожив до последних впечатлений, что я видел все это», — пишет он (Тургенев: 39) и далее описывает увиденное. «Эти горельефы (многие из тел так выпуклы, что совсем выделяются из задней стены, которая едва с одной стороны прикасается их членов) — эти горельефы изображают битву богов с титанами или гигантами, сыновьями Гэи (Земли). <...> Посередине всего фронтона Зевс (Юпитер) поражает громоносным оружием, в виде опрокинутого скиптра, гиганта, который падает стремглав, спиною к зрителю, в бездну; с другой стороны — вздымается еще гигант, с яростью на лице — очевидно, главный боец, — и напрягая свои последние силы, являет такие контуры мускулов и торса, от которых Микель-Анджело пришел бы в восторг. Над Зевсом богиня Победы парит, расширяя свои орлиные крылья, и высоко вздымает пальму триумфа; бог Солнца, Аполлон, в длинном, легком хитоне, сквозь который ясно выступают его божественные, юношеские члены, мчится на своей колеснице, везомой двумя конями <...>. Вакх-Дионизос, Диана — Артемида, Гефест — Вулкан — также в числе бойцов-победителей; есть другие еще, пока безымянные боги, нимфы, сатиры — всех фигур около сорока и все свыше человеческого роста! Поразительна фигура Гэи (Земли), матери гигантов; вызванная гибелью своих сынов, она до половины корпуса, до пояса, поднимается из почвы... <...>. Все эти — то лучезарные, то грозные, живые, мертвые, торжествующие, гибнущие фигуры, эти извивы чешуйчатых змеиных колец, эти распростертые крылья, эти орлы, эти кони, оружия, щиты, эти летучие одежды, эти пальмы и эти тела, красивейшие человеческие тела во всех положениях, смелых до невероятности, стройных до музыки, — все эти разнообразнейшие выражения лиц, беззаветные движения членов, это торжество злобы, и отчаяние, и веселость божественная, и божественная жестокость — все это небо и вся

эта земля — да это мир, целый мир, перед откровением которого невольный холод восторга и страстного благоговения пробегает по всем жилам» (Тургенев: 38—39).

Д.С. Мережковский представил образы алтаря в стихотворении «Титаны (К мраморам Пергамского жертвенника)», истолковывая гигантов как первых архаических богов, низвергнутых олимпийцами: «Обуглены крылья, / И ног змеевидных / Раздавлены кольца, / Тройными цепями / Обвиты тела...» (Мережковский 4: 543). В романе «Юлиан Отступник (Смерть богов)» он использует эти же образы для углубления центральной идеи трилогии «Христос и Антихрист» — идеи гибели языческого мира. «Он стоял, — пишет Мережковский, — на большой высокой площади перед жертвенником Пергамским, залитой солнцем, окруженной голубым небом. На подножии храма была изваяна гигантомахия, борьба титанов и богов: боги торжествовали; копыта крылатых коней подпирали змеевидные ноги титанов» (Мережковский 1: 74). Ссылки на этот роман мы встречаем в переписке Вяч. Иванова с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал в период изучения Ивановым религии Диониса (Иванов, Зиновьева-Аннибал 2: 313); Зиновьева-Аннибал пишет Иванову, что «Мережковский не знает Греции, не ведает Диониса...» (Иванов, Зиновьева-Аннибал 2: 464). Для Иванова была важна эстетически выраженная идея страдания, воссозданная в мифе о гибели прекрасных гигантов (первых, природных, хтонических богов) от рук олимпийцев. Мифология гигантов, как и титанов, растерзавших Диониса в младенчестве, в Античности была мифологией хтонической, или доолимпийской, воплощающей одну из ипостасей Диониса — бога подземного. (Дионис был сыном смертной женщины — Семелы (или Геи), то есть богочеловеком, и боролся за то, чтобы войти в круг олимпийских богов.) Мифология же олимпийцев носила смешанный характер и включала в себя доолимпийские хтонические представления, как указывает А.Ф. Лосев, рассматривая доолимпийскую мифологию, представленную в поэме Гесиода «Теогония», «в своем взаимном переплетении, даже в своей борьбе» (Лосев 1994: 348). О титанах как первопредках человека рассказывается в «Орфических гим-

нах», опубликованных в конце XIX века Н.И. Новосадским. Как указывает К. Кереньи, в них титанов называли «наших отцов прародителями», так как дионисийское начало есть в каждом человеке, рожденном из пепла титанов, уничтоженных Зевсом. Ссылаясь на исследования, посвященные Пергамскому алтарю, Кереньи подчеркивает, что «пергамские цари отправляли там частный и закрытый семейный культ Диониса» (Кереньи: 156, 223).

Эстетика хтонизма в Античности, по мысли А.Ф. Лосева, — это «тетраморфизм», который совмещает в себе чудовищность и чудесность, ужас и красоту телесного (Лосев 1994: 348). Это красота космической катастрофы, когда в муках рождается новое царство Зевса, основанное уже не только на страхе и дисгармонии, но на строе, гармонии, мудрости. Поэтому миф о гигантах, пораженных богами, мог быть не только повествованием (рассказом), но и чисто *философской теорией* о двух типах бытия: подземном (хтоническом) и высшем (разумном). Кроме того, он был *моделью* психологических состояний (от растерзания — до ощущения цельности и совершенства) и *образом* этих состояний, стремящихся быть выраженными визуально, то есть телесно. Об идее телесности в античной эстетике также рассуждал А.Ф. Лосев, рассматривая скульптурность как высшее выражение античной идеи тела и замечая, что Диониса и Аполлона нужно понять «классически», то есть «*телесно*» (Лосев 1993: 38). Понятие телесности важно для создания визуального образа Диониса. Иванов пишет, что «мифу не удается пластически и окончательно очертить Дионисов облик», так как он «бог, вечно превращающийся и проходящий чрез все формы» (Иванов 1904, 9: 47). «Существо религиозной идеи Диониса, — пишет Иванов, — не сводимо ни на какое определенное *что*, но изначально было и навсегда осталось некоторым *как*. Стихия Диониса есть только состояние» (Иванов 1904, 3: 39). Перечисляя в «Эллинской религии...» многочисленные воплощения Диониса, запечатлевшиеся в произведениях античного искусства, он отсылает к его образу на фризе Пергамского алтаря, где Дионис предстает как «бог в шлеме и во всеоружии (на изображениях Гигантомахии)», так как «этот бог всегда только

маска и всегда одна оргиастическая сущность» (Иванов 1904, 9: 47). «Его многообразность и как бы текучесть не позволяет облечь его numen в постоянное и устойчивое формальное представление» (Иванов 1904, 9: 47). Иванов имеет в виду архетипические представления, на основе которых складывается мифологическая концепция Диониса: «Очевидно миф ищет выражения чему-то данному изначала» (Иванов 1904, 9: 48). Цитируя М. Мюллера, Иванов говорит, что это должно быть явление «сверхматериального порядка», которое открывается в силе материальной: «Дионис умирает вечно и умирает насильственно» (Иванов 1904, 9: 49); в книге «Дионис и прадионисийство» отмечается, что «Дионис — бог воинских кликов» (Иванов 1993: 30). В поисках религиозной идеи Диониса Иванов обращается к мифологии Зевса, который, по его мнению, воплощает архетип «пра-Диониса», Зевса-Вакха: «И если мы заподозрим это заявление в религиозном синкретизме или философской феокрасии (богосмешении), — пишет он, — то формальный культ Зевса-Вакха (Ζεως βάχος) в Пергамоне, засвидетельствованный эпиграфически, показывает, по-видимому, нечто бóльшее: здесь феокрасия кажется нам имеющей свои корни в древнейшей религиозной идее и свои традиции во фригийском и пафлагонском культе Зевса, умирающего зимой и воскресающего весной, то есть Диониса с именем Зевса» (Иванов 1904, 9: 53).Так как он бог жертвенного страдания, то, по мысли Иванова, он является богом-героем вообще, умирающим страстною смертью. Обращаясь к исследованию архаической мифологии прадионисийства как первоначального оргиастического культа в книге «Дионис и прадионисийство», Иванов опирается на пергамские надписи, опубликованные Френкелем (см.: Fränkel); на них он неоднократно ссылается и в «Эллинской религии...», цитируя также и другие источники, связанные с изучением Пергамского алтаря Зевса (см.: Thrämer). Он пишет: «Такое религиозное образование, как “Зевс — Вакх” пергамской надписи, конечно, исключение и аномалия; примечательно, однако, что “Зевс-Вакх” чтится рядом с “Зевсом”» (Иванов 1994: 19). Развивая свое предположение, он соотносит эту формулу с мифологией Крита и Ма-

лой Азии, в которых «пергамский Зевс-Вакх» — полубог-полугерой (Иванов 1994: 278). В образе Зевса он видит «прадионисийскую подпочву» эллинской религии и объясняет оргиастические культы Дионису женскими экстазами: «Полнота Дионисовой религии, — утверждает он, — следствие соприкосновения этих двух культов, мужского и женского» (Иванов 1994: 159). Идея «пра-Диониса», по мысли Вяч. Иванова, восходит к почитанию «безымянного Героя» и «женского оргиазма» (Иванов 1994: 17). Поэтому дионисийство — дуалистическая религия, так как Дионис — бог восхождения и нисхождения, Неба и Земли, он один из «исступленных героев-вакхов (bakchoi)» ( Иванов 1994: 2).

Подобным героем может быть любой гигант Пергамского алтаря — например, Алкионей, изображенный на фризе жертвенника в виде прекрасного умирающего юноши, пораженного Афиной. У него божественные крылья, но он не может взлететь, так как имеет змеевидные ноги, вросшие в землю и свидетельствующие о его принадлежности к подземному миру. Он находится в предельном физическом напряжении, его лицо — маска нечеловеческого страдания. Этот образ мог бы стать эмблемой страдающего и разрываемого на части бога Диониса. Афина и Алкионей — противоборство хтонического и олимпийского, стихийного и рационального, земного и небесного, мужского и женского начал. Эта скульптурная группа эмблематизирует «всеэллинскую религию»: «Религия Олимпа и религия подземных богов никогда не смесились до конца. В одних мистериях раскрывалось богопознание, снимавшее все противоречия» (Иванов 1994: 206). Поэтому мифический герой-гигант мог восприниматься как носитель дионисийской идеи.

В образах книги «Дионис и прадионисийство» осуществляется синтез объектной и субъектной стороны мифа. Зевс-Вакх — образ многоликого Диониса у Вяч. Иванова. Как и на пергамском фризе, он есть «грозная ипостась двойственного оргиастического божества», когда «лицо собственно Диониса уже отчетливо выявлено». «Не преобладает над ней, — пишет Иванов, — в виде верховного Зевса, но ей соподчиняется и обуславливает пред-

ставление о яростном боге — двойнике кроткого Диониса» (Иванов 1994: 29). Так как Дионис, по мысли Иванова, — «бог жертвенного страдания», — он не имеет имени и лица, поэтому облекается «во многие лица», «лики или формы Дионисовы»: он бог-«герой» вообще, «как бог умирающий, и при том страстною смертью; и оттого издревле его божество ипостазируется во многих героях, единое под разноликими масками судьбы трагической» (Иванов 1994: 53). Черты многих героев-гигантов Пергама воплощены у Вяч. Иванова в различных ипостасях-масках Диониса. Например, в типе прорицателя Мелампа — пророка Диониса и его коррелята-маски, о котором Вяч. Иванов пишет, что он вышел «из недр земли и принадлежит, по особенностям своего мифа и своей генеалогии, к ликам сферы хтонической», что «первоначально сам был змием», так как «нижняя половина его тела оставалась как бы погруженною в подземное царство» (Иванов 1994: 28). Скульптурные образы Пергамского алтаря отличаются от классической греческой пластики глубинным воплощением идеи страстей и страданий. Мифологема Дионис—Христос, на которой строится теория Иванова, есть результат сложнейших метаморфоз и трансформаций образов страдающих богов и героев, воспринятых сквозь призму христианского искусства. Тип страдающего Диониса мог ассоциироваться с его протоформами, образами-заместителями: героями и богами в античном искусстве и в христианской живописи. Кроме того, Пергамский алтарь являл собой сочетание классической античной архитектуры (портик с колоннадой) и живописного принципа, разработанного в христианском искусстве и реализованного в данном случае в скульптурном горельефе. В его основе — сочетание тектонического и атектонического начал, при помощи которого создается символическое пространство хаоса, стремящегося стать воплощением гармонии. Тектонический принцип — основа античного искусства, живописный атектонический — свойство христианского, как было замечено исследователями (Таруашвили: 15). Вяч. Иванову свойственно ощущение атектонического (христианского и живописного) в формировании представления о «дионисийском тексте».

Таким образом, в книгах Иванова используется комплекс визуальных мотивов и образов, отсылающих к Пергамскому алтарю Зевса. Надписи Пергамского жертвенника развертываются в иконический тип экфрасиса и определяют мифопорождающие стратегии. Миф о страдающем боге-герое формирует визуальные образы-знаки «дионисийской телесности», восходящие к архаической космогонической мифологии. «Дионисийская телесность» понимается как священная мистерия нисхождения и восхождения и архетипическая модель божественного. Восприятие скульптурного фриза Пергамского алтаря, относящегося к периоду эллинизма, осуществлялось у Вяч. Иванова на основе глубочайшего опыта осмысления христианского искусства, что могло обусловить формирование того метода, который Э. Панофский определил как метод реинтерпретационных контаминаций (Панофский 2006; 2009). Он основан на метаморфозах и трансформациях, а также взаимоотражении и взаимоналожении художественных образов, идущих из разных контекстов. Как известно, подобные трансформации античного образа наблюдаются в христианской культуре уже в искусстве Ренессанса. Но они приобретают статус сознательного принципа в поэтике символизма и связаны с разработкой различных приемов визуализации как мифопорождающей стратегии.

---

[1] Издание 1917 года было подготовлено Вяч. Ивановым к печати, но книга не была издана. Сохранились два экземпляра: один — в Римском архиве Иванова, другой — в Рукописном отделе РГБ в Москве. Предполагаемому изданию книги предшествовали публикации на страницах религиозно-философского журнала «Новый путь» под названием «Эллинская религия страдающего бога» (1904. № 1—3, 5, 8—9) и «Вопросы жизни» как «Религия Диониса: ее происхождение и влияния» (1905. № 6—7). Сноски в тексте статьи сделаны на эти первые публикации.

[2] Эту гипотезу мы уже анализировали, изучая пометы Блока на тексте первой публикации «Эллинской религии» в журнале «Новый путь» (Титаренко 2011).

[3] Этот цикл лекций сохранился в личном архиве Вяч. Иванова в Рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Интерес

слушателей к лекциям Вяч. Иванова был огромен. Они вызвали волну откликов и знакомство Вяч. Иванова с идеологами символистского движения в России и прежде всего с В.Я. Брюсовым и Д.С. Мережковским, организатором Религиозно-философских собраний и создателем журнала «Новый путь». Указанный период обстоятельно проанализирован в хрониках жизни Иванова, составленных Н.А. Богомоловым (см.: Богомолов 2009).

## *Литература*

*Богомолов 2009* — Богомолов Н.А. Вячеслав Иванов в 1903—1907 годах: Документальные хроники. М., 2009.

*Богомолов 2011* — Богомолов Н.А. Вячеслав Иванов между Римом и Грецией // Богомолов Н.А. Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011.

*Брокгауз, Эфрон* — С-в. А.А. Пергамские древности // Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. СПб., 1898. Т. 45 (XXIII).

*Вахтель* — Вахтель М. Вильгельм Дерпфельд и Вячеслав Иванов // Античность и Серебряный век: К 85-летию А.А. Тахо-Годи / Под ред. Е.А. Тахо-Годи. М., 2010.

*Вестбрук* — Вестбрук Ф. Дионис и дионисийская трагедия: Филологические и философские идеи о дионисийстве. Амстердам, 2007.

*Геллер* — Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе / Под ред. Л. Геллера. М., 2002.

*Гидини* — Гидини М.К. Понятие внутренней формы у Вячеслава Иванова // Cahiers du Monde russe. 1994. Janv.—juin.

*Гревс, Иванов* — История и поэзия: Переписка И.М. Гревса и Вяч. Иванова / Изд. текстов, исслед. и коммент. Г.М. Бонгард-Левина, Н.В. Котрелева, Е.В. Ляпустиной. М., 2006.

*Евзлин* — Евзлин М. Космогония и ритуал / Предисл. В.Н. Топорова. М., 1993.

*Иванов* — Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. IV.

*Иванов РО* — Иванов Вяч. Заметки о дионисийстве // РО ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 607. № 138. Л. 1.

*Иванов 1904* — Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1—3, 9.

*Иванов 1912* — Иванов Вяч. Эпос Гомера // Гомер. Поэмы / Пер. Н. Гнедича и В. Жуковского. М., 1912.

*Иванов 1994* — Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.

*Иванов, Зиновьева-Аннибал* — Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894—1903: В 2 т. / Подгот. текста Д.О. Солодкой, Н.А. Богомолова, М. Вахтеля. М., 2009. Т. 1—2.

*Иванов 1985* — Иванов Вяч.Вс. Античное переосмысление архаических мифов // Жизнь мифа в античности. Материалы научн. конф. («Випперовские чтения — 1985»). М., 1988. Вып. XVIII. Ч. 1.

*Карпи* — Карпи Г. На пути к страдающему богу // Новое литературное обозрение. 1994. № 10.

*Кереньи* — Кереньи К. Дионис: прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007.

*Лосев 1988* — Лосев А.Ф. История античной эстетики. Последние века. М., 1988. Кн. I.

*Лосев 1993* — Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.

*Лосев 1994* — Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М., 1994. Кн. II.

*Мережковский* — Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1— 4.

*Ницше* — Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1930. Т. I.

*Панофский 2006* — Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. СПб., 2006.

*Панофский 2009* — Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб., 2009.

*Соловьев* — Соловьев В.С. Собр. соч. / Под ред. и с примеч. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. 2-е изд. (1878—1877). [Репринт. изд.]. М., 1992. Т. 1.

*Таруашвили* — Таруашвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. М., 1998.

*Титаренко 2010* — Титаренко С.Д. Экфрасис-эмблема в творчестве Вячеслава Иванова // Вестник СПбГУ. 2010. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 1.

*Титаренко 2011* — Титаренко С.Д. Пометы А. Блока на полях «Эллинской религии страдающего бога» Вяч. Иванова: (К проблеме неогностической мифологии) // Шахматовский вестник / Под ред. И.С. Приходько. М., 2011. Вып. 12.

*Тургенев* — Тургенев И.С. Пергамские раскопки. Письмо в редакцию // Тургенев И.С. Полное собр. Соч. и писем. Т. XV. М.; Л., 1968.

*Фомин* — Фомин В. Единое Учение о Едином Боге в духовно-посвятительной традиции. М., 2001.

*Штоль* — Штоль Г. Боги и гиганты / Пер. с нем. Г. Ванделя. М., 1977.

*Цимборска-Лебода* — Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение — Память — Инобытие) // Экфрасис в русской литературе / Под ред. Л. Геллера. М., 2002.

*Эко — Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004.

*Conze* — Conze A. Pergamon, ein Vortrag. Берлин, 1880.

*Conze, Humann, Bohn* — Conze A. Humann C., Bohn R., u. a. Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon. Берлин, 1880—1881.

*Fränkel* — Fränkel, *Max* [Hrsg.] Altertümer von Pergamon (Band VIII, Band 2): Die Inschriften von Pergamon. Berlin, 1895.

*Thrämer* — Thrämer *E.* Pergamos: Untersuchungen über die Frühgeschichte Kleinasiens und Greichland. Leipzig, 1888.

*Андрей Шишкин*
*Университет Салерно, Италия*

# Экфрасис в «Римских сонетах» Вяч. Иванова

Цикл «Римские сонеты» (1924), опубликованный автором в ноябре 1936 года в LXII книге парижских «Современных записок», принадлежит к наиболее известным и исследованным произведениям Вяч. Иванова. Его интерпретируют через троянский миф, через вергилианский миф Рима, через «водный» дионисийский миф; предлагается, наконец, толкование реально-биографическое. Однако поэтический цикл крупнейшего русского символиста предполагает множественность интерпретаций.

Незаменимый материал для строгого толкования цикла находим в одной из первых редакций — рукописной книжечке из Римского архива поэта[1], опубликованной отдельным изданием в 2011 году. Ее можно датировать приблизительно 1925—1926 годами. Книжечку открывает титульный лист, где крупными буквами с подчеркиванием дано ее название: *Ave, Roma*. Ниже его, буквами помельче, следует подзаголовок: *Римские сонеты*[2]. Подобного рода «авторское издание» в единственном экземпляре — единственный, кажется, случай в творческой практике Вяч. Иванова.

От варианта, который появился в «Современных записках», редакция «Ave Roma» отличается на первый взгляд незначительно: в журнале заглавия сонетов заменены номерами, присоединены краткие примечания, переменены несколько слов. Поспешный читатель мог бы заключить, что в соответствии с пожеланиями журнала поэт думал о том, чтобы сделать свой цикл более доступным и простым. Это совсем не так — аналогичным образом в сторону поэтики минимализма эволюционировали варианты и редакции последнего манифеста Вяч. Иванова — сонета «Язык» (1927). Здесь первоначальные значительные названия («Логос-София-Поэзия», «Слово-плоть», «Anima mundi») были сняты и

затем «разъяты» в катренах и терцетах; при этом религиозно-философское значение поэтических символов и мифологем, отчасти сокрытое для современников, умножается, будучи устремленным в будущее и в большое творчество (см.: Шишкин: 43, 47). Иными словами, задача филолога — увидеть усложнение в кажущемся упрощении, восстановить глубину и напластование смыслов в сонетах.

В редакции 1925—1926 годов девять сонетов в цикле названы так: «Regina Viarum» (введение к циклу; словами «Regina Viarum» именовалась виа Аппия, а здесь метонимически — Рим), «Monte Cavallo» (описан фонтан и древние статуи Диоскуров на вершине Квиринальского холма), «L'aqua felice» (описан одноименный акведук и фонтан на Квиринальском холме), «La Barcaccia» (описан одноименный фонтан и Испанская лестница), «Il Tritone» (описан фонтан Бернини), «La fontana delle Tartarughe» (описан «Фонтан черепах» Ландини), «Valle Giulia» (описано искусственное озеро, храм и статуя Асклепия), «Aqua Virgo» (описан фонтан Треви), «Monte Pincio» (описан вид на вечерний Рим и купол Св. Петра, открывающийся с холма Пинчо). Как экфрастическое описание творений искусства, зданий или, шире, городских мест, эти тексты могут быть соположены с соответствующими описаниями у Гомера, Вергилия, Нонна, Овидия, Стация и др. (Race: 320). Примечательно, что сам поэт в письме к М.О. Гершензону от 31 декабря 1924 года называл свои сонеты «офортами»: «девять сонетов под заглавием "Ave Roma" — начало большого, думается, цикла римских "офортов"» (Иванов, Гершензон: 86). Отметим, что гравировальная тематика в сонетах возникает трижды: «Резец собрал их» (III, 12)[3], «С природой схож резца старинный сон» (V, 7), «Где Пиранези огненной иглой Пел Рима грусть и зодчество Титанов» (V, 13—14). Живописный характер сонетов замечательно почувствовал композитор А. Гречанинов. В письме от 10 сентября 1939 года он писал Вяч. Иванову: «В последние дни перед войной я написал 5 пьес на Ваши Римские Сонеты <...> 4 фонтана и один закат солнца» (Иванов: 77).

Самое значительное в редакции 1925—1926 годов — это название всего цикла, для русского поэтического узуса достаточно необычное. Вообще, «Ave» — традиционное римское приветствие, прощание, а также пожелание, которое приблизительно передается на русском языке как «приветствую», «здравствуй», «радуйся». Но для Вяч. Иванова, следует думать, были важны символические, а не этимологические значения этого слова, то есть его связь с католической молитвой «Ave Maria» — «Salutatio Angelica» (т.е. «Ангельским приветствием»), основанной на тексте Лк. 1: 28. Иными словами, цикл сонетов оказывается «приветствием» Вечному городу, причем «приветствием», выраженным со своеобразной религиозной интонацией. Отметим сразу, что именование цикла, снятое в последующей редакции «Ave Roma», изначально распространено в первом катрене: «Вновь, арок древних верный пилигрим, / В мой поздний час вечерним “Ave Roma” / Приветствую, как свод родного дома, / Тебя, скитаний пристань, вечный Рим». (Подобным же образом, как было показано, обстоит дело с эволюцией сонета «Язык».) Имеет смысл привести слова поэта, сказанные им итальянскому писателю Г. Кавикьоли в 1942 году: «Что означает для Вас Рим? — спросил я не так давно Иванова. — Он мне ответил: Так как моя историография христоцентрична, то Рим для меня есть то, чем он всегда был с начала христианской эпохи, то есть столицей христианства» (*Garzonio, Sulpasso*: 172). В этом смысле возможно сблизить цикл «Римские сонеты» с видом «религиозного экфрасиса», описанного в одной из последних статей Н.Е. Меднис: «В тексте экфрасиса возникает внутреннее зеркало, проецирующее небесное в земное. <...> “Религиозный экфрасис”... усиливает еще и пограничность иного рода — предел, грань миров» (Меднис: 58—67).

Весьма продуктивно эксплицированное в последнее время указание на уходящую в глубь истории и культуры иерархичность и полисемантичность образов и символов в поэзии Вяч. Иванова (см.: Мицкевич: 32—48). Еще Вл. Ходасевич в отзыве на книгу Вяч. Иванова «Cor Ardens» (1911—1912) проницательно отмечал: «Кажется, что каждая деталь ее (книги) имеет свою собственную

историю, совершенно обособленно протекавшую вплоть до того момента, когда воля поэта, объединив все эти детали, заставила их образовать одно целое. <...> Обломки умерших веков оживают, становясь частью вновь воздвигаемого здания» (Ходасевич: 129).

Совершенно определенная и глубокая перспектива открывается при сопоставлении «Римских сонетов» с европейской традицией сонета и ее дальними истоками. Прежде всего, это соотнесенность с циклом Ж. дю Белле «Римские древности» (1558). В.Н. Топоров показал, что в сонетах дю Белле были актуализированы многие архаические элементы, в частности тексты, описывающие мировое древо и его субституты[4]; нельзя не отметить, что миф мирового древа широко представлен в сонетах Вяч. Иванова (см.: Шишкин: 44—45), в том числе в первом из «Римских сонетов». В сонете дю Белле каждая из составляющих его соразмерных друг другу частей «может рассматриваться как подпись к картинке или сама картинка, некоторое однократное, элементарное, нечленимое виде́ние; сам же сонет — как серия таких подписей или картинок (виде́ний)» (Топоров: 37, 43). Кажется, что живописность сонетов Вяч. Иванова того же рода. Особенно это заметно в первой редакции, где каждый сонет «надписан» названием одного из римских локусов.

В начале европейского сонетного цикла лежали «сонетные короны» Ф. да Сан Джиминиано (1265/75 — до 1332): одна — цикл из восьми сонетов, посвященных 7 дням недели (7 — по числам дней недели, + 1 — посвящение), другая — 12 месяцам года (1 сонет посвящение, + 1 заключение, и 12 — по числу месяцев). Известен английский поэт, сочинивший книгу из 365 сонетов, по числу дней в году. Прославлен цикл Дж. Донна «La Corona» (1633), где семь сонетов посвящены событиям из жизни Христа: Благовещение, Рождество, Введение во Храм, Распятие, Воскресение, Вознесение. Найдя в микромире сонета один из шифров вселенной, поэт тщится описать весь макромир. Девять «офортов» Вяч. Иванова в каком-то смысле продолжают и завершают эту европейскую сонетную традицию: объектом его оказывается Вечный город и его миф. Примечательно, что описан как будто только Рим антич-

ный, языческий; купол Св. Петра — символ христианского универсализма — является только в последней строке последнего сонета. Но он предварен «арками», к которым возвращается после скитаний «верный пилигрим». «Римские сонеты» как сублимация каменной материи и последующее видение небесного града (а также «Римские сонеты» как история спасения) — тема отдельных исследований.

---

[1] Доступна по эл. адресу http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-5/p20/op1-k05-p20-f01.jpg и далее.

[2] Насколько мне известно, это хронологически *четвертый* по счету полный автограф «Римских сонетов»: первый в два приема был отправлен М. Горькому при письмах от 25 ноября (7 сонетов) и 10 декабря (2 сонета) 1924 года (Котрелев, 1995: 192, 193); отметим, что в письме от 29 ноября Горький именует цикл «Ave Roma» (Котрелев: 194); второй и третий — М.О. Гершензону и Г.И. Чулкову; все эти автографы до сих пор не выявлены. Датировка книжечки 1925—1926 годами может быть основана на том, что строки 12 в VI и 5 и 9 в VIII сонетах содержат авторскую правку, которой следует посланный Зуммеру список (не выявлен), — его, в свою очередь, как можно думать, воспроизводит копия Верховского (Римский архив Вяч. Иванова, доступна по эл. адресу http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-5/karton-02/p03/op5-k02-p03-f16.jpg и далее) и анонимно изданная машинописная книга 1928 года, описанная Котрелевым (Котрелев: 205—206, прим. 38).

[3] Здесь и далее римская цифра означает номер сонета, арабская — номер стиха.

[4] Помимо известных классических работ В.Н. Топорова о древе ср. также электронный ресурс, где воспроизведены древа Иоахима Флорского: http://www.centrostudigioachimiti.it/Gioacchino/GF_Tavole.asp#

## *Литература*

*Иванов* — Иванов Вяч. Ave Roma. Римские сонеты. СПб., 2011.

*Иванов, Гершензон* — Письма Вяч. Иванова и М.О. Гершензона / Публ. Е. Глуховой и С. Федотовой // Русско-итальянский архив. VIII. Salerno, 2011.

*Котрелев* — Котрелев Н. Из переписки Вяч. Иванова с Максимом Горьким. К истории журнала «Беседа» // Europa orientalis. 1995. 14 (2).

*Меднис* — *Меднис* Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. Вып. 10.

*Мицкевич* — Мицкевич Д.Н. «Реалиоризм» Вячеслава Иванова // Христианство и русская литература. СПб., 2010. Сб. 6.

*Топоров* — Топоров В.Н. Сонеты дю Белле: к предыстории жанра // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979.

*Ходасевич* — Ходасевич Вл. Собр. соч.: В 8 т. М., 2010. Т. 2.

*Шишкин* — Шишкин А. «Слово-плоть»: варианты и редакции сонета Вяч. Иванова «Язык» // Sankirtos: Studies in Russian and Eastern European Literature, Society and Culture. In Honor of T. Venzlova. Frankfurt am Main, 2008.

*Garzonio, Sulpasso* — Garzonio S., Sulpasso B. Cresce la messe di cui Ella sara falciatore. Lettere di G. Cavicchioli a V. Ivanov // Русско-итальянский архив. VIII. Salerno, 2011.

*Race* — Race W. Ekphrasis // The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, 1993.

*Елена Обатнина*
*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург*

# «Свое» и «Чужое» в экфрастической практике А.М. Ремизова

Изобразительное искусство и литература — две герметичные художественные системы. На склоне лет А.М. Ремизов выскажется о проблеме взаимозависимости изображения и слова: «Картина вызовет слово, но живописать слово — пустое дело» (Ремизов 1949: 9). Между тем такая установка писателя возникла в результате определенной эволюции — от первоначального субъективного отбора предмета изобразительного искусства до интерсубъективного существования в чужом литературном материале посредством оригинальной графики. Экфрасис, поначалу использовавшийся в творчестве Ремизова как спонтанный прием, в результате трансформировался в перманентную литературно-художественную практику.

Наиболее элементарная форма экфрасиса в литературном творчестве заключается в переводе внеположенного изобразительного образа в имманентный авторскому «я» вербальный ряд. Обращаясь к предмету изобразительного искусства, литератор ставит его в центр собственного нарратива. Использование данного приема, равно как и его мотивация, продиктовано исключительно субъективизмом автора. Мотивировка приема остается всецело в его воле. Она может быть случайной, спонтанной или являться частью авторского замысла, преследующего определенные художественные задачи.

Характерным примером подобного рода служит ремизовское стихотворение «Демон» с подзаголовком «к картине Врубеля», написанное в самом начале творческого пути писателя[1]. Созданию текста предшествовало посещение выставки «Мира искусства» в ноябре 1902 года, где впервые экспонировалось полотно «Демон поверженный». Лирический этюд начинающего писателя

одновременно коррелирует как с живописью Врубеля, так и с текстом-источником — поэмой Лермонтова и ее редакциями.

На картине изображен демон, распростертый на горных кручах в момент временного разлома между ночью и занимающейся зарей. Вербальное описание в стихотворении Ремизова отличается от живописного изображения естественной длительностью, притом что элемент пространственности остается неизменным. Время действия постепенно разворачивается с полуночи до первых лучей поднимающегося солнца. Первая строфа: «Ночь волнистою, темною, душною грудью мира коснулась, / Лики земные дыханием тусклым покрыла»; вторая строфа: «Полночь прошла. / Изнемогая в предутреннем свете. Время устало несется. / Мне же, незримому здесь в этот час, жутко и холодно, / Жутко и холодно»; третья строфа: «Алые ризы утренних зорь загорелись. / И черные волны морей в пурпурных гребнях затлелись». В ремизовском «Демоне» не только аутентично передается «состояние» горного пейзажа, изображенного художником, но и выдвигается оригинальная версия духовной трагедии героя.

Текст стихотворения содержит два плана: с одной стороны, здесь дается описание дольнего мира глазами Демона, с другой — озвучен внутренний голос героя, отчужденного от мира людей: «Здания спящие, башни зорко-томящихся тюрем, дворцов / И скитов безгрёзною, бледною тишью завеяны. / Не услышат, не пронзятся стуком сердца моего. / Оно бьется, оно рвется, оно стонет. / Не услышат». Ремизов отнюдь не безоглядно увлечен собственной поэтической фантазией, напротив, он подробно и точно следует живописному изображению. Это особенно проявляется в описании природных деталей картины, а также в описании крыльев демона, которые писатель воспринимает как завесу между демоном и миром людей: «Алые ризы утренних зорь кровью оделись. / Царство мое — одиночество — еще углубилось, / словно золото облачных перьев крепкою бронью, заставило путь между мною и вами».

Живописное не только переводится здесь на язык литературы, но и трансформируется в имманентный авторскому замыслу са-

мостоятельный предмет изображения. Преобразуя живописный образ в текстуальный, Ремизов обращает внешний эмоциональный посыл в личное переживание и тем самым отождествляет «чужое» и «свое». Вербальный эквивалент живописного образа направлен на преодоление границы, существующей между изображением и зрителем: таким необычным образом автор стихотворения помещает себя внутри изобразительного полотна.

В рассмотренном случае применение экфрасиса продиктовано впечатлением от врубелевского шедевра. Эмоциональное потрясение, вызванное живописным изображением, становится импульсом для последующих обращений писателя к изобразительным источникам. Однако каждый новый случай использования этого литературного приема позволяет обнаружить особые, специфические цели и задачи использования живописного материала.

В 1914—1916 годах Ремизов, вдохновленный творчеством Рериха, создает несколько текстов к картинам художника на славянские мифологические сюжеты[2]. Цикл «Жерлица Дружинная (“к картинам Рериха”)», исполненный ритмической прозой, хотя и является развитием заданной в полотнах Рериха темы, однако лишен прямых коннотаций с живописными полотнами[3]. Вербальное соответствие изобразительному, раскрытое самими писателем, тем не менее остается как будто за скобками литературных текстов. Экфрастический прием получает специфическую форму: писатель оперирует здесь собственными образами, которые возникают у него под впечатлением чужого изобразительного ряда[4].

Аналогичный эффект возникает при обращении писателя в 1916 году к картине Петрова-Водкина «На линии огня». В рукописном варианте рассказа «Огненная мати-пустыня» говорится: «Нынче на Святках довелось мне видеть неизгладимую в памяти моей картину. Один из величайших наших современников лейб-гвардии измайловского полку солдат художник Козьма Сергеевич Петров-Водкин нарисовал эту картину. <...> Я как взглянул и узнал ее — огненную пустыню — мати-пустыню!» Далее следует цитата из духовного стиха: «Пустыня вещала: / Горько во мне жити, /

Здесь всегда быть должно / В почете и молитве...» (РНБ. Ф. 92. Оп. 1. Ед. хр. 342)[5].

В коротком примечании к лирическому тексту об «огненной мати-пустыне» Ремизов намеренно игнорирует дистанцию между собой как реципиентом и автором картины. Слова «я взглянул и узнал» подчеркивают тождество «чужого» и «своего». Это, в сущности, déjà vu, открывающееся писателю в картине Петрова-Водкина. Подменяя собственным «я» авторское ви́дение Петрова-Водкина, Ремизов акцентирует момент рождения слова из визуального образа. Для такого рода авторства «понять — значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от существенности своей вненаходимости ему» (Бахтин 1986: 186—187).

Оригинальный вариант экфрасиса присутствует и в автобиографической «Огневице», написанной в октябре 1917 года. Среди множества символов и аллюзий, наполняющих поэму, внимание привлекает следующий автопортрет: «Я весь в белом, золотая стрела пронзает мне левое ухо, и другая стрела в правом боку, и третья вонзается в самое сердце. Три гвоздя вбиты мне в голову и лучами торчат поверх головы как корона»[6]. Оставляя в стороне личные мотивы, вызвавшие в сознании Ремизова подобную ассоциацию[7], отметим, что данное автоописание несет в себе приметы собирательного образа многострадального римского легионера, командира лучников Себастьяна, погибшего за веру от стрел своих же ратников, многочисленные изображения которого в западноевропейской живописи сложились в весьма обширную традицию, начиная с Раннего Возрождения до модернизма XX века.

О том, что ремизовский нарратив ориентирован на живопись, свидетельствует фрагмент текста, моделирующий один из элементов композиции религиозной живописи Средневековья и Возрождения, а именно — изображение некоего представителя божественного мира, выглядывающего из небесных облаков и соприсутствующего тому, что происходит в земном мире: «И увидел: как на зов мой из клубящихся туч весь в малиновом наклонился ко мне с вершины, — щурится — нос утиный». Не считая возмож-

ным в данном случае искать конкретное произведение живописного искусства, послужившее источником ремизовского вдохновения, укажем на сходный мотив, который присутствует в картине мастера кватроченто Луки Синьорелли «Мученичество святого Себастьяна» (1498). Именно здесь к взыскующему божественного милосердия мученику с небес склоняется Некто, в облачении которого присутствуют оттенки красного.

Упоминание о небесном «свидетеле» страданий Себастьяна предваряется строкой, символический смысл которой в пределах историко-литературного контекста поэмы «Огневица» на первый взгляд остается герметичным: «И я взял трость — эта трость огромадна, как мачта, — я поднял ее до самой вершины». Понять символ «трости-мачты» позволяет обращение к иконографии святого Себастьяна, обнаруживающей полигенетизм ремизовского автоописания в поэме.

Следует иметь в виду, что основным сюжето- и формообразующим элементом «Огневицы» является болезненный бред. Мифологемы поэмы основываются, тем не менее, на вполне конкретных событиях. Воспаленная память Ремизова соединяет вместе осколки прошлого, возникающие в сознании автора-героя спонтанно и без всякой связи с реальным временем. Так, 22 мая 1911 года в Париже на сцене театра Шатле прошла премьера пятиактной мистерии «Мученичество святого Себастьяна», написанной на текст Г. д'Аннунцио, музыку К. Дебюсси, в постановке Иды Рубинштейн, исполнившей в спектакле заглавную роль святого Себастьяна. Оформление спектакля принадлежало Л. Баксту, художнику, с которым Ремизова связывали давние приятельские и творческие отношения.

Уместно предположить, что именно графические образы Бакста послужили источником ремизовского вдохновения, наполнившего в конечном итоге горячечный бред вполне угадываемыми аллюзиями. Сохранился большой двухчастный плакат спектакля, составленный из эскизов к сценическим костюмам этого спектакля[8]. Очевидно, именно он украшал не только здание театра, но и центральные улицы Парижа. На одном из эскизов изображена

Ида Рубинштейн в костюме лучника. Однако лук — важный атрибут, дополняющий образ, — прописан на этом рисунке наименее тщательно и больше похож на длинный шест или трость, поднимающуюся несоизмеримо высоко. Этот плакат Ремизов мог видеть весной 1911 года, когда впервые вместе с женой оказался в Париже и оставался там с 5 мая по 4 июля. История постановки «Мучений святого Себастьяна» дает дополнительную интерпретацию и небесному образу «в малиновом». Спектакль наделал много шума: церковь в лице архиепископа Парижа осудила спектакль за чувственное изображение женщиной одного из самых почитаемых святых, а Г. д'Аннунцио — автор мистерии — был предан анафеме. Несомненно, существует семантическая связь между красной мантией одного из высших иерархов католической церкви и малиновым облачением «соглядатая» у Ремизова.

«Огневица» демонстрирует особую форму экфрастического приема. Если в предшествующих случаях писатель сам указывал на источники собственного творческого вдохновения, то в данном случае мы имеем дело с фантомами, о происхождении которых можно говорить только в предположительной форме. «Чужое» не является здесь объектом элементарного описания, а становится неотъемлемой частью автометаописания.

Зрелое творчество писателя характеризуется появлением особой модификации экфрасиса. С начала 1930-х годов его литературная работа напрямую связана с рисованием. У Ремизова можно найти немало попыток объяснить морфологическую связь письма и графики. В частности, он утверждал, что рисование лежит в основе самого процесса письма[9]. В дневниковых записях Ремизов фиксирует: «Часто сначала рисую, а потом пишу» (Ремизов 1991: 158). Наиболее отчетливо этот принцип воплощается в работе над интерпретацией русской классики. Книга «Огонь вещей», создававшаяся на протяжении без малого 30 лет, вызвала к жизни огромное число рисунков, большинство из которых посвящено произведениям Гоголя, в частности, поэме «Мертвые души».

Рисунки входили в умозрительный план «Огня вещей» как необходимое звено в процессе творческой работы. Ценители кал-

лиграфического и рисовального мастерства писателя рассматривали их как «рисунки писателя», то есть как проявление еще одной грани таланта одаренного человека, своего рода любительство, отвлеченное от литературного творчества. Сам Ремизов называл жанр собственных рисунков «иллюстрациями», подразумевая те графические образы, которые рождались благодаря герменевтическому «освоению» текстов русской классики. Поэтому созданные «живописания», прежде всего, следует рассматривать как важнейший элемент «Огня вещей»: представляя собой «прото*образ*» (а не прототекст) будущей книги, они, конечно же, менее всего соотносимы с традиционной иллюстрацией.

Ремизовские рисунки — это реальное материально-образное воплощение мира русской литературной классики, где каждый персонаж и каждый предмет конкретны и индивидуальны. Здесь нет чего-либо незначимого или чего-то незамеченного: все существует зримо и объективно. Всякая условность образов сведена к минимуму, все воображается и имеет свое «лицо». Процесс зарисовки охватывает даже такие второстепенные бытовые элементы описания, характеризующие персонаж, как предметы из интерьера дамы, именуемой у Гоголя «просто приятной», например, подушечку, «на которой был вышит шерстью рыцарь таким образом, как их всегда вышивают по канве: нос вышел лестницею, а губы четвероугольником».

В альбоме, посвященном Ноздреву («Ноздрев. Субтильная супефлю. “Смертный” исторический»)[10], любопытны зрительные образы, возникающие под впечатлением карточного азарта гоголевского героя. Даже то, что не поддается изображению, обретает в рисунках писателя свой почти материальный образ: это «счастье», напоминающее женскую фигуру, с палкой в руках, и «проклятая девятка» с латинской цифрой девять на груди и «чертова пропасть» с антропоморфным ликом, и даже тот «неугомонный бес», что «обуял» Ноздрева (см. вклейку).

Экфрастическая практика Ремизова распространяется не только не представимые в воображении образы, но и на то, что по определению лишено образа. И если есть в языке выражение «неуго-

монный бес», то это значит, что такой демон имеет свой образ, и не его вина, если обычное зрение не в состоянии его представить. Рисунки писателя отображают прямую материализацию метафорических образов, которые в сознании обычного читателя возникают, как правило, в виде привычных формул, отражающих некие эмоциональные состояния: радости — «счастье так и колотит»; сильного возбуждения, проявляющегося в нетерпении, — быть во власти «неугомонного беса»; представлений человека о зловещем множестве — «чертова пропасть».

Безграничность творческого воображения Ремизова раскрывается и в рисунке «Языка нема» (1938, илл. 1)[11], название которого восходит к древнерусским летописям, где эти слова употреблялись по отношению к иноязычным — то есть не знающим славянского языка — племенам. Когда спустя десятилетие Ремизов обратится к этой древней формуле в очерке «Живой воды» (1949), открывавшем пушкинскую часть «Огня вещей», органичность ее станет понятной в контексте общего пафоса эссе, направленного на сохранение живого русского языка, который не изменял бы своего звучания даже в переводе на иностранный.

Нарисованное Ремизовым мифологическое существо — с огромными глазами и человеческим ртом, испуганное и дикое — нечто, лишенное ассоциативных связей. Не видя перед собой этого рисунка, практически невозможно представить, как можно изобразить реальное, конкретное явление, синонимически передаваемое словами «иностранец», «иноземец», «чужеродец», «чужой», «безъязыкий». Поистине, этот фантастический образ является «запечатленным» свидетельством ремизовского «обратного» экфрасиса, обращающего словесное в художественный образ, для того чтобы обнаружить объективное, материальное существование словесного.

Уже на уровне графического вимдения Ремизов допускал различные отступления от изображаемого «чужого» текста, на первый взгляд «произвольно» дописывая его — проясняя то, что, как ему казалось, подразумевалось, но так и осталось невысказанным. В частности, наброски и эскизы писателя к «Мертвым душам» — детальная прорисовка бытового окружения персонажей

поэмы, — снабженные соответствующими цитатами, воссоздают гоголевские образы, вместе с тем выражая уникальное представление, присущее исключительно автору «Огня вещей».

Репрезентируя художественными приемами словесную ткань поэмы, Ремизов так интегрировал изображение и нарратив, что игра его воображения воспринимается как естественная форма существования художественного текста. Благодаря процессу понимания, осмысления, «вчувствования» писатель создавал новые образы и смыслы и в конечном счете приходил к такой неожиданной интерпретации текста-источника, в рамках которой, по словам Х.-Г. Гадамера, «бытие изображения предстает как нечто большее, нежели бытие изображаемого материала» (Гадамер 1988: 161).

Именно для зрелого творчества писателя характерно постоянное обращение к переводу изображаемого в словесное. В ремизовском модусе экфрасис становится постоянной практикой. Преобразование графического в словесное осуществлялось в две стадии: сначала писатель создавал из чужого слова собственные графические образы, как бы выворачивая экфрастический прием наизнанку, а затем превращал изобразительное в «свое» словесное. Подобный творческий метод открывал самые широкие возможности самоотождествления не только с героями произведений русской классики, но и с их авторами. Создавая словесные картины, исполненные в «палитре» Гоголя, Пушкина, Тургенева, Достоевского, Ремизов сам становился их главным героем; центром творимого мира оказывалась его собственная персона, его «я», выходящее за пределы ограниченного субъективного.

---

[1] Стихотворение при жизни писателя не публиковалась. Впервые: Переписка с А.М. Ремизовым (1902—1912) / Вступ. статья и коммент. А.В. Лаврова; публ. С.С. Гречишкина, А.В. Лаврова и И.П. Якир // Литературное наследство. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М., 1994. С. 142—143.

[2] Одним из первых таких текстов Ремизова стал рассказ «За святую Русь», впервые он был опубликован с посвящением Николаю Рериху непосредственно под репродукцией его картины «Взятие Казани» в журнале «Отечество» (1914. № 7. 25 декабря. [С. 118]).

[3] Впервые цикл был опубликован в сборнике «РЕРИХ» (Пг., 1916), иллюстрированном картинами художника.

[4] Подобный опыт показался критикам не слишком удачным, особенно в контексте книги «Звенигород окликанный. Николины притчи» (1924). Ср.: «Следует пожалеть, что “Николины притчи”, как книга, испорчены приложенной к ней “Жерлицей Дружинной” (“к картинам Рериха”). Не вдаваясь в критику “Жерлицы”, скажу лишь, что, пристегнутая к “Николе”, она есть верх безвкусия. Тут, впрочем, согласны все, не исключая и самого автора, к чести которого надо заметить, что неудачное соединение совершилось по “независящим от него обстоятельствам”» (*Крайний А.* [Рец.] А. Ремизов. Николины притчи // Современные записки. 1924. Кн. 22. С. 449).

[5] Ранний вариант рассказа существенно отличается от его последней печатной редакции, вошедшей в роман «Взвихрённая Русь» (1927). О соотношении живописи Петрова-Водкина и текста Ремизова см. также: Калафатич: 28—33.

[6] Текст поэмы впервые появился на страницах газеты «Дело народа» (1917. № 187. 22 октября), в рамках литературного приложения к газете «Литература и революция» (№ 10. С. 5). Спустя два месяца поэма вновь была напечатана в «Деле народа» (с примечанием о републикации из № 187), однако уже помещалась в ряду основных колонок этого издания (1917. № 241. 24 декабря. С. 3—4). Далее текст поэмы цитируется по этой публикации.

[7] Подробнее см.: Обатнина: 46—57.

[8] Плакат экспонировался на выставке «Колосс графический» (Третьяковская галерея; май—октябрь 2004 г.).

[9] Очерк «Рисунки писателей» см. в кн.: Ремизов 2003: 395—398.

[10] Альбом опубл. в кн.: Ремизов 2005: X—XXVI.

[11] Собр. А.В. Андреева.

## *Литература*

*Бахтин* — Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.

*Гадамер* — Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.

*Калафатич Ж.* Роль экфразы в творчестве Ремизова. Экфрастическое описание картины Петрова-Водкина «На линии огня» // Studia Russica. XXI. 2004. P. 28—33.

*Обатнина Е.* А.М. Ремизов. Личность и творческие практики писателя. М., 2008.

*Переписка* — Переписка с А.М. Ремизовым (1902—1912) / Вступ. статья и коммент. А.В. Лаврова; публ. С.С. Гречишкина, А.В.

Лаврова и И.П. Якир // Литературное наследство. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М., 1994.

*Ремизов 1949* — Ремизов А. Пляшущий демон. Танец и слово. Париж, 1949.

*Ремизов 1991* — Ремизов А.М. Неизданный «Мерлог» / Публ. и коммент. А. д'Амелиа // Минувшее: Исторический альманах. М., 1991. № 3.

*Ремизов 2003* — Ремизов А.М. Собр. соч. М., 2003. Т. 10.

*Ремизов 2005* — Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Е.Р. Обатниной. СПб., 2005.

1. *Ремизов А.М.* Языка нема. Карандаш, бумага (Собр. Александра Андреева, Париж)

*Евгений Павлов*
*Университет Кентербери, Новая Зеландия*

# Путешествие в экфрасис: «шестое чувство» в армянской прозе Мандельштама

Теодор Адорно, размышляя на склоне лет об искусстве модернизма, описал последнее как «искусство, которое *внутренне содрогается*, приостанавливая себя во имя лишенного внешней видимости [scheinlos] истинного содержания [Wahrheitsgehalt], хотя и, как искусство, не отказываясь от своего характера видимости» (Adorno: 292). Это «внутреннее содрогание» — следствие осознания того, что произведение искусства не тождественно своей видимости: красота как видимость целостности представляет раскол, удаление от точки несхватываемого истока. Согласно мысли Адорно, такого рода «содрогание» служит подтверждением *предела*, основы знания, каковая сама по себе не может быть познана. Это также признание того, что искусство и жизнь не однородны, что не существует последовательного перехода от жизни к красоте или от красоты — к истине. Говоря словами Адорно, в этих произведениях «эстетическая форма, под давлением истинного содержания, выходит за собственные пределы... Дух и материал в них поляризуются в попытке объединиться. Их дух переживается как чувственно непредставимый, тогда как, с другой стороны, их материал, то, к чему они привязаны внешне относительно своей границы, переживается как противоречащий единству произведения». Материал становится «оголенным [kahl], бросающимся в глаза» (Adorno: 292).

Эти слова в высшей степени применимы к автобиографической прозе Мандельштама 1920—1930-х годов, где материал осознанно выводится на передний план в поисках выразительных средств, адекватных опыту грандиозного катаклизма, потрясшего и во многом перечеркнувшего традиционные понятия истории, куль-

туры и субъективности, воспринимавшиеся до этого как нечто само собой разумеющееся. При этом «оголение материала» в этих текстах в первую очередь преследует цель обнажить их имманентную темпоральность, что также чрезвычайно характерно для произведений модернизма: представление о времени как о некоем однородном потоке или о причинно-следственных связях между событиями истории сменяется радикально новыми концепциями исторического развертывания, в которых время уже не перетекает из прошлого в настоящее, но предстает чем-то раздробленным, фрагментарным, разъятым и принципиально не представимым.

В эпоху, когда, казалось, порвалась связь времен, Мандельштам предпринял автобиографический опыт, который ознаменовал решительный разрыв с традицией литературы XIX века. Противостоя традиционному идеалу имманентности и гармоничному единству реализма прошлого, прозаические тексты Мандельштама обнажают зияющую пропасть между означающим и означаемым. Экфрасис занимает чрезвычайно важное место во всех этих текстах, где посредством последнего отчасти и демонстрируется предел словесного представления. В «Египетской марке», которая на каждом шагу трубит о несостоятельности своего повествования, форма представления достигает буквальных границ, ибо автор ближе к концу начинает говорить о вполне реальных рисунках на полях рукописи и о ее не менее реальных разрезах и склейках. Эти маргиналии внезапно всплывают в самом тексте, уводя наше внимание от хаоса, «бессвязности и разрывов» повествования, который они обрамляют.

В этой работе речь пойдет о «Путешествии в Армению», где экфрасис отчасти выполняет ту же функцию, что и в «Египетской марке», однако выходит на качественно новый, стратегически значимый уровень. Среди автобиографических работ Мандельштама «Путешествие в Армению» занимает особое место. Будучи переломным моментом в жизни поэта, поездка в Армению вывела его из того поэтического молчания, что продлилось с середины 1920-х годов, когда Мандельштам, по свидетельству Н.Я. Мандельштам, временно утратил «чувство поэтической пра-

воты». В «Путешествии», как мне представляется, поэту удалось осуществить то, поиски пути к чему он лишь нащупывал в предыдущих прозаических текстах.

Возвращаясь к процитированному выше высказыванию Адорно, замечу, что само слово «материал», а точнее, «материя» занимает центральное место в собственных комментариях Мандельштама к армянской прозе. В черновых набросках к «Путешествию» мы находим следующий фрагмент: «Действительность носит сплошной характер. Соответствующая ей проза, как бы ясно и подробно, как бы деловито и верно она ни составлялась, всегда образует прерывистый ряд. Не только та проза действительно хороша, которая всей своей системой внедрена в сплошное, хотя его невозможно показать никакими силами и средствами. Таким образом, прозаический рассказ не что иное, как прерывистый знак непрерывного. Сплошное наполнение действительности всегда является единственной темой прозы. Но подражание этому сплошняку завело бы прозаическую деятельность в мертвый тупик, потому что [она имеет дело только с интервалами] непрерывность и сплошность нуждаются все в новых и новых толчках-определителях. Нам нужны приметы непрерывного и сплошного, отнюдь не сама воспроизводимая материя» (Мандельштам: II, 366—367).

Как мне представляется, весь мандельштамовский травелог является по сути развернутой иллюстрацией этого тезиса, и именно здесь следует искать пути подхода к экфрастическим вставкам, которыми изобилует этот текст. Напомню и еще один известный фрагмент из письма Мандельштама М. Шагинян, написанного после ареста героя «Путешествия» Б. Кузина: «Тематика наших встреч всегда была защитой действительности от мертвых ее определителей. Вы всегда бранили меня за то, что я не слышу музыки материализма, или диалектики, или все равно как называется. Эти же разговоры продолжаются в моем “Путешествии”. Материальный мир — действительность — не есть нечто данное, но рождается вместе с нами. Для того чтобы данность стала действительностью, нужно ее в буквальном смысле слова воскресить. Это-то и есть наука, это-то и есть искусство» (Мандельштам: II, 423). Здесь

же он заявляет, что совершил в «Путешествии» такой прыжок в объективность, который ему даже и не снился. Концептуальная подоплека армянского текста, таким образом, вырисовывается довольно четко. То, что Мандельштам называет «воскресением данности» или же так называемого «сплошняка» материальной действительности, возможно лишь в прерывистой материи репрезентации, путем толчков-определителей, в коих обнажается сияющий обманчивым блеском покров представления. Вряд ли стоит говорить, что музыка мандельштамовского «материализма» была совсем иной, нежели та, которую его призывала услышать Шагинян. Еще в «Шуме времени» он начинает широкомасштабное наступление на эстетическую иллюзию, которую в «Путешествии» он называет чумой наивного реализма («безвредной чумой» — но, памятуя, что текст писался для публикации, я сомневаюсь в искренности этого эпитета). В армянской прозе это наступление получает свое логическое продолжение в экфрасисе.

Из не вошедших в книгу материалов к «Путешествию» мы узнаем, что путеводителем по Армении Мандельштаму послужило «Итальянское путешествие» Гете («Книг с собой у меня была одна только “Italienische Reise” Гете в кожаном переплете, гнущемся, как Бедекер...») (Мандельштам: II, 364). Причиной тому безусловно является тот факт, что его собственная книга буквально насыщена гетевским пафосом ви́дения: повсеместно автор говорит о «выпрямлении», «растяжке» зрения, об «окунании» глаза в «рюмку моря». Чистый и очищающий глаз — ключевой лейтмотив итальянского травелога Гете. «Воздействие на нас возвышенного, прекрасного, хоть сколько бы оно ни было благотворно, сопряжено и с беспокойством. Мы стремимся выразить наши чувства и впечатления словами, а для этого мы должны, в первую очередь, узнать, разглядеть, понять [erkennen, einsehen, begreifen]: мы начинаем отделять, классифицировать, различать. Но и это потом оказывается если и не невозможным, то в высшей степени трудным, и в итоге мы снова возвращаемся к чистому, восторженному созерцанию» (Goethe: 641). Подобное созерцание совпадает с определенным выходом за пределы субъекта; в какой-то мере его можно

рассматривать в качестве некоего секуляризованного подобия тому, что в теологии именуется благословенным ви́дением Бога. Начиная с Ницше императив очищения зрения, выход в надинтеллектуальное созерцание становится чуть ли не мантрой[1]. «Ich habe gesehen, ich habe gesehen, ich lerne zu sehen», — твердит Лауридз Бригге у Рильке. При этом, как отмечает М. Ямпольский, в эпоху модернизма, которую Ницше по сути открывает, происходит «утрата границы между внутренним образом, видением и материальным миром»; «модернизм разоблачает репрезентацию как ложную, но не противопоставляет ей стратегию истинности» (Ямпольский: 580—581). Утрачивая всякую связь с богословской критикой репрезентации, модернисты интегрируют последнюю в саму презентацию видимости.

За два года до выхода мандельштамовского «Путешествия» в удивительно созвучной ему книге «Ветер с Кавказа» Андрей Белый, ссылаясь на того же Гете, пишет: «Мало видеть, надо *уметь увидеть*» (Белый: 6 — курсив автора). Как и Мандельштам, северянин Белый отправляется учиться этому умению на Кавказ, где красота зримо присутствует в природных ландшафтах. «Наше городское восприятие природы иное — не она бежит к нам, а мы должны ее найти в красоте; то, что необходимо для понимания полотен той или иной школы живописи, — необходимо и для художественной оценки местности; я многое разглядел в природе через воспитание глаза в музеях; горожанину свойственен подход к природе через воспитание глаза культурою; горожанину свойственно говорить: “скала, как... у Врубеля” <...>; сельчанину свойственно, наоборот, стоя перед Врубелем, говорить: “как у нас... в Грузии”» (Белый: 5). Будучи «горожанином», Белый описывает грузинскую природу через посредство произведений изобразительного искусства, которые он либо вспоминает, всматриваясь в природные ландшафты, либо создает сам, зарисовывая пейзажи, прежде чем обратить их в словесные представления. Таким образом, «умение увидеть» по Белому, равно как и «выпрямление зрения» по Мандельштаму, есть умение увидеть саму материю видимости, оголяющую пределы репрезентации.

Прежде чем перейти к разбору наиболее развернутых примеров экфрасиса в «Путешествии в Армению», я хотел бы обратиться к рассуждениям Мандельштама о натуралистах, ибо как раз в этом контексте автор говорит о прерывистом ряде прозы. В том же самом письме Шагинян Мандельштам пишет, что «переставил шахматы с литературного поля на биологическое, чтобы игра шла честнее» (Мандельштам: II, 423). Парадоксальным образом наука и искусство ставятся здесь на одну доску, ибо в обоих случаях «воскрешается материя». Именно поэтому Ламарк, Линней и Дарвин фигурируют в «Путешествии» рядом с Сезанном, Ван Гогом и Матиссом. И тем и другим, по сути, отведена одинаковая роль — представительствовать за мандельштамовскую теорию репрезентации, которая в «Путешествии в Армению» получает развернутое обоснование.

Отдавая предпочтение Линнею и Ламарку и вежливо отвергая Дарвина, Мандельштам классифицирует натуралистов по признаку того, как они работают с живой материей, и подмена шахматной доски здесь становится лишь метафорическим замещением. В то время как дарвиновская теория эволюции — не что иное, как тот же наивный реализм, претензия на объективность — пусть и в увлекательном стиле Диккенса, — Ламарк превозносится за то, что «слышал паузы и синкопы эволюционного ряда» (то есть не стремился «подражать сплошняку»). Линней же выводится неким базарным говоруном, балаганным рассказчиком и, что еще более примечательно, талантливым художником. По мнению Мандельштама, осязаемый материал его описаний живой природы воскрешает последнюю, не претендуя при этом на тотальное соответствие этого описания своему объекту: «Линней раскрасил своих обезьян в самые нежные колониальные краски. Он обмакивал свою кисточку в китайские лаки, писал коричневым и красным перцем, шафраном, оливой, вишневым соком. При этом со своей задачей он справлялся проворно и весело, как цирюльник, бреющий бюргермейстера, или голландская хозяйка, размалывающая кофе на коленях в угробистой мельнице» (Мандельштам: II, 124).

Совершенно таков же подход Мандельштама к импрессионистам, экфрастическому описанию картин которых посвящена целая главка «Путешествия». Их искусство опять-таки противопоставлено реалистическому канону, и опять-таки внимание читателя привлекается к тому, что Мандельштам называет «материалом живописи». Не буду приводить примеры этих описаний — они достаточно известны. Остановлюсь на центральном, с моей точки зрения, моменте, а именно на рекомендуемом автором способе просмотра картин. На первом этапе, пишет он, необходимо достижение некоего температурного равновесия между глазом и картиной, за которым следует этап совлечения с картины шелухи, «наружного и позднейшего варварского слоя». «Тончайшими кислотными реакциями глаз — орган, обладающий акустикой, наращивающий ценность образа, помножающий свои достижения на чувственные обиды, с которыми он нянчится, как с писаной торбой, — поднимает картину до себя, ибо живопись в гораздо большей степени явление внутренней секреции, нежели апперцепции, то есть внешнего восприятия». Стало быть, образ, запечатленный на картине, здесь воскрешается в сознании воспринимающего неким послеобразом (термин Вальтера Беньямина), что происходит, как говорится чуть ниже, на уровне «очной ставки со смыслом»:

«Сразу после французов солнечный свет показался мне фазой убывающего затмения, а солнце — завернутым в серебряную бумагу. И тут только начинается третий и последний этап вхождения в картину — очная ставка с замыслом. У дверей кооператива стояла матушка с сыном. Сын был сухоточный, почтительный. Оба в трауре. Женщина совала пучок редиски в ридикюль.

Конец улицы, как будто смятый биноклем, сбился в прищуренный комок — и все это — отдаленное и липовое — было напихано в веревочную сетку» (Мандельштам: II, 120).

Шкловский в 1932 году говорил об этом поразительном превращении — что Мандельштам увидел мир как будто сквозь сетку: «Солнце тускло после картин. Мир весь как в веревочной сетке. Прочтите Золя, Мандельштам! Поймите, как стремились передать люди солнце. Сколько сто́ит солнце на картине. Разве карти-

ны делаются для того, чтобы ими компрометировать солнце? Это вы сами в сетчатом мешке, в клетке, в вольере с сетками. Сетками от вас отделен мир» (Шкловский: 452).

Как мне представляется, для Мандельштама дело обстоит совершенно иным образом, ибо и в случае с натуралистами, и в случае с импрессионистами, и в случае с литературой происходит аналогичная вещь, а именно процесс *чтения,* прочтения воспринимаемой действительности, получения прочитываемого органами чувств, переработки его материалом «собственной памяти, опыта с его провалами, тропами и метафорами чувственных ассоциаций» и лишь потом воссоздания из него послеобраза, который не может и не должен претендовать на передачу «истинной» идентичности объекта. Мандельштам называет это физиологией чтения, уподобляя книгу «холсту, натянутому на подрамник» (Мандельштам II, 366). В этом смысле упоминаемая Шкловским «сетка» ему жизненно необходима для демонстрации опосредования; «сетка» — своего рода водораздел между знаком и референтом. Древние, пишет он, «в процессе чтения <...> не искали иллюзию» (Там же); их заботили одни лишь факты. «Аристотель читал бесстрастно», ибо жил задолго до эпохи, ставящей во главу угла субъекта с его собственным ви́дением мира. Поиски иллюзии в чтении зарождаются именно в новоевропейской традиции репрезентации, когда воспроизведение реальности начинает опосредоваться осознающим себя субъектом[2].

Таким образом, фунцию экфрасиса в мандельштамовском тексте нужно рассматривать в контексте интереса поэта к репрезентации как таковой. Напомню одно общее место мандельштамоведения: в Армению его привлекло стремление прикоснуться к корням, к истокам, к тому, что в конечном итоге не передается и не схватывается как понятийными терминами, так и визуальными формами. «Первое столкновение в чувственном образе с материей армянской архитектуры. Глаз ищет формы, идеи, ждет ее, а взамен натыкается на заплесневший хлеб природы или на каменный пирог. Зубы зрения крошатся и обламываются, когда смотришь впервые на армянские церкви» (Мандельштам: II, 126).

В этой не поддающейся концептуализации материи, поразительным образом сплавляющей воедино природу и культуру, и следует искать то самое, ради чего было предпринято путешествие. Весь вопрос в том, можно ли вычленить, выделить исток и адекватно воспроизвести его, не впадая в очередную иллюзию; Мандельштам дает на него однозначно отрицательный ответ. Размышляя об этимологии армянского слова «глух'», родственного русскому эквиваленту «голова», он пишет следующее: «Видеть, слышать и понимать — все эти значения сливались когда-то в одном семантическом пучке. На самых глубинных стадиях речи не было понятий, но лишь направления, страхи и вожделения, лишь потребности и опасения. Понятие головы вылепилось десятком тысячелетий из пучка туманностей, и символом ее стала глухота» (Мандельштам: II, 106).

То, что десятком тысячелетий лепилось из «пучка туманностей», оказывается продуктом множественных замещений и несет на себе лишь печать отсутствия этого бывшего когда-то и ныне не схватываемого концептуально сенсорно-эмоционального «пучка»: глухота — это все, что кроется под поверхностью пространственно-выпуклой метафоры «голова». Мандельштамовское путешествие есть по сути своей путешествие в архаичные, допонятийные глубины языка, которые дают о себе знать лишь на некоем глубинном, телесном уровне[3]. В Армении Мандельштам открывает в себе загадочное «шестое чувство»: «Я в себе выработал шестое — "араратское" чувство: чувство притяжения горой. Теперь, куда бы меня ни занесло, оно уже умозрительное и останется» (Мандельштам: II, 127). Именно это чувство дает автору возможность ощутить себя частью того первородного сплава живой и неживой материи, что обнаружился ему в предгорьях библейской горы. «Я хочу познать свою кость, свою лаву, свое гробовое дно [как под ним заиграет и магнием и фосфором жизнь, как мне улыбнется она: членистокрылая, пенящаяся, жужжащая]. Выйти к Арарату на каркающую, крошащуюся и харкающую окраину. Упереться всеми... фибрами моего существа в невозможность выбора, в отсутствие всякой свободы. Отказаться добровольно от светлой нелепицы воли и разума» (Мандельштам: II, 363).

Однако ощущение это несовместимо с идеями, формами и прочими атрибутами ведающего репрезентацией разума. Познание кости фибрами собственного существа есть путешествие в бессознательное; оно сродни окунанию в безвременные глубины сновидения, о чем красноречиво свидетельствует последний фрагмент «Путешествия»:

«Легок сон на кочевьях. Тело, измученное пространством, теплеет, выпрямляется, припоминает длину пути. Хребтовые тропы бегут мурашами по позвоночнику. Бархатные луга отягощают и щекочут веки. Пролежни оврагов вхрамываются в бока.

Сон мурует тебя, замуровывает... Последняя мысль: нужно объехать какую-то гряду...» (Мандельштам: II, 132).

Это и есть шестое чувство, которое, как я попытался (безусловно, весьма пунктирно) продемонстрировать, лежит в основе мандельштамовского материализма. Описываемое здесь ощущение принципиально несводимо к чему-то определенному; оно уже несовместимо с познанием образов. Выпрямление тела, равно как и выпрямление глаза, — опыт, непосредственность которого никогда не видима как таковая. Воскрешаемая действительность его Армении воссоздается воспоминанием, а, как пишет Вальтер Беньямин в работе «К образу Пруста», «большинство воспоминаний, которые мы ищем, приходят к нам зрительными образами. И даже свободно всплывающие формы *mémoire involontaire* суть, по большей части, изолированные, хоть и загадочно присутствующие зрительные образы. Именно поэтому тот, кто хочет сознательно [wissend] погрузиться [sich anheimgeben] в тончайшие вибрации этого произведения, должен поместить себя в особый, самый глубинный пласт невольного припоминания [Eingedenken], где моменты воспоминания уже не обособлены как образы, но безомбразно, бесформенно, неопределенно и веско сообщают нам о целом, как вес сети говорит рыбаку об улове» (Benjamin: II, 323).

Там, куда проникают, разветвляясь, мускулы спящего, предложение писателя становится «игрой мускулов мыслящего тела»; именно они «содержат все неописуемое огромное усилие, чтобы вытащить этот улов» (Там же). Если этот улов и можно вытащить,

все равно он никогда не обнаружится в виде зрительных или языковых образов. Что обнаружится в момент пробуждения, так это слепое пятно в сердцевине самого усилия, и обнаружится оно в его послеобразе. Мне кажется, что, заявляя в письме Шагинян о совершенном им в «Путешествии в Армению» прыжке в объективность, Мандельштам говорит как раз об этом.

---

[1] В «Утренней заре» Ницше призывает открыть «огромный третий глаз, что смотрит в мир сквозь два других» (Nietzsche: 297).

[2] См. об этом: Ямпольский: 6—7.

[3] Об этом в контексте иной дискуссии пишет Нэнси Поллак (Pollack: 25).

## *Литература*

*Белый — Белый А.* Ветер с Кавказа. М., 1928.

*Мандельштам* — Мандельштам О. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990.

*Шкловский* — Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990.

*Ямпольский* — Ямпольский М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. М., 2007.

*Adorno* — Adorno Th. Ästhetische Theorie. Frankfurt; Suhrkamp, 1970.

*Benjamin* — Benjamin W. Gesammelte Schriften / Hrsg. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1991.

*Goethe* — Goethe J.W. Italienische Reise // Sämtliche Werke. München, 1992. Bd. 15.

*Nietzsche* — Nietzsche F. Morgenröte // Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe / Hrsg. G. Colli und M. Montinari. München, 1980. Bd. 3.

*Pollack* — Pollack N. Mandelstam the Reader. Baltimore, 1995.

*Наталия Злыднева*
*Институт славяноведения РАН, Москва*

# Мандельштам и Платонов: два экфрасиса (к проблеме референции)

Одной из наиболее острых проблем в современном исследовании экфрасиса является проблема референта — его наличия или отсутствия. Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы хотя бы частично ослабить непреложность этой альтернативы посредством введения понятий внешней и внутренней референции на основе сравнительного анализа двух типов референциальных соотношений. Материалом для сравнения послужил один из фрагментов «Путешествия в Армению» О. Мандельштама (1932) и фрагмент повести «Джан» А. Платонова (1936). Неравнозначность данных фрагментов по жанру (документальная проза поэта, с одной стороны, и собственно проза — с другой) до известной степени нейтрализуется их хронологической близостью и разворачивающимся в обоих текстах дистопическим мотивом. Двух мастеров роднит и то, что визуальность в арсенале их выразительных средств в целом не занимает ведущего места.

В «Путешествии в Армению» обращение к изобразительному искусству возникает многократно. В наиболее сгущенном виде экфрасис появляется в главе «Французы», где непосредственно говорится о впечатлениях рассказчика от московского музейного зала французской живописи. Данный фрагмент поставлен в контекст общей темы обращения к древним слоям цивилизации, в ходе которого происходит возвращение к базовой телесности. Внешний референт достаточно ясно обозначен и, казалось бы, имеет четкие и вполне однозначные адреса: «Ночное кафе» и «Пейзаж» Ван Гога, «Игра в шахматы» Матисса, «Бульвар Сен-Дени» Писарро, «Нищий и мальчик» Пикассо, «Натюрморт» Озанфана и др. Все эти полотна и теперь можно увидеть в Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Моск-

ве. Однако анализ текста убеждает в том, что за внешним референтом скрывается нечто иное.

Начальная часть фрагмента — описание расширения зрения, построенного на метафоре *око = море* и метафорическом сравнении оксюморонного типа *рюмка/море*; благодаря соположению этих фигур происходит уподобление *ока рюмке*:

«...я растягивал зрение и окунал глаз в широкую рюмку моря, чтобы вышла из него наружу всякая соринка и слеза.

Я растягивал зрение, как лайковую перчатку, напяливал ее на колодку — на синий морской околодок...

Я быстро и хищно, с феодальной яростью осмотрел владения окоема.

Так опускают глаз в налитую всклянь широкую рюмку, чтобы вышла наружу соринка» (здесь и далее цит. по: Мандельштам 1994).

Уже в первых трех фразах аллитерационно варьируется морфема *око* (*окунал—колодка—околодок—окоема*) на фоне агентов акцентированного зрительного кода и концепта глаза (*зрение—зрение—осмотрел—глаз*). Затем тема переходит ко времени, и здесь снова возникает *рюмка*, благодаря которой возникает перекличка с предыдущим рассуждением об *оке = море*, и зрение уподобляется наполняемым и опорожняемым сосудам *песочных часов,* которые уже предвосхищены дважды упомянутой прежде *соринкой* (песок = сор = неясное зрение). Благодаря помещению в контекст как спациальный, так и темпоральный, зрение обретает роль координата вселенной, а его прояснение — упорядочения мира. Вместе с тем песочные часы как знак vanitas указывают на то, что автор создает вербальный натюрморт по образцу изобразительного, а песочные часы вводят тему смерти в ее барочно-эмблематической форме.

Переход к следующему эпизоду о Сезанне усилен мотивной связкой с предыдущим эпизодом vanitas посредством введения темы *завещания*: «Его живопись заверена у деревенского нотариуса на дубовом столе. Она незыблема, как завещание, сделанное в здравом уме и твердой памяти». Эпизод весь пронизан аллитерацией, обыгрывающей звуковые сочетания **же(л,н)** и **жи**, отсыла-

ющие к *желтизне живописи*: *труженик—желудь—живопись—желтоватого—мороженого*. Семантика *желтизны* — основная палитра живописи реального Сезанна — в Сезанне мандельштамовском укрепляется семантикой дерева (с восстановлением внутренней формы посредством однокоренного *деревенский*), дуба, леса, плоти, изделия из дерева (плотницкого ремесла). *Желтизна* дополнена *розой*: «Но меня-то пленил натюрморт старика. С**рез**анные, должно быть, утром **роз**ы, плотные и укатанные, особенно молодые чайные. Ни дать ни взять — катышки желтоватого сливочного мороженого». Основы **рез-** и **роз-** в их соположении с мотивом дерева формируют облик художника-ремесленника, режущего и рубящего лес, в его противостоянии природе (метафора борьбы поэта со словом). Но прежде всего срезанная роза — это возвращение к символической традиции и знак насильственной утраты девственности, эвфемизм пролитой крови.

Тема насилия и крови становится ключевой в следующем эпизоде с Матиссом, построенном на варьировании **к** и **р**: *красная краска, ковровые, кровь*. Ему вторит и другой паронимический ряд: **ж-ш-щ-ч**, по выражению рассказчика, передающий злобное шипение соды: «Красная краска его холстов шипит содой». Эпизод завершается внутренней рифмой *шахматы—шахские*:

> Уж эти мне ковровые шахматы и одалиски!
> Шахские прихоти парижского мэтра!

Мотив налитого — посредством красной краски — кровью глаза («Бычью силу ему придает <...> глаз наливается кровью») акцентирует телесность зрения и передает комплекс значений, связанных с брутальной маскулинностью: физической силой, агрессией, властью (*бык, шах, мэтр*).

Мотив крови в связи с живописью Матисса в свою очередь перебрасывает мостик к эпизоду с Ван Гогом: тот *харкает кровью*. Зловеще каркающие звуки **хр, кр, гр** в различных сочетаниях разлиты по всему пассажу. Агрессия **кр**ови Матисса, таким образом, ведет к **гр**обу Ван Гога: «Узкое **кор**ыто биллиа**рд**а напоминает ко-

лоду **гр**оба». Иконичная звукопись порождает аудиовизуальную синестезию вывода: «Я никогда не видал такого лающего колорита». Этот вывод исподволь подведен мотивом приусадебного хозяйства: овощные краски, огородные пейзажи, пригородные поезда, лай (дворовых собак) — и дан как снижение мотива смерти посредством тривиализации темы. Нагнетание негативной экзистенциальной топики разряжается в оксюмороне *яичница катастрофы* («Его холсты, на которых размазана яичница ката**стр**офы, наглядны, как зрительные пособия — **кар**ты из школы Берлица»). Яйцо мифологически родственно глазу, и опять зрительный код — *наглядны, зрительные пособия*. Это — ироническое вглядывание-всматривание в собственную кончину. Кульминационный эпизод начинается темой самоубийства («Ван Гог <...> как самоубийца из меблированных комнат») и разворачивает индивидуальную гибель до масштабов всеобщей катастрофы, а затем снимает патетику самоиронией.

В следующем эпизоде эпико-драматическое течение экфрасиса впервые перебивается текстом реальности посредством введения *посетителей, объяснительницы картин* и *двери*. Ускоренный темп определяется дробным перечнем имен художников с минимальными комментариями — Клод Моне, Ренуар, Синьяк, Озанфан, Пикассо, Писарро.

Заданное конечной фразой движение к выходу («В дверях уже скучает обобщение») перекидывает мотивный мост к следующему эпизоду, рамочно перекликающемуся с вводной частью главы: мотив *глаза = моря*. Идя по нарастающей, движение опять резко укрупняет масштаб и от *церковных шажков* переходит к *прогулочному шагу по бульварам*, а затем — к *рассеканию волн*. Такого укрупнения требует внутреннее зрение, которым схватывается суть происходящего на полотнах. Погруженный в *волны пространства*, глаз уже отождествляется не с рюмкой, а с морем (*рассечение волн*) — мифопоэтическими водами мирового океана (Топоров: 575—622). Переход от прогулки по музейным залам к низинам архаического выводит живописное к телесному, досознательному. Метафоры еды получают свое обоснование, помещаясь в один ряд с чув-

ством зрения («Живопись — это деятельность внутренней секреции, а не внешней апперцепции»). Завершает эпизод еще одна деталь в рамках пищевого кода — *пучок редиски*, который матушка сухоточного сына совала в ридикюль в дверях кооператива. Тризной акцентируется фюнеральность этого экфрасиса реальности: сын и мать — оба в трауре.

Последний аккорд фрагмента — удвоенное зрение (бинокль) в связи с негативно трактованной утопической проекцией: «Конец улицы, как будто смятый биноклем, сбился в прищуренный комок, — и все это — отдаленное и липовое — было напихано в веревочную сетку». *Отдаленное* и *липовое* в сочетании с банальной повседневностью *пучка редиски, кооператива, сетки* рождает дистопический модус: *конец улицы* (тупик) замкнут сетью-решеткой (*веревочная сетка*), откуда нет выхода. Двууровневость образа очевидна в свете нагнетания катастрофичности предыдущих эпизодов и звучит как апокалипсическое предвидение: решетка преграждает путь в будущее.

Мотивное развитие фрагмента, таким образом, реализует следующую цепочку значений: от vanitas к крови и насилию и от них к индивидуальной смерти и всеобщей катастрофе, из которой нет выхода, ибо здесь — как в загробном мире — господствует негативный императив: «Ни в коем случае не входить как в часовню. Не млеть, не стынуть, не приклеиваться к холстам...» Затем следующая инструкция *выздоравливающим от реализма*: 1. *Погрузить глаз в новую для него материальную среду*; 2. Установить *холодный договор с картиной* на основе поднятия глазом картины до себя; 3. *Очная ставка с замыслом*: расширенным зрением увидеть суженную действительность. Вспоминается пастернаковское: «...даль пугается <...> воздух синь как узелок с бельем у выписавшегося из больницы» (Пастернак: 1965, 187). И там и тут — мотивы *выздоровления*, *дали* (пугающейся или прищуренной) и *узелка/ридикюля/сетки* как альтернативы открытому пространству.

Дистопическая доминанта экфрасиса усилена мотивом *черного солнца*: он возникает в кульминационном эпизоде с Ван Гогом в рядоположенности слов *сажа* и *яичница катастрофы*, то есть желтого

и черного (мотивная аттракция по модели аттракции паронимической; см.: Григорьев), а затем в конце — как *затмение* (в форме оксюморона «Свет <...> показался мне фазой <...> затмения») и завернутого *в серебряную бумагу* солнца.

Существенно, что апокалипсическая модальность *завернутого солнца* и замкнутого *сеткой* пространства возникает, когда наступает «последний этап вхождения в картину — очная ставка с замыслом». Мыслимое и зримое тем самым оказываются разведенными по разные стороны барьера-противопоставления и одновременно связанными посредством кода зрения, который реализуется в форме стертой метафоры *очная ставка* и ставит *очность* в позицию равнозначной изначальности мира, его начала и конца.

Антиномический эпитет *черное солнце* в поэтике Мандельштама часто возводится — по признаку желто-черной гаммы — к иудаистской символике и его петербургскому тексту, пушкинской теме (Панова: 2003, 99—101; Сурат: 2003), а также к античному мотиву Федры (Иванов 2000: 442—448). Аналогично «Путешествию», акустическое и цветовое выступают в синестезии и в финале стихотворения «Ламарк» 1932 года: *зеленая могила / красное дыханье, гибкий смех,* обнаруживаемые на низшей ступени биологической эволюции, отсылают к архетипической семантике, а дополнительность красного и зеленого попадает в ряд таких фундаментальных оппозиций, как *жизнь/смерть* и *верх/низ*.

Архаизирующая семантика дает ключ и к символическому прочтению центрального мотива *глаза*. В мифологической картине мира *солнце* и *глаз* эквивалентны (Иванов 1980: 306—307). *Черное солнце* отсылает к топике мира мертвых, видящих, но не узнающих друг друга людей: не случайно, как и в «Путешествии», в стихотворении «Ламарк» *рюмка* возникает в связи со зрением и имеет место констатация состояния мира внизу, то есть там, где *зрения нет* и где наступает *глухота паучья,* перекодированная в главе «Французы» в *конец улицы*. Несомненны социальные коннотации фрагмента, завершающегося темой затмения, траура и тупика зримого (*смятого биноклем*) и зрящего (*прищуренный комок*), то есть в его объектно-субъектном модусе. Мотив изначаль-

ности зрения приходит к его конечности, а тем самым и к тупиковости эволюции и замысла творца.

Как видно из предпринятого разбора, данный экфрасис моделирует мир в категориях личной и всеобщей катастрофы, что приходит в разительное противоречие с внешним референтом — напоенной жизнеутверждением, светом и триумфом чувственности французской живописью. Понятно, что такого рода эмоциональная гамма является составной частью поэтического строя позднего периода творчества поэта. Однако трудно избежать искушения и поисков внутреннего референта этого описания. В ряду возможных зрительных аналогий особое место занимает фигуративная советская живопись середины и конца 1920-х годов. В этот период радикальность плана выражения, будучи исчерпанной внутренне и обескровленной внешними обстоятельствами художественной жизни, смещается в план содержания (если условно иметь в виду под первым — форму, а под вторым — мотивику изобразительного искусства). Возникает широкий поток визуального нарратива черной волны — темы страха, апокалипсическая символика, мотивы отчаяния, телесного ущерба и всеобщей катастрофы. Среди наиболее характерных примеров такого рода живописи — позднее творчество Малевича и Филонова, а также живопись Тышлера, Редько, Никритина, Лучишкина и многих других мастеров. Из барочного подсознания авангарда в эти годы всплывает и материализуется как частая тема в живописи фигуративный натюрморт vanitas. Мотивы еды и застолья вторят устоявшейся со времен западного Возрождения иконографии «Тайной вечери», то есть актуализируют фюнеральный код и мотив надвигающейся катастрофы (Zlydneva 2010). Такого рода продуктивное противоречие (с глубинной опорой на авангард и его отрицание) мы находим и в экфрасисе Мандельштама начала 1930-х годов.

Известно, что к авангарду Мандельштам относился отрицательно (исключение составлял Хлебников). Среди упоминаемых в поэзии Мандельштама живописцев прошлого в основном наследие классики: Рафаэль, Рембрандт, Микеланджело, Тициан. Обращение к теме импрессионизма и течений, непосредственно

к нему примыкающих (пуантилизм Синьяка, постимпрессионизм Ван Гога, фовизм Матисса и ряд других), — это чуть ли не предельная точка позитивно воспринимаемой им современности. Между тем то обстоятельство, что зрительный опыт связывается для Мандельштама с самым начальным этапом эволюции, объективно перекидывает мост между его поэзией и поэтикой исторического авангарда с его поисками докультурных первооснов цвета и линии. В своей архаизирующей топике Мандельштам следовал по стопам именно авангарда: его цвето-акустический опыт в исследуемом экфрасисе (глаз, обладающий акустикой) ставит поэта в один ряд с такими экспериментаторами в области цвето-звукового синтеза, как, например, Матюшин. Этот опыт исторического авангарда соединяется в данном фрагменте с апокалипсической мотивикой, что соответствует зрительному ряду живописи новой фигурации позднего авангарда.

Таким образом, в рассматриваемом тексте при мотивной безусловности внешнего референта внутренний референт выступает как данность нарративной стратегии. То есть, опираясь на французскую живопись, Мандельштам создает описание современного ему искусства в наиболее драматичную для последнего переходную пору, причем, в то время как внешний референт адресен и дескриптивен, внутренний — тот, в котором сосредоточена квинтэссенция смысла, — безадресен и концептуален.

* * *

Перейдем теперь к экфрасису в повести Андрея Платонова «Джан», приведя его полностью: «Картина изображала мечту, когда земля считалась плоской, а небо — близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность. И он настолько долго глядел в неизвестное, чуждое пространство, что забыл про свое остальное тело, оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же человек, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и, наверно, умерло, а отсохшая голова скати-

лась на тот свет — по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, — голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли» (Платонов: 1988, 380).

В отличие от фрагмента прозы Мандельштама, построенного по принципу линейного приращения элементов мотивно-лексической схемы ab+bc+cd+de, экфрастический пассаж Платонова формирует фигуру эллипсиса по типу a+b+c+d↔d+c+b+a. Как и в «Путешествии», здесь имеет место геометрически строгая рамочная конструкция: в начале — *земля считалась плоской,* в конце — *плоское место земли*. Композиция описываемой картины состоит из двух частей, то есть это диптих, причем пространственно-именные принципы двумерного изображения заменены темпорально-предикативными, которые соответствуют природе вербального текста: картина повествует о двух последовательных действиях и их результатах. В контексте сюжета повести данный экфрасис представляет собой визуальную модель идеальных проектов и предчувствия их краха у главного персонажа — Чагатаева, выпускника столичного вуза, вознамерившегося вывести свой вымирающий кочевой народ из пустыни в лучшие края к лучшей жизни. В соответствии с утопическо-дистопической мотивикой организованы противопоставления двух частей.

В первой части диптиха — утопической — выстроена система абстрактных категорий, которым придан статус визуальной реальности: *картина описывала* ***мечту***, *высунулся... в* ***бесконечность***, *глядел в* ***пространство***. Отсылкой к темпоральной составляющей мечты, а также характеристикой последней (*когда земля считалась плоской, а небо — близким*) предполагается актуализация времени неопределенно удаленного от точки повествования прошлого, то есть времени мифологического. Это поддержано и способом именования главного персонажа — *некий большой человек*, который совершает действие, соответствующее своему мифолого-героическому статусу: он *пробил головой отверстие в небесном куполе,* оказавшись в результате в особом сакральном пространстве *по ту сторону неба,* а именно — того неба, которое выше *обычного неба*.

Движение вверх отмечено идеально-духовным началом, и потому *про свое... тело* персонаж картины *забыл*.

Вторая часть диптиха — дистопическая — зеркально противоположна первой, и сакральное в ней снижается до уровня профанного. Если в первой половине *картина изображала мечту*, то теперь *изображался человек*, *тело* стало *туловищем*, героический порыв вверх сменился бесславным движением вниз (*голова скатилась*), а *небесный купол* превратился (посредством сравнения) в *жестяной таз*. Последняя трансформация особенно показательна: храмовое пространство вытесняется пространством банального повседневья, как духовное — телесным, а жизнь — смертью. Дегероизации события сопутствует и описание гибели героя с исчезновением субъекта, превращением его в безличный предмет — туловище, которое «истомилось, похудело и, наверно, умерло». Наречие *наверно* указывает на переключение точки зрения повествования с позиции внешнего нарратора на позицию зрителя-персонажа. Впрочем, переключения точки зрения возникают неоднократно и в других частях экфрасиса, существуя в своего рода мерцающем режиме. Так, *бесконечность*, в которую *высунулся некий большой человек*, названа *странной* — с точки зрения ее воспринимающего, то есть самого *человека,* ощутившего *чуждость* неизвестного пространства *своему телу* и поплатившегося за это. Заключительная часть пассажа («голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли») благодаря наречию *действительно* характеризуется сверхличностностью повествователя. Это уже не нейтральный нарратор начала, а некто, кому дано взирать на происходящее с позиции абсолютной доминантности. Голова, которой изнутри пробит небесный купол, «скатилась на тот свет по наружной поверхности неба», и тем самым значимое противопоставление оппозиций *вверх/вниз* и *свое/чужое* дополнено вектором-противопоставлением *изнутри/наружу*. Взгляд на небо — как на то, что внизу и снаружи, доступно лишь абсолютному началу, которое вносит ясность в ситуацию и дает финальное определение *чуждого пространства того света*, куда скатилась *отсох-*

*шая голова*, а также *бесконечности* (и *странной*, и *новой*), которую ищет *большой человек*. Определение это вначале звучит тавтологически, словно в подражание молитве (*бесконечность* — это то, *где... нет конца*), а потом и с позиции «сверхвысотности» нарратора, характеризующего землю как место *скудное* и *плоское,* куда *нет возвращения*. Таким образом, предикатив *плоская* из нейтрального в начальной части вследствие введения оценочного определения *скудное* становится негативно маркированным. Дистопическая составляющая второй части диптиха подготовлена целой серией предшествующих негаций: странной ***бес***конечностью и ***не***известным пространством, кульминируя в тройное отрицание финальной констатации: в *новой* ***бес****конечности* ***нет*** *конца,* ***нет*** *возвращения*. Это история (скорее, чем картина) близкая к мифу об Икаре, рассказанная с позиций верховного владыки мира.

В отличие от экфрасиса Мандельштама в тексте Платонова описывается вымышленная картина, которая не имеет реального прототипа в истории искусства. Тем не менее некоторые ее координаты можно наметить. Сближенность общего и частного, сакрального и профанного в этом экфрасисе заставляет направить поиски возможного внешнего референта в область живописи примитива, для которого типично совмещение отвлеченного пейзажа с бытовым натюрмортом, а также соседство идеального с тривиальным, а удаленного — с близким. Известно, что примитив (народная икона, вывеска, непрофессиональное искусство «наивных» мастеров) лег в основу специфического семиозиса русского авангарда. Утопико-дистопическая мотивика фрагмента с темой прорыва плоскости, выхода в неизвестное пространство может быть коннотирована и поисками самого авангардного искусства, в частности, может имплицировать теорию расширенного зрения Матюшина, супрематизм Малевича, конструкцию Татлина «Летатлин». С авангардной поэтикой, во многом основанной на фигуре негации, данный фрагмент роднит и обилие негативных конструкций. Прямого соответствия с авангардом, однако, у Платонова не обнаруживается — слишком сильна фигуративная составляющая, слишком обнажена множественность точек зрения. Как и

в случае с Мандельштамом, поиски референта приводят к фигурации позднего авангарда, однако не столько к его «черной волне», сколько к сюрреалистическим фантазиям Тышлера, утопическим мечтам Лабаса, мистическим откровениям Чекрыгина. Глубинные смыслы описанной картины раскрываются лишь в контексте общей мотивики Платонова.

В чем в данном нарративе проявляется нарушение мифологическим персонажем традиционного запрета? Очевидно, основное действие по пробиванию головой отверстия в небесном куполе совершено им с единственной целью *увидеть* запретную часть мироздания — *тот свет*. Таким образом, в экфрасисе описывается акт зрения, осуществляющий пересечение грани, которая разделяет два противостоящих друг другу мира. С точки зрения прямой семантики речь может идти о зрении в загробном мире и тем самым о запрете для живых посещения царства мертвых. Мифологический мотив противостояния мира мертвых и мира живых, невидимых друг для друга или несимметрично видимых, коррелирует с устойчивым преобладанием во всей мотивике зрелого Платонова *невидимого зримого* над *видимым незримым*. Отсюда и невозможность возвращения в прежний мир. Однако для поэтики Платонова характерна реализация всего пучка омонимических значений словоформы (Злыднева 2006). Так, *свет* в значении *мир* часто контаминируется со *светом* в значении *свечения*, источника освещенности, то есть *солнца*, реализуя и внутреннюю форму тождественности *свет* = *свят*. Очевидно, главным «преступлением» героя в отношении сакральных устоев явилось дерзновение взглянуть на верховный свет, то есть идентифицировать себя с Солнцем, которое в системе мифологических представлений эквивалентно Глазу.

Концепт *глаза* у Платонова обнаруживает валентность по отношению к центральным для его поэтики мотивным парам *жизнь/смерть*, *пространство/время, небо/земля, далекое/близкое*. В соответствии с (дис)утопической доминантой у Платонова яснее зрится удаленное и высокое, к тому же *даль* заметно превалирует над *близью*. Особо выделяется в связи с *глазом* мотивная пара *свет/*

*тьма*. Причем внутренний императив, владеющий персонажами Платонова, отдает предпочтение негативному модусу эквивалентности *свет—глаз*: все они пребывают на грани существования, где предпочтительнее *не видеть явное* или *видеть неявное*, то есть актуализируется зона экзистенциального пограничья. *Глаз* образует валентность по отношению к разного рода пограничьям и, расподобляя метафору *граница = жизнь/смерть*, обнаруживает соположенность с лексемами, описывающими границу, — *межой, краем*, — что в рассматриваемом фрагменте выразилось в локализации *по ту сторону*, а также преобладании плоскости-грани над трехмерностью мира: *плоская земля, поверхность неба*. В мотивике Платонова *глаз* часто не только составляет часть тела, но и соположен с *телом* как внутренним, темным, утробным пространством. В данном экфрасисе живое *остальное тело* первой части диптиха противопоставлено *туловищу*, которое *похудело и умерло*, как видящее видимому, как субъект и объект зрительного акта, то есть как глаз — солнцу. Речь идет о внутреннем зрении, в котором проявляется типичная для Платонова инверсия — зрение наоборот, и потому свет несет в себе смерть, а открытыми глазами *зрится тьма*.

Ущербность зрения у Платонова сочетается со сверх-зрением: обособляясь от всего остального тела, глаза обретают автономное существование, реализуя созерцающее сознание, которое превышает возможности обыкновенной способности видеть внешний мир («Следует, елико возможно, держать свои действия в ущербе, дабы давать волю **созерцательной половине души**» («Чевенгур»; жирный шрифт мой. — *Н.З.*; «Но он не мог останавливаться и иметь **созерцающее сознание**» («Котлован»; жирный шрифт мой. — *Н.З.*)). Таким образом, это одновременно про-зрение вдаль и в глубь времени и пространства, взгляд одновременно изнутри материнской утробы и из загробного мира. Фигура инверсии зрения соответствует инверсивной негации завершающей части фрагмента, описывающей увиденный мир как тот, откуда нет возвращения, и тем самым в зрительном коде возникает апофатика зрения, благодаря которой зрительное восприятие осуществляется как бы вопреки сенсорной физике. *Тот свет* формулируется омонимически —

как *свет*, позволяющий *видеть* незримое. Прочитанный в контексте поэтики автора данный экфрасис не только выступает как квинтэссенция смысла данного произведения, становясь своего рода экзистенциальным фокусом повествования, но и высвечивает всю систему концептов мастера.

Таким образом, в отличие от Мандельштама у Платонова внешний референт фиктивен (экфрасис не обращен к реально существующей картине); внутренний референт — реальное живописное произведение или их группа, построенные на близком литературному фрагменту поэтическом принципе, отчасти совпадает с мандельштамовским, будучи обращенным к утопической фантастике искусства 1920-х годов. Однако есть и нечто принципиально отличное от экфрасиса Мандельштама, а именно — система референциальных связей имеет мощную надстройку в виде мифопоэтического комплекса, соответствующего глубинной семантике платоновского повествования, и она сводит на нет противопоставление референтов. Эллиптическая геометрика мотивной схемы, о которой мы говорили в начале разбора платоновского экфрасиса, замыкает референты друг на друге, элиминируя значимость самого принципа референциальности. Интересно, что принцип зрения незримого, описанный в экфрасисе Платонова, не относясь непосредственно к тексту живописи как таковому, соответствует сущности авангардной поэтики, в частности основам беспредметности супрематизма, и в этом мы находим сходство с экфрасисом Мандельштама, несмотря на его иную референциальную организацию.

## *Литература*

*Григорьев* — Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979.

*Злыднева 2006* — Злыднева Н.В. Мотивика прозы Андрея Платонова. М., 2006.

*Zlydneva 2010* — Zlydneva N. Hrana u sovjetskom slikarstvu 20-ih godina s aspekta tanatoloskoga koda // Hrana od gladi do prejedanja. Zbornik znanstvenih radova. Ured. J. Vojvodic. Zagreb 2010.

*Иванов 1980* — Иванов Вяч.Вс. Глаз // Мифы народов мира. Т. I. М., 1980.

*Иванов 2000* — Иванов Вяч.Вс. Современность античности. «Черное солнце» Федры // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по истории семиотики и культуры. Т. II. Статьи о русской литературе. М., 2000.

*Мандельштам 1994* — Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 179—211; цит. по: http://www.rvb.ru/mandelstam/toc_vol_3.htm.

*Панова 2003* — Панова Л. «Мир», «Пространство», «Время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. Раздел «Космология в поэтическом языке О. Мандельштама»; цит. по: http://www.ruslang.ru/doc/panova/3.pdf

*Пастернак 1965* — Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 187.

*Платонов 1988* — Платонов А. Джан // Он же. Государственный житель. Проза. Ранние сочинения. Письма. М., 1988.

*Сурат 2003* — Сурат И. Смерть поэта. Мандельштам и Пушкин // Новый мир. 2003. № 3; цит. по: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/3/surat-pr.html

*Топоров* — Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

*Сергей Кибальник*
*ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург*

# Визуальная образность в «Петербургских ночах» Конст. Вагинова

Заглавие этой работы могло бы быть сформулировано и иначе: «Экфрастические элементы...», «Экфрасис иллюзорного...» или «Наркотический экфрасис...» в «Петербургских ночах» Конст. Вагинова. При этом понятие «экфрасис» понималось бы, разумеется, в широком смысле этого слова: как сочетание визуального и вербального моментов в литературном произведении.

М. Ямпольский писал о том, что «для новой западной репрезентации все менее существенен вопрос: “Что именно тут изображено? Каков референт?”» (Ямпольский: 149). В связи с этим исследователи обычно говорят о разрушении референциальной связи между образом и изображаемым. Возможно, в изобразительном искусстве дело обстоит именно так. Однако в поэзии не только в плане рецепции, но и в плане авторской интенции принципиально важно, даже если и выражено имплицитно, реальные или воображаемые/иллюзорные картины встают перед нами из словесного образа.

Напомню собственное признание Конст. Вагинова: «Начал писать в 1916 г. под влиянием “Цветов зла” Бодлера» (Кибальник 1995: 211). Одновременно в своих первых стихотворных сборниках — оставшихся неопубликованными «Стихотворениях из альбома, подаренного К.М. Маньковскому» или печатном «Путешествии в хаос» — он находился под большим влиянием футуристов[1]. Первый из этих сборников содержал даже целый ряд рисунков, выполненных в кубофутуристической манере (Кибальник 1996: 169). Так что визуальная образность получает в творчестве Вагинова довольно широкое и разнообразное применение. Как и у русских кубофутуристов, у него намечается тенденция к использованию приемов зрительного воплощения самого словесного текста, а также к словесной передаче оптических эффектов.

В городских пейзажах раннего Вагинова, как и у Маяковского (см., например: Buzas: 87), элементы живописного кубизма перенесены в систему поэтических образов. В таких, например, стихотворениях, как «Есть странные ковры, где линии неясны», «На палубах “Летучего Голландца”», «У милых ног венецианских статуй», «У каждого во рту нога его соседа», «Ночь на Литейном», «Финский берег», «Психея» («Спит брачный пир»), «Я стал просвечивающей формой», «Поэма квадратов» и поэма «1925 год», уже в заглавии или в первой строке — яркий визуальный образ. Остановимся подробно на нескольких стихотворениях из не опубликованного при жизни автора стихотворного сборника «Петербургские ночи», подготовленного в 1922 году.

В нем есть целый ряд стихотворений, включающих в себя существенный визуальный план, который вызывает у комментаторов сильно различающиеся трактовки. Это, во-первых, стихотворения, связанные между собой несколько загадочными образами «пальца», «руки»:

С Антиохией в пальце шел по улице.
Не видел Летний сад, но видел водоем,
Под сикоморой конь и всадник мылятся,
И пот скользит в луче густом.

Припал к ногам, целуя взгляд Гекаты,
Достал немного благовоний и тоски.
Арап ждет рядом, черный и покатый,
И вынимает город из моей руки.
(Вагинов 2002: 25)

Этот мотив звучит также в стихотворениях «Каждый палец мой — умерший город...», «Синий, синий ветер в теле», «Каждый палец мой — звезда Вифлеема». Ср., например:

Палец мой сияет звездой Вифлеема,
В нем раскинулся сад и ручей благовонный звенит,
И вошел Иисус, и под смоквой плакучею дремлет,
И на эллинской лире унылые песни бренчит.
(Там же: 46)

Или:

> В пальцах моих снега идут.
> (Там же: 23)

Один из этих загадочных образов даже вызвал саркастическое замечание критика: у Вагинова «такой палец, что только ахнешь» (Садофьев: 1).

Комментируя первое из этих стихотворений («С Антиохией в пальце...») в своем издании «Петербургских ночей», А.Л. Дмитренко пишет: «Возможно, непосредственным источником данного образа послужило кольцо с вмонтированной в оправу древней монетой» (Вагинов: 147). Толкование это представляется маловероятным. Возникает вопрос: если в этом стихотворении «кольцо с вмонтированной в оправу древней монетой» на пальце лирического героя вызывает изображение Антиохии, то в стихотворении «Палец мой сияет звездой Вифлеема» у него на пальце другое кольцо?[2] Или поскольку в него вмонтирована древняя монета, то оно вызывает у лирического героя образ то «Антиохии», то «звезды Вифлеема»? А как тогда понимать начальную строку другого стихотворения — «Каждый палец мой — умерший город»?

Между тем ответ на этот вопрос содержится в комментарии В.И. Эрля: «Семантика пальца в произведениях Вагинова может быть связана с техникой употребления кокаина» (цит. по: Вагинов 2002: 147). Действительно, экфрастические образы вагиновских стихотворений — антиохийские «конь и всадник под сикоморой»[3], вифлеемский «сад и ручей благовонный», «умерший город» объясняются тем, что герой видит не окружающую его действительность («не видел Летний сад»), а погружен в образы своих наркотических видений.

Предположение Эрля об иллюзорности экфрастических картин некоторых стихотворений из сборника «Петербургские ночи» подтверждается моими собственными соображениями о первом печатном сборнике Вагинова «Путешествие в хаос». Посредством

сопоставления этого сборника со знаменитой книгой Ш. Бодлера «Искусственный рай» мной было показано, что «само заглавие сборника “Путешествие в хаос”, наряду с широким, в духе русских символистов значением, имеет и более узкий смысл, а именно указывает на психоделические опыты» (Кибальник: 104—112).

Целый ряд образов из стихотворений этого цикла, например, таких, как «И выходили души на откос Кузнечный, / И хаос резали на призрачном огне» («Под пегим городом заря играла в трубы»), становятся понятными, только если иметь в виду этот смысл (в данном случае дележка гашиша близ знаменитого в начале 1920-х годов кафе на Пушкинской улице). Что же касается стихотворения «Кафе в переулке» («Есть странные кафе, где лица слишком бледны»), то о нем хорошо известно, что это «единственное стихотворение Вагинова, где психоделический опыт изображен описательно, снаружи, а не изнутри» (Вагинов 1998: 165). И то представление о человекобоге, человеке-макрокосме, которое воплощено в этом стихотворении, также несет на себе ощутимые следы зависимости от «Искусственного рая» Бодлера. «Фантастическое путешествие» в «удивительный, хаотический мир, с ожиданием волшебных снов (или, вернее, галлюцинаций)» (Бодлер: 55), о котором писал Бодлер и которое стало принципом «Путешествия в хаос», получило применение и в сборнике «Петербургские ночи». Оно также несет на себе печать воздействия книги Бодлера.

Говоря о «различии между эффектами, вызванными действием гашиша, и явлениями нормального сна», Бодлер писал: «С искусством, какого не достигали Фидий и Пракситель, ты ваяешь на лоне мрака из созданных мозгом фантазий *города и храмы, превосходящие роскошью Вавилон и Гекатомпилос*; из хаоса сна, полного *видений*, ты вызываешь на солнечный свет давно забытые образы красоты и благословенные лица близких, стряхнувшие прах могил. Ты, только ты даешь человеку эти сокровища, ты обладаешь ключами рая, о благодатный, нежный, всесильный опиум» (Там же). В этих словах, как нетрудно заметить, кроется прямой источник вагиновских образов «Антиохии», «Вифлеема», «умершего

города». Этот их смысл хорошо сознавали современники. Так, Вс. Рождественский, имея в виду другое стихотворение Вагинова, замечал: «Ему нужно прежде всего смыть запах дешевых духов и перестать курить папиросы с опиумом (“О заверни в конфетную бумажку Храм Соломона...” и т.д.)»[4]. «Конфектная бумажка» в этом стихотворении выполняет ту же роль, что и «палец» в «Петербургских ночах»:

О, заверни в конфектную бумажку
Храм Соломона с светом желтых свеч.
Пусть ест его чиновник важно
И девушка с возлюбленным в траве.
(Вагинов 1998: 41)

Экфрастический образ «храма Соломона с светом желтых свеч» в свете вышеприведенных слов Бодлера оказывается всего лишь фантазмом, изваянным «всесильным опиумом» «на лоне мрака».

Бодлеровский «Искусственный рай» дает ключ и к другим стихотворениям «Петербургских ночей»: «Он подошел теперь к истинной Илиаде бедствий, к пыткам, которыми расплачиваются за употребление опиума. Ужасная эпоха, густой покров мрака, прерываемый только время от времени яркими и тяжкими видениями.

Как будто великий художник обмакнул свою кисть
В черный хаос землетрясения и затмения.

Это стихи Шелли, с их торжественным, истинно мильтоновским настроением, верно передают *окраску создаваемого опиумом пейзажа,* если можно так выразиться; *это — мертвенное небо* и непроницаемый для света горизонт, подавляющие мозг порабощенного опиумом» (Бодлер: 103; курсив мой. — *С.К.*). Именно этими строками рожден вагиновский образ «каждый палец мой — умерший город».

При внимательном рассмотрении становится очевидным, что все внутреннее построение «Петербургских ночей» внушено Бод-

лером. Ср., например: «Здравый смысл говорит нам, что все земное мало реально и что истинная реальность вещей раскрывается только в грезах» (Бодлер: 3). С Бодлером отчасти связана и специфика визуальных образов Вагинова: «Гашиш чудесно обостряет световые эффекты: яркое сияние, каскады расплавленного золота; радует всякий свет — и тот, который льется широким потоком, и тот, который подобно рассыпавшимся блесткам цепляется за острия и верхушки; и канделябры салонов, и восковые свечи процессии в четь Богоматери, и розовый закат солнца» (Бодлер: 27). И самое главное, именно у Бодлера сформулирован принцип наркотического преображения мира, всеобщей трансформации, включающей и трансмедиальные сдвиги: «И тут-то начинают возникать галлюцинации. Все окружающие предметы — медленно и последовательно — принимают своеобразный вид, постепенно теряют прежние формы и принимают новые. Потом начинаются разные иллюзии, ложные восприятия, трансформации идей. Звуки облекаются в краски, в красках слышится музыка» (Бодлер: 29).

«Прием представления внешнего мира как тела человека», основанный, как пишет Дмитренко, на архетипической идее соответствия макро- и микрокосма, является сюжетообразующим принципом многих стихотворений, вошедших в «Петербургские ночи». Среди конкретных источников, которые могли оказать влияние на формирование соответствующей художественной системы у Вагинова, исследователь указывает герметические тексты, знакомство с которыми Вагинова (возможно, опосредованное) он полагает несомненным (Вагинов 2002: 137). Между тем книга Бодлера дает ответ на вопрос о гораздо более непосредственном источнике этого представления: «Объяснять ли, каким образом мой герой под действием яда становится центром мироздания?» (Бодлер: 51). И, главное, сам по себе «прием представления внешнего мира как тела человека», о котором пишет Дмитренко, на самом деле Вагиновым не используется. У него имеет место другое. Так, в стихотворении «Перевернул глаза и осмотрелся» не внешний мир изображен как тело человека («Внутри

меня такой же черный снег»), а тело человека представлено устроенным точно так же, как и внешний мир.

Аналогичное представление воплощено в стихотворении «Любовь опять томит, весенний запах нежен»:

И странен ангел мне, дощатый мост Дворцовый
И голубой, как небо, Петроград,
Когда сияет солнце, светят скалы, горы
Из тела моего на зимний Летний сад.
(Вагинов: 43)

«Искусственный рай» Бодлера, как, впрочем, и некоторые другие источники, дает ключ к другому стихотворению Вагинова — «Есть странные ковры, где линии неясны». В сборнике «Путешествие в хаос» оно расположено рядом со стихотворением «Кафе в переулке», первая строка которого — «Есть странные кафе, где лица слишком бледны» — как бы продолжает начало этого стихотворения.

Напомню, что на страницах бодлеровского «Искусственного рая», как известно, подробно излагается «Исповедь англичанина, употребляющего опиум» Томаса Де Квинси. В русском переводе этой книги был юмористически описанный визит к персу за опиумом. Аналогичный эпизод есть и в «Невском проспекте» Гоголя. Впрочем, Вагинову отнюдь не только из литературных источников было известно, что «в Петербурге желающие отведать лучший опиум, чем предлагали аптеки, могли приобрести его <...> на базаре у персов» (*Кондратьев В.* Показания поэтов; цит. по: Квинси 1994: 138, 140). Только с учетом этого мы можем понять «персидские» мотивы этого стихотворения:

Есть странные ковры, где линии неясны,
Где краски прихотливы и нежны,
Персидский кот, целуя вашу грудь прекрасную,
Напоминает мне под южным небом сны.

Цветы свой аромат дарят прохладе ночи,
Дарите ласки Вы персидскому коту,

Зеленый изумруд — его живые очи,
Зеленый изумруд баюкает мечту.

Быть может, это принц из сказки грезы лунной,
Быть может, он в кафтан волшебный облачен,
Звучат для Вас любви восточной струны,
И принц персидский Вами увлечен...
(Вагинов 1998: 21)

Сходный подтекст имеет, по-видимому, образ «перса» — «Перс мой товарищ и лейтенант Атлантиды» — из стихотворения «Вышел на Карповку звезды считать» (Вагинов 2002: 51).

Бодлер вместе с Де Квинси объяснили, что наркотики делают краски более яркими, а линии более смутными. Визуальные образы ранних стихотворений Вагинова становятся понятными, только если принимать во внимание их наркотический подтекст. Многие из тех картин, которые встают перед нашими глазами со страниц вагиновских стихотворений, возникают в сознании поэта не в реальном, а в иллюзорном мире — в том «фантастическом мире, созданном опиумом», в котором герой Де Квинси в изложении Бодлера мечтал снова встретиться с Анной (Бодлер: 86).

Если обратиться к роману Вагинова «Козлиная песнь», в котором синтезированы многие представления, воплощенные в его ранней лирике, то можно лишний раз убедиться, что в тех случаях, когда мы имеем дело с психоделическими опытами, мы сталкиваемся не столько с экфрастическим, сколько с трансмедиальным моментом: «*1917 г.* — <...> достал белое, искрящееся из кармана, отвернулся к стене, особое звучание, похожее на протяжное “о”, переходящее в “а”, казалось ему, понеслось по улицам. Он видел — дома сузились и огромными тенями пронзили облака» (Вагинов 1999: 22). Имея в виду, что наркотики в начале XX века продавались в обычных аптеках и что принятие их определенной частью населения представляло собой обычное явление повседневной жизни, заметим, что футуристическая картина — «дома сузились и огромными тенями пронзили облака» — дает нам право поставить вопрос о том, в какой степени появлением

урбанистических картин русской футуристической поэзии мы обязаны искаженному восприятию действительности, которое достигается после принятия опиума, гашиша, кокаина и других проводников в «искусственный рай».

Визуальные образы наркотических видений Вагинова, основанные на текстах Де Квинси и Бодлера, нашли свое парадоксальное продолжение в XX веке, в частности, в творчестве и деятельности О. Хаксли, предлагавшего выяснить, как именно психоделики (мескалин) действуют на людей разной конституции и темперамента, визуального и невизуального типа, в чем будет разница видений у церебротоников, висцеротоников и соматотоников, развивавшего другие психофармакологические идеи и воплотившего в творчестве свой визионерский опыт о ценности психоделических видений (см. подробнее: Головачева: 192).

Таким образом, в ряде стихотворений не опубликованного при жизни автора сборника «Петербургские ночи» (1922), связанных между собой образами «пальца», «руки», имеет место визуальная образность особого рода. Семантика этих образов связана с техникой употребления кокаина. Предположение об иллюзорности визуальных образов этих стихотворений выявляется с полной несомненностью посредством отдельных сопоставлений со знаменитыми книгами Т. Де Квинси и Ш. Бодлера, вскрывающих подлинный смысл вагиновских образов. Аналогичные явления имеют место также в первом печатном стихотворном сборнике Вагинова «Путешествие в хаос» (1921).

Именно у Бодлера Вагинов мог найти принцип наркотического преображения мира — всеобщей трансформации, включающей и трансмедиальные сдвиги. В противоположность исследователям, писавшим о постепенном разрушении референциальной связи между образом и изображаемым, мы полагаем, что даже в авангардистской поэзии, не только в плане рецепции, но и в плане авторской интенции, вопрос о том, реальные или воображаемые картины складываются под воздействием словесного образа, отнюдь не снимается.

---

[1] «К. Вагинов подходит к этой задаче немного через футуризм, беря у футуристов преимущественно приемы образа», — отмечал еще В.Я. Брюсов (*Брюсов В.* Среди стихов. К. Вагинов; цит. по: Вагинов 1998: 115). См. также: В. Р[ождественский]. [Рец. на:] Островитяне. Альманах стихов. Изд. «Островитяне». С. 43. Пб., 1921; *Вагинов К.* Путешествие в хаос. Изд. «Кольца Поэтов». С. 29. MCMXXI. Петер.; *Колбасьев С.* Открытое море. (Петерб. Поэма). Изд. «Островитяне». С. 30. Пб., 1922 — Книга и революция. 1922. № 7 (19). С. 63—64 ; цит. по: Вагинов 1998: 121.

[2] Известно, что Вагинов коллекционировал монеты, а, кроме того, любил носить кольца: по воспоминаниям И.М. Наппельбаум, «перстни с камнями, геммами... всегда украшали его тонкие, хрупкие, смуглые пальцы» (*Наппельбаум И.* Памятка о поэте // Аврора. 1990. № 9. С. 142; цит. по: Вагинов 2002: 147).

[3] Все эти картины, прозрачно связанные с поэзией Н.С. Гумилева (хрестоматийное «Дай скончаться под той сикоморою, / Где с Христом отдыхала Мария...»), относятся к тем или иным эпизодам из истории зарождения христианства.

[4] *Рождественский В.* [Рец. на:] Островитяне. Альманах стихов. Изд. «Островитяне». С. 43. Пб., 1921; *Вагинов К.* Путешествие в Хаос. Изд. «Кольца Поэтов». С. 29. MCMXXI. Пб.; *Колбасьев С.* Открытое море (Петербургская поэма). Изд. «Островитяне». С. 30. Петер., 1922 — Книга и революция. 1922. № 7 (19). С. 63—64; цит. по: Вагинов 1998: 115.

## *Литература*

*Бодлер* — Бодлер Ш. Искусственный рай. М., 1994.

*Вагинов 1998* — Вагинов К. Стихотворения и поэмы / Подгот. текстов, сост., вступ. ст., примеч. А. Герасимовой. Томск, 1998.

*Вагинов 1999* — Вагинов Конст. Полн. собр. соч. в прозе / Сост. А.И. Вагиновой, Т.Л. Никольской и В.И. Эрля. СПб., 1999.

*Вагинов 2002* — Константин Вагинов. Петербургские ночи / Сост., посл. и коммент. А. Дмитренко. СПб., 2002.

*Головачева* — Головачева И.В. Психоделическая революция в отдельно взятом сознании: хроника событий // Олдос Хаксли. Двери восприятия. СПб., 2007.

*Де Квинси* — Де Квинси Т. Исповедь англичанина, употребляющего опиум. М., 1994.

*Кибальник 1995* — Кибальник С.А. Материалы К.К. Вагинова в рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. СПб., 1995.

*Кибальник 1996* — Вагинов К.К. Стихотворения из альбома, подаренного К.Н. Маньковскому / Публикация С.А. Кибальника // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. СПб., 1995.

*Кибальник 2010* — Кибальник С.А. Путешествие в блоковский хаос // Александр Блок: Исслед. и материалы. СПб., 2010. <Т. 4>.

*Садофьев* — Садофьев И. Мертвая и живая литература // Литературная неделя: Приложение к № 128 газеты «Петроградская правда»: 1922. 11 июня. № 4.

*Ямпольский* — Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в искусстве. М., 2007.

*Buzas* — Maria Buzas. Зрелищное воплощение лирического героя в раннем творчестве Владимира Маяковского // Studia Russica XXI Redigunt L. Jaszay et A. Zoltan. Budapest, 2004. P. 87.

*Жужа Хетени*
*Университет им. Лоранда Этвёша, Будапешт*

# «Occult association of memories»: визуальная ассоциация и образы памяти в наррации Набокова[1]

Экфрасис в широком смысле распространяется на соотношение текстового и визуального, что может концентрироваться в сюжете вокруг появления картин в художественном произведении — от картин (образов) внутренних до художественных произведений, будь это полотно реального существующего, известного из истории искусства художника, или же фиктивная картина, нарисованная одним из литературных персонажей автора.

То, что изображение никак не похоже на изображенное, — это аксиома Набокова, согласно которой функцией экфрасиса не может быть миметическое отображение, и в этом смысле описание визуальных впечатлений или объектов симптоматично указывает на основную черту произведений Набокова — разрыв с миметическим описанием действительности и установку на вымысел, на сверхреальное. Обманчивое соотношение реального мира и произведений искусства как объектов памяти о реальном звучит в словах Цинцинната:

«Все было глянцевито, переливчато, все страстно тяготело к некоему совершенству, которое определялось одним отсутствием трения. Упиваясь всеми соблазнами круга, жизнь довертелась до такого головокружения, что земля ушла из-под ног, и, поскользнувшись, упав, ослабев от тошноты и томности... сказать ли?.. очутившись как бы в другом измерении. Да, вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен — две-три машины, два-три фонтана, — и никому не было жаль прошлого, да и самое понятие “прошлого” сделалось другим.

“А может быть, — подумал Цинциннат, — я неверно толкую эти картинки. Эпохе придаю свойства ее фотографии. Это богат-

ство теней, и потоки света, и лоск загорелого плеча, и редкостное отражение, и плавные переходы из одной стихии в другую — все это, быть может, относится только к снимку, к особой светописи, к особым формам этого искусства...”» (ПнК 195—196).

Вопрос о соотношении действительности и ее изображения обостряется и ставится с теоретической «резкостью», когда в текстах Набокова известные картины реально существующих художников (Бёклина, Мемлинга, Ван Эйка, Боттичелли) сопоставляются с картиной, созданной фиктивным художником, одним из действующих лиц.

Реальные картины могут стать знаками-предзнаменователями и «управлять» событиями. Полотно Бёклина «Остров Смерти» в амбивалентном, китчевом и символистическом, чуть ли не самопародийном смысле представляет собой главную тему набоковских романов — потусторонность. Фотография в журнале в передней Валентинова, человек, падающий из окна небоскреба, предвещает последнюю сцену романа «Защита Лужина». Картины, созданные писателем, могут превращаться в реальные предметы в рамках фикции. Мечта отца Лужина о своем сыне, играющем на рояле ночью, становится реальной гравюрой, висящей на стене берлинской квартиры сына Лужина десятилетиями позже: «...он не раз, в приятной мечте, похожей на литографию, спускался ночью со свечой в гостиную, где вундеркинд в белой рубашонке до пят играет на огромном черном рояле» (ЗЛ 24); «...и в простенке висела гравюра: вундеркинд в ночной рубашонке до пят играет на огромном рояле, и отец, в сером халате, со свечой в руке, замер, приоткрыв дверь...» (ЗЛ 118). На реальной картине изображен и прежний «наблюдатель», перемещенный фокус указывает на скрытого демиурга текста.

Фотография в цветном журнале, скульптура Венеры, зарытая в песке на пляже, собирает несколько предыдущих и будущих мотивов «Лолиты».

Естественно, Набоков описывает более подробно вымышленные картины, и именно эти нереальные картины вступают в тесную связь с действительностью. Например, портрет Леруа, приве-

зенный из Петербурга во Францию, и рядом висящее «Возвращение стада» участвуют в возвращении героя рассказа «Посещение музея» обратно в Петербург (см.: Хетени 2003).

Лужин, чувствующий зов другого мира, в музее изучает только одну картину; он принимает и понимает изображенное как другой, но не менее реальный мир, и этот мир ждет его: «Лужин кивал и прилежно щурился, и очень долго рассматривал огромное полотно, где художник изобразил все мучение грешников в аду, — очень подробно, очень любопытно» (ЗЛ 128) (см.: Хетени 2005).

Квадрат картины аналогичен квадрату зеркала, в котором образ тоже заключен в раму. Зеркало — поверхность перехода в иной мир (по народному поверью), и плоскостью перехода может стать и картина. В воспоминаниях Набокова картина и зеркало обладают чем-то пугающим для ребенка (это страх перед другим миром за гладкой поверхностью): «Была одна пугавшая меня картинка с каким-то зеркалом, от которой я всегда так быстро отворачивался, что теперь не помню ее толком!» (ДрБ 51)[2]

Вариантом этого восприятия можно считать детскую фантазию Мартына, которого висящая над его кроватью картина с лесной тропинкой приглашает на прогулку в другом измерении («Подвиг»). Это мечта — автобиографическая: «...и то туманился, то летел ко мне акварельный вид — сказочный лес, через стройную глушь которого вилась таинственная тропинка; мальчик в сказке перенесся на такую нарисованную тропинку прямо с кровати и углубился в глушь на деревянном коньке; и, дробя молитву, присаживаясь на собственные икры, млея в припудренной, преддремной, блаженной своей мгле, я соображал, как перелезу с подушки в картину, в зачарованный лес — куда, кстати, в свое время я и попал» (ДрБ 53).

Зеркальный эффект, искажение образов на плоской поверхности, создание второй действительности, которое ставит под сомнение реальность существующего, — рекуррентный мотив у Набокова. То, что этот другой мир более настоящий, чем по эту сторону картины или зеркала, проявляется в детальном описании предметов-«неток», которые обретают настоящую форму только в

зеркале. Этот рассказ о «нетках» не имеет прямого отношения ни к ситуации, в которой он рассказан, ни к диалогу странной матери с сыном. Необычное поведение матери скрывает ее чуткость и глубокое понимание того, что ее сыну предстоит казнь: мать говорит о переходе «через черту», и Цинциннату вдруг открывается «нечто настоящее в мире», все объясняющее:

«...бывают, знаете, удивительные уловки. Вот я помню: когда была ребенком, в моде были, — ах, не только у ребят, но и у взрослых, — такие штуки, назывались “нетки”, — и к ним полагалось, значит, особое зеркало, мало что кривое — абсолютно искаженное, ничего нельзя понять, провалы, путаница, все скользит в глазах, но его кривизна была неспроста, а как раз так пригнана... Или, скорее, к его кривизне были так подобраны... <...> Одним словом, у вас было такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, то есть абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых, — но зеркало, которое обыкновенные предметы абсолютно искажало, теперь, значит, получало настоящую пищу, то есть, когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо, — и вот из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж. Можно было — на заказ — даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала. Ах, я помню, как было весело и немного жутко — вдруг ничего не получится! — брать в руку вот такую новую непонятную нетку и приближать к зеркалу, и видеть в нем, как твоя рука совершенно разлагается, но зато как бессмысленная нетка складывается в прелестную картину, ясную, ясную...

— Зачем вы все это мне рассказываете? — спросил Цинциннат.

Она молчала.

— Зачем все это? Неужели вам неизвестно, что на днях, завтра, может быть...

Он вдруг заметил выражение глаз Цецилии Ц., — мгновенное, о, мгновенное, — но было так, словно проступило нечто, настоящее, несомненное (в этом мире, где все было под сомнением), словно завернулся краешек этой ужасной жизни, и сверкнула на миг подкладка. Во взгляде матери Цинциннат внезапно уловил ту последнюю, верную, все объясняющую и ото всего охраняющую точку, которую он и в себе умел нащупать» (ПнК 245—246).

Эту же мысль внушают зеркальные и водные отражения, созданные талантом Виктора в «Пнине». Художник Лейк (фамилия означает озеро) называет искажение форм и отражение вещей мимикрией, а интеграцию вещей «натурализацией», то есть возвращением им натуральной их формы. Выпуклые зеркала (кстати, похожие на глаза насекомых) отражают особый микрокосм. Когда Виктор учится рисовать, на улице он отыскивает машину с блестящей поверностью для отражения мира в кривом зеркале и самого себя в этом «пейзаже». Набоков этот метод рефлексии и этот отражающийся в сверкающих частях автомобиля мир сравнивает с мастерством и методами Ван Эйка, Мемлинга и Петруса Кристуса, которые ставили за спиной своих моделей «магическое выпуклое зеркало» или помещали свои портреты на полотне. «Выпуклое зеркало» изображено на столе ювелира на портрете работы Петруса Кристуса (1449); оно связано тематически и атрибутами с фигурой епископа VII века св. Элигия[3] (илл. 1). Виктор преодолевает «тюремную решетку абстракции» и «богадельню мерзостного примитивизма» и ставит предметы за стакан воды, создавая таким путем оптические символы — превращает яблоко в полстакана Красного моря, Счастливую Аравию; карандаш — в змею или пирамиду; черную шахматную пешку — в чету черных муравьев, а гребешок — в зебровый коктейль (Пнин. Ч. 4. Гл. 5).

Рассказчик «Отчаяния» видит сон, в котором буквально передается визуальная перцепция «художника, центра Всего», передающая с помощью экфрасиса, что раздвоение героя на самом деле является реализацией солипсизма: ощущения того, что он — центр всего земного и небесного мира, а то и связующее звено между землей и небом, витая между ними:

«...постепенно намечалась дорога — в другую сторону, — и вот возникал перед самым моим лицом, как будто из меня выйдя, затылок человека, с заплечным мешком грушей, он медленно уменьшался, он уходил, уходил, сейчас уйдет совсем, — но вдруг, обернувшись, он останавливался и возвращался, и лицо его становилось все яснее, и это было мое лицо. Я ложился навзничь, и, как в темном стекле, протягивалось надо мной лаковое черно-синее небо, полоса неба между траурными купами деревьев, медленно шедшими вспять справа и слева, — а когда я ложился ничком, то видел под собой убитые камни дороги, движущейся как конвейер, а потом выбоину, лужу, и в луже мое, исковерканное ветровой рябью, дрожащее, тусклое лицо, — и я вдруг замечал, что глаз на нем нет[4].

— Глаза я всегда оставляю напоследок, — самодовольно сказал Ардалион.

Держа перед собой и слегка отстраняя начатый им портрет, он так и этак наклонял голову. Приходил он часто и затеял написать меня углем...

— Мало похоже, — сказала Лида...» (Отчаяние 49—50).

В конце данной цитаты Набоков использует именно тот прием, определение которого является предметом этой статьи: экфрасис выступает в роли или в качестве нарративного моста, перехода, связующего звена между разными временами как ассоциативный «переключатель». Из времени сна мы без перехода попадаем в другое время, в прямое действие, от картины во сне — к портрету (в визуально-художественную реальность). Этот переход тождественен реализации-овеществлению мысли, мечты, снов, упомянутых выше в «Защите Лужина» или в «Подвиге», в английском предисловии к которому Набоков пишет о романе и его герое: «Fullfillment is the fugal theme of his destiny, he is that rarity — a person whose dreams come true» (Glory 9)[5].

Это переключение, реализация снов, аналогично тому переходу, который осуществлен в экфрасисе: с одной стороны, в самом приеме совершается трансформация визуального в словесно-текстовое, а с другой стороны, преодолевается пропасть между оней-

рическим и действительным. Онейрическое здесь может стоять вместо потустороннего — в смысле другого измерения; или сна как близкого к смерти состояния или даже самой смерти; сферы иррациональной, или зазеркалья, где время и пространство не подчиняются земной логике. Знатокам Набокова приходит в голову первая глава «Других берегов», об «обратной и передней вечности» (ДрБ 19), о времени прошедшем и будущем. «Проникнуть в <...> мир, существовавший до меня», «поиски ключей и разгадок» (ДрБ 20) — так Набоков определяет свою цель, преодоление барьеров «личного» времени при помощи памяти. Одним из приемов повествования Набокова является визуальная ассоциация. Повествование следует не линейной, а ассоциативной логике, а из ряда образов, этих единиц памяти, плетется текст-ткань, ковер рассказа.

Процесс перехода из визуального в текстовое описывается в конце предисловия к «Бледному пламени»: «Джон Шейд объясняет и переделывает мир, вбирает его и разбирает его на части, пересопрягая его элементы в самом процессе их накопления, чтобы в некий непредсказуемый день сотворить органичное чудо — стихотворную строчку — совокупление звука и образа»[6]. Набоков часто разоблачает этот процесс, создавая интимную атмосферу приобщения, посвящения читателя в творческую работу, и в то же время этим обнажением приема предостерегает читателя от плоско-психологического и сюжетного истолкования произведения (см. «Набор», начало «Королька» и т.п.).

Чтобы лучше осветить прием Набокова, состоящий в использовании визуальной ассоциации как прыжка памяти в наррации, параллельного перехода во времени и пространстве, приведем и другой пример из «Подвига», в сопоставлении с более поздним текстом — «Glory» (1971).

Образ черной статуэтки футболиста, ведущего мяч, можно связать со спортивными сценами романа нитями ассоциаций и выстроить вокруг структуру лейтмотива. Обратим наше внимание на создание визуального знака, появляющегося первый раз в описании и возникающего в результате акта ассоциативной памяти.

День в Греции, когда после обеда Алла приходит к Мартыну в комнату, начинается с разговора за завтраком с мамой о ненужных подарках дяди, о детском телефоне между комнатами (Glory 42, Подвиг 174). Поэтому позже, уже в Швейцарии, в доме дяди, в момент получения очередного ненужного подарка (статуэтки черного футболиста), вспоминается тот день в Греции, когда говорилось о ненужных подарках дяди, и первая женщина, Алла. Сцена из будущего обрывает, останавливает описание дня и приближения встречи с Аллой. Образ статуэтки из будущего, визуальное забегание вперед — фактически противоположный воспоминанию прием.

Статуэтка футболиста возникает еще раз в этой же главе, обрывая описание встречи с Аллой в момент любовного восторга: «Мартын настигал счастье, настиг» (Подвиг 177). Сразу следует иронический контрапункт возвышенному моменту счастья (излюбленный прием Набокова) — пустая речь прагматического дяди о «вещице», назначенной для «украшения будущего кабинета» (уменьшительный суффикс — признак пошлости у Набокова; см., например, сюсюканье Пьера в «Приглашении на казнь»). Описание мига — «неподвижный шар у носка футболиста» — запечатлевает долю секунды и переключает ассоциации к оборванной линии нарратива, остановленного в тот момент, который почти невозможно остановить, в момент физического счастья. Таким образом, сама фигура футболиста, которая, казалось бы, ничего общего с главной линией рассказа не имеет, выражает саму ее суть — невозможность остановки момента, который приближается, как мяч, и потом уходит, оставляя только память о высшей точке, где поворачивается направление движения.

Использование такой сложной визуальной метафоры указывает и на то, что неожиданный скачок во времени рассказа, обрывание главной его линии — не только традиционный романный прием для замедления действия с целью усиления напряжения, но и проявление набоковского понимания эротического и сексуального. Эротическое всегда содержит элемент «завуалированности», недосказанности, невысказанности (см.: Hetényi 2007). В «Подвиге» эта основная для поэтики Набокова мысль аллегоризована

в визуальном образе, к тому же взятом из детства, что увеличивает и подчеркивает его значительность. Фантазмы любви Мартына коренятся в сказках и подпитываются нечеткими цветными иллюстрациями книжек: «И вообще — все несколько отдаленное, заповедное, достаточно расплывчатое, чтобы дать мечте работу по выяснению подробностей, — будь то портрет леди Гамильтон или бормотание пучеглазого однокашника о развратных домах, — особенно поражало его воображение. Теперь же туман редел, видимость улучшалась» (Подвиг 173).

В словах Аллы — эксплицитная ссылка на сказки: «Слишком поглощенный этим, он пренебрегал подлинными словами Аллы: “Я останусь для тебя сказкой”» (Там же).

Описание утра в Греции, о котором речь шла выше, соединяет два временных пласта, детские сказки и настоящий момент, и осуществляет ассоциативный скачок между книгами и действительностью в жизни Мартына: «...день обещал быть восхитительным, безоблачное небо было еще подернуто дымкой, как бывает покрыта листом папиросной бумаги необыкновенно яркая, глянцевитая картина на заглавной странице дорогого издания сказок. Мартын осторожно этот полупрозрачный лист отворачивал, и вот, по белым ступеням лестницы, чуть играя низкими бедрами, в ярко-синей юбке, по которой шло правильное волнистое колебание, по мере того, как с рассчитанною неторопливостью то одна нога, то другая, вытянув лаковый носок, ступала вниз, — мерно раскачивая парчовой сумкой и уже улыбаясь, спускалась, на прямой пробор причесанная, ясноглазая, тонкошеяя женщина с крупными, черными серьгами, которые колебались тоже» (Подвиг 175).

Оказывается, что реализация подобных переживаний, переживаний конкретно-физического опыта, мешает эмоциональному восторгу мечтаний и даже вводит в заблуждение, ибо прожитый момент, подобно точке на линии времени, не поддается описанию. Ему место в мире сказок. **В этом смысле не только картина/изображение не соответствует действительности, но и действительность не соответствует картине, не может ее «осуществить»**.

Думается, что такой подход Набокова, дающего таинственные схематичные «рисунки» с размытыми очертаниями, может предоставить ключ к решению проблемы, беспокоящей литературоведов: при ненависти Набокова к Фрейду невозможно предполагать у него присутствие комплексов, описанных Фрейдом, и проводить анализ при помощи категорий «венского шарлатана». Главное, что отталкивает Набокова у Фрейда, — редукция всех жизненных проблем и дефектов поведения к сексуальному. Пожалуй, еще более серьезным грехом Набоков мог считать метод «диванных разговоров», целью которых ставится называние того, что всегда именовалось «невыразимым» в русской поэзии, и определение того, что теряет свою тайну при назывании.

Мартын обнаруживает, что желание — ожидание перед точечным моментом счастья на линии времени — и память о точечном моменте после него, другими словами, рисунок, покрытый полупрозрачной бумагой, является более волнующим, чем непосредственное ощущение восторга. «На нее, на эту заглавную картинку, оказавшуюся после снятия полупрозрачного листка, грубоватой, подчеркнуто яркой, Мартын снова опустил дымку, сквозь которую краски приобретали таинственную прелесть» (Подвиг 179).

С одной стороны, сохранена тайна, с другой — момент противопоставлен длительному ожиданию и бесконечному времени памяти, что подчеркивается еще одним упоминанием статуэтки футболиста.

Она появляется в третий и последний раз к концу романа, когда Мартын прощается с матерью перед уходом. Образ обогащается и становится мотивом возвращения во времени, превращаясь в воспоминание. Это движение совершается в зеркально противоположном направлении тому, которое осуществлялось в ассоциативном «забегании» вперед при описании солнечного утра в Греции. «“Прощай-прощай”, — быстро пропела этажерка, увенчанная черной фигуркой футболиста, которая всегда напоминала Аллу Черносвитову» (Подвиг 323).

В английском тексте эта фраза более точна и детальна, семантически насыщена: «...black figurine of a football player, which by

*some occult association of memories* always made him think of Alla Chernosvitova» («Glory» 166; курсив мой. — *Ж.Х.*).

Вот почему в названии моей статьи эти слова фигурируют по-английски — в русском тексте «Подвига» они отсутствуют. Позднее появление фразы в переводе 1971 года можно считать релевантным, ведь методы зрелого писателя и его концепция к тому времени обрели четкое очертание[7].

Таинственно-скрытые ассоциации памяти связывают разные пласты коннотации: черную фигуру — с фамилией Аллы Черносвитовой; расставание — с женщинами (с любовницей, матерью); физическую красоту и блаженство — со спортом и любовью; первую поездку Мартына — с эмиграцией, и последнюю поездку обратно, в Россию — со смертью. Притом черный цвет статуэтки таким же «тайным» путем связан с фамилией Аллы Черносвитовой, в которой оксюмороном соединяется черный цвет и свет, зловещий цвет и счастье. В конце ассоциативной цепочки черный цвет статуэтки предвещает смерть, а воспоминание об Алле — переход через линию, которая с женщиной означала сексуальную инициацию, а в возвращении в Россию — переход через границу, посвящение в подвиг, в светлый мир славы. В этом семантическом кругу получает логическое объяснение переименование романа из «Подвига» в «Glory» в английском авторском переводе, проблема, которой в предисловии к английскому изданию Набоков посвящает отдельный абзац. Многозначность экфрасиса превращает и название романа в сложный символ, не подлежащий окончательному объяснению.

Экфрасис как ассоциативный переключатель выступает в роли нарративного моста, перехода, связующего звена между разными временами. Граница между образом и словом подобна границе между сном и действительностью. Экфрасис является одним из ключей Набокова при переходе к «другим мирам», это визуальный образ, единица памяти, из которого строится нарратив. Словесный рисунок неточен, образ не поддается описанию, поэтому визуальное ставится так высоко в иерархии искусств у Набокова.

[1] Работа выполнена при поддержке грантов OTKA SAB 81212 и МЦВ (Венгерский фонд научных исследований и Венгерский комитет грантов).

[2] Предложение в английском «Speak, memory!» отсутствует.

[3] Варианты имени Элигия во французском вполне соответствуют зеркально-анаграмматическому принципу Набокова, он и Eloy, и Loye. По магическому совпадению обстоятельств картина Кристуса хранится в Metropolitan Muzeum, New York в коллекции Роберта Лемана (Lehman) — это имя в творчестве Набокова полисемантизировано.

[4] Очередное появление поверхности воды как зеркала подчеркнуто не только повторением, но и библейской аллюзией слова *тусклое:* ср. 1 Коринф. 13, 12. «*Теперь мы видим сквозь тусклое стекло*», т.е. зеркало, «*гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда я позна́ю, подобно, как я познан*». Разумеется, зеркало и отраженная им картина, рефлексия, связаны с рефлексией самопознания.

[5] «Осуществление — это фуговая тема его (Мартына, главного героя. — *Ж.Х.*) судьбы; он из тех редких людей, чьи сны сбиваются» (Предисловие: 72).

[6] «John Shade perceiving the and transforming the world, taking it in and taking it apart, re-combining its elements int he very process of storing them up so as to produce at some unspecified date an organic miracle, a fusion of image and music, a line of verse» (Pale Fire: 18)

[7] Видимо, по причине этих маленьких, но существенных различий Дмитрий Набоков настаивал в договорах, чтобы все без исключения переводили с английского. По крайней мере, таково условие серии издания произведений В. Набокова на венгерском. Английские переводы русских романов Набокова, выполненные, как правило, значительно позже (часто с интервалом в несколько десятков лет), поэтически более насыщены.

## *Литература*

Произведения Набокова цитированы по следующим источникам:
БлП = Бледное пламя // http://www.lib.ru/NABOKOW/palefire.txt
ДрБ = Другие берега. М., 1989.
ЗЛ = Защита Лужина // Набоков В. Избранные произведения. М., 1989.
Отчаяние // http://www.lib.ru/NABOKOW/otchayanie.txt
Пнин // http://www.lib.ru/NABOKOW/Pnin.txt
Подвиг // Набоков В. Машенька. Подвиг. СПб., 2004.
ПнК = Приглашение на казнь // Набоков В. Избранные произведения. М., 1989.

Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» («The Defense») // Набоков В.В. Pro et contra. Кн. 1. СПб., 1997.
Glory // Nabokov V. Glory. Harmondsworth, 1971.
Pale Fire // Nabokov V. Pale Fire. N.Y., 1962.
*Хетени 2003* — Хетени Ж. «Идеальная нагота» — Мотивы масонской инициации в рассказе Вл. Набокова «Посещение музея» (Масонские мотивы у Набокова. Ч. 1) // Studia Slavica Hungariensia. 2003. 48/1—3.
*Хетени 2005* — Хетени Ж. Лед, Лета, лужа: мост через реку. Масонский и дантовский код в романе Вл. Набокова «Защита Лужина» (Масонские мотивы у Набокова. Ч. 2) // Sub rosa. Köszöntő könyv Léna Szilárd 70. Születésnapjának tiszteletére / Под ред. Д. Атанасовой-Соколовой. Budapest, 2005.
*Hetényi* — Hetényi Z. L'érotexte syncrétique de Nabokov — Le tabou dans le léxique de Lolita // Noms et choses. Le corps de l'écriture dans la modernité slave / Sous la direction de M. Weinstein. Aix-en-Provence, 2007. 165—175.

1. Петрус Кристус. «Ювелир в своей мастерской, возможно, Св. Элигий» (1449, музей Метрополитен, Нью-Йорк)

*Мария Рубинс*
*Лондонский университет*

# Стиль ар-деко и его литературные репрезентации (Гайто Газданов «Призрак Александра Вольфа»)

В узком толковании понятие «экфрасис» предполагает словесное описание произведений изобразительного искусства. Однако в последние годы, в связи с распространением интермедиальных исследований, термин этот нередко используется для обозначения самого широкого спектра явлений, имеющих отношение к «диалогу» между разными видами искусства и даже интеллектуальной или духовной деятельности. Встречающиеся иногда упоминания о «музыкальном» или «религиозном» экфрасисе служат наглядным примером той эволюции, которую претерпел этот термин, в Античности обозначавший весьма конкретный риторический прием. Придерживаясь в целом трактовки экфрасиса, сформулированной мною в книге о русской и французской поэзии (см: Рубинс), в данной статье я обращаюсь к несколько иному варианту межсемиотического перевода. На примере романа Гайто Газданова «Призрак Александра Вольфа» я предлагаю рассмотреть ряд приемов, с помощью которых текст становится визуально насыщенным и превращается в литературную репрезентацию эстетического кода целой культурной эпохи, в данном случае «века джаза», воспринятого через стилевые особенности ар-деко.

* * *

Окружающая французская культура оказала особенно сильное влияние на творчество более молодых и более ассимилированных писателей русско-парижской диаспоры 1920—1930-х годов. В своих произведениях эмигранты откликались на современные фило-

софские идеи, комментировали политические и идеологические концепции, обыгрывали различные явления западного искусства. Трагический опыт Первой мировой войны, спровоцировав глобальный экзистенциальный кризис, вызвал и альтернативную реакцию, породив декадентский, фривольный, эстетский стиль. Этим стилем была отмечена целая культурная эпоха, которая вошла в историю под названием «безумных лет» («les années folles»), а Ф.С. Фицджеральдом была обозначена как «век джаза». Историки связывают свойственное 20-м годам эпикурейство со стремлением европейцев забыть о пережитых во время войны ужасах, предаваясь роскоши, танцам, светским развлечениям. Как пишет М. Экстинс, «так как людям стало труднее отвечать на основные вопросы о смысле жизни — а война жестоко поставила эти вопросы в миллионах случаев, — они все более настойчиво утверждали, что смысл лежит в самой жизни, в акте существования, в жизненной силе, заключенной в конкретном моменте. В результате в двадцатые годы гедонизм достиг внушительных пропорций. <...> Люди шли на поводу у своих ощущений и инстинктов, и личный интерес стал основной мотивацией поведения. <...> Прихоти и сумасбродства молодежи двадцатых годов были вызваны, главным образом, циничным отношением к любого рода условностям и особенно к морализирующему идеализму, обернувшемуся бойней, в которую превратился Западный фронт» (Eksteins: 257—258).

В статье «Отголоски века джаза» (Echoes of the Jazz Age, 1931) Ф.С. Фицджеральд отмечает, что в этот период на авансцену вышла новая порода людей, которых «совершенно не интересовала политика», потому что они устали от абстрактных, «значительных» понятий, характерных для дискурса предыдущего поколения. Теории Фрейда и война вскрыли иллюзорность и манипулятивность таких концептов, как «патриотизм», «гуманизм», «прогресс», «самопожертвование», «долг», «смысл жизни», «Бог» и т.п. Новое видение мира и человека породило «либидную, беззаботную, эротическую культуру». Отличительными чертами 30-х годов стали скорость, экстравагантность, вкус к путешествиям. Танцы также символизировали стремление к сиюминутным удовольствиям и

неустанному передвижению в пространстве. Без устали курсируя между двумя побережьями Атлантики в поисках «идеальной вечеринки», молодые люди становились носителями космополитичной ментальности.

Ощущение того, что старая, довоенная мораль, мироощущение, искусство ушли безвозвратно, что наступила радикально новая эпоха, породило стремление создать и соответствующую эстетику. Она нашла наиболее яркое отражение в стиле ар-деко, который определял на протяжении межвоенных десятилетий не только изобразительное искусство, кинематограф, архитектуру, моду, дизайн автомобилей и интерьеров, но и образ жизни миллионов людей. Местом возникновения и эпицентром ар-деко был, безусловно, Париж, но оттуда стиль этот быстро распространился по всему свету, от Голливуда до Шанхая, от Тель-Авива до Майами-Бич, от Рио-да-Жанейро до Новой Зеландии, став поистине интернациональным. Хотя в СССР этот термин не употреблялся, несомненна эстетическая перекличка с ар-деко монументального искусства тех лет, например скульптур В. Мухиной и И. Шадра или архитектурных работ В. Щуко, И. Фомина, Л. Руднева, Б. Иофана, Д. Фридмана, П. Голосова, В. Олтаржевского. Проект Дома Советов, Библиотека им. В.И. Ленина, станции первых очередей Московского метрополитена, да и весь «сталинский классицизм» вполне отвечают характерным чертам этого стилевого направления[1]. Своими геометрическими формами напоминают нью-йоркскую архитектуру 20-х годов и архитектурные макеты К. Малевича, называемые им «архитектонами» (например, «Гота» (1923) или «Супрематистский орнамент» (1927)). Исследования последних лет акцентируют влияние «века джаза» на раннесоветскую массовую культуру в целом[2].

Поворотным моментом в оформлении ар-деко стала парижская выставка прикладных искусств 1925 года (Exposition des arts décoratifs), целью которой было показать новейшее, устремленное в будущее искусство. Сам же термин «ар-деко», происходящий от французского сокращенного варианта словосочетания arts décoratifs, вошел в употребление намного позже, после 1966

года, когда в парижском музее Прикладных искусств прошла выставка, посвященная стилю межвоенного периода.

Ар-деко отличался декоративностью и эклектичностью; постоянно эволюционируя, он приобретал по мере распространения многочисленные региональные особенности. Тем не менее его можно охарактеризовать через ряд ключевых понятий. Одно из основных — урбанизм и связанные с городским пространством представления о скорости, энергии, неоновой рекламе, кинематографе, искусственном освещении. Не случайно на портретах тех лет люди изображены, как правило, на фоне некой схематично намеченной гигантской метрополии, напоминающей футуристические видения современного города. От футуризма передалось ар-деко и восхищение технологическими достижениями. С эстетикой ар-деко ассоциируется термин *streamline*, изначально употреблявшийся в автомобильном и авиационном дизайне для обозначения обтекаемой формы корпуса автомобилей, кораблей и самолетов, которая снижает сопротивляемость воздуха и тем самым способствует увеличению скорости.

В архитектуре и дизайне 20-х годов на смену органическим мотивам, асимметрии и плавным контурам стиля модерн приходят геометрические объемы, плоскостные фасады, симметричное расположение декоративных элементов, «прямые линии, вызывающие ассоциации с движением, новой упрощенностью, началом новой эпохи» (Eksteins: 257—258). На фасадах повсеместно появляются зигзагообразные и ромбовидные мотивы, гротескная лепнина, а также стилизованные изображения молнии (как метафоры энергии) или лучей восходящего солнца, заимствованные из древнеегипетского искусства. Мода на Древний Египет возникает после открытия в 1922 году захоронения Тутанхамона, внося в ар-деко экзотический элемент, который отразился также и в использовании ориентальных, африканских и индейских мотивов. В то же время в 20-х годах на очередном витке происходит возвращение к неоклассицизму и академическому искусству. Это этноархеологическое направление нередко сочетается с использованием новейших строительных материалов: бетона, стали, стекла.

Таким образом, в ар-деко можно выделить несколько различных тенденций: с одной стороны, акцент на роскоши, декадансе, эксцентричности (что более характерно для «безумных лет» до всемирного экономического кризиса 1929 года) и, с другой стороны, стремление к удобству, массовому производству, простоте. Известнейшие здания, символизирующие архитектурные вкусы ар-деко, представляют разные полюса этого широкого спектра: от раннего, еще довоенного Театра Елисейских Полей в Париже, здания компании Крайслер, Эмпайр-стейт-билдинг или Рокфеллеровского центра на Манхэттене до построенного во французской столице специально к Колониальной выставке 1931 года дворца Пале де ла Порт Доре, украшенного снаружи гигантскими барельефами, а изнутри монументальными фресками, который стал подлинной витриной достигшего своего апогея стиля ар-деко. Одним из поздних, но не менее характерных примеров является Дворец Шайо на парижской площади Трокадеро; расположенные напротив Эйфелевой башни его неоклассические павильоны были предназначены для Международной выставки искусства и техники 1937 года[3]. В живописи, так же как в архитектуре и скульптуре, монументальные утяжеленные формы сочетаются с изощренной декоративностью. На картинах Мари Лорансен, Сони Делоне, Тамары де Лемпицка, Александры Экстер, Эрте (Романа Тыртова)[4], выполненных в ярких, контрастных, чистых тонах, часто изображена независимая, красивая, модно и даже провокативно одетая женщина. В представлениях той эпохи символами эмансипации стали короткие стрижки, яркий макияж, атлетическая фигура, умение управлять автомобилем, а также стилизованные под мужской гардероб элементы одежды (немалое распространение у модниц получили брюки, жилеты, смокинги, кашне, галстук-бабочка). Из-за амбивалентного кода во внешности и поведении женщину «безумных» 20-х стали называть «garçonne» («женщина-мальчик»). Этот неологизм был употреблен еще Ж.-К. Гюисмансом в новелле «Флорентийка» (La Florentine, 1905), но в широкое употребление он вошел в начале 1920-х годов.

Наряду с джазом и модными танцами (чарльстоном, фокстротом, аргентинским танго, шимми, регтаймом) кинематограф стал определяющим элементом массовой культуры 20-х годов, и именно он способствовал столь быстрой и широкой популяризации ар-деко во всем мире. Стратегия успеха немых фильмов этой эпохи заключалась в использовании выдержанных в стиле ар-деко костюмов и интерьеров, джазовой музыки и танцев, а также таких необходимых ингредиентов, как мелодрама, эротика и гламур. Одно из наивысших выражений стиль ар-деко нашел в фильмах легендарного французского режиссера Марселя Лербье.

Какое место среди этого ряда искусств, испытавших столь интенсивное влияние ар-деко, принадлежит литературе? Хотя об ар-деко как о литературном стиле говорить не принято, его дух и эстетика нашли отражение, например, в вызвавшем скандал романе Виктора Маргеритта «La garçonne» («Гарсон»[5], 1922) или в произведениях Ирэн Немировски. Реконструкция эпохи «безумных лет» и стилистика ар-деко присутствуют и в некоторых текстах, написанных на русском языке. Одним из ярких примеров является роман Гайто Газданова «Призрак Александра Вольфа» (1947—1948). О значении ар-деко для этого романа вскользь упоминает в своей статье режиссер Евгений Цымбал. Отмечая «яркость изображения и элегантную строгость стиля», визуальность, ритмическую полифоничность и джазовую интонацию «Призрака Александра Вольфа», Цымбал приходит к выводу, что будущий фильм по роману «должен быть сделан в стиле “арт деко”» (Цымбал:110).

За исключением воспоминаний рассказчика о Гражданской войне, действие в романе происходит главным образом в Париже, городе «кафе и кинематографов» (Газданов: 252)[6]. Его поэтику можно не без оснований определить как кинематографическую, что выражено не только в повышенной визуальности, но и в эпизодичной структуре нарратива, напоминающей монтаж. Кроме того, в тексте содержится немало аллюзий на фильмы. В разговоре с Вольфом героиня романа, Елена, упоминает Голливуд (312), а свою горничную шутливо называет крошкой Анни, по названию

американского фильма 1925 года «Крошка Анни Руни» («Little Annie Rooney») режиссера Уильяма Бодайна. Роман включает элементы таких популярных кинематографических жанров, как *мелодрама* (сюжетная линия, связанная с Еленой, основу которой составляют тайна, роковые страсти, попытка убийства героини Вольфом на почве ревности), *гангстерский фильм* (эпизод облавы на Курчавого Пьеро) и *детектив* (так сам рассказчик определяет свои тщетные попытки разгадать тайну, связанную с Александром Вольфом, с досадой восклицая: «Это начинает становиться похожим на детективный роман» (223)).

Композиционно роман осложняют два автономных эпизода. Первый написан в форме репортажа о боксерском матче. Это отсылает не только к культу спорта, но и к чрезвычайно популярному в межвоенный период жанру спортивного романа[7]. Заметим, что близкие автору герои многих произведений Газданова проводят много времени в спортзалах, наращивая мускулатуру и занимаясь гимнастикой, что достаточно подробно описывается. Рассказчик Газданова признается, что наряду со склонностью к отвлеченным размышлениям, ему была свойственна «неумеренная любовь к спорту и всему, что касалось чисто физической, мускульно-животной жизни. Я едва не надорвал себе сердца гирями, которые были слишком тяжелы для меня, я проводил чуть ли не полжизни на спортивных площадках, участвовал во многих состязаниях и вплоть до последнего предпочитал футбольный мяч любому театральному спектаклю» (241)[8].

За второй вставной эпизод — описание облавы на гангстера по кличке «Курчавый Пьеро» — Газданова часто критиковали на том основании, что он кажется абсолютно не связанным с сюжетной линией романа. Ласло Денеш, например, счел, что этот эпизод разрушает композиционное единство (Dienes: 134). Газданов, впрочем, со свойственной ему самоиронией упреждает своих критиков: жена журналиста, который передает повествователю репортаж об этом событии, говорит ему: «Я знаю, что вы не любите гангстерских историй и мелодрам» (365). Возможно, гангстерская история представлялась Газданову необходимой для того, чтобы заинтере-

совать потенциального кинорежиссера[9]. Однако этот эпизод имеет более органическую связь с текстом, чем кажется на первый взгляд. Если первый вставной эпизод — репортаж о боксерском матче — намечает завязку отношений рассказчика с Еленой, то второй делает возможным развязку (иначе в кармане рассказчика вряд ли оказался бы револьвер, из которого в самом конце он убивает Александра Вольфа). Но, кроме некоторой, возможно, косвенной роли в сюжете, этот эпизод содержит дополнительную аллюзию на кинематограф, а именно на черный детектив (*film noir*), который ретроспективно стали ассоциировать с ар-деко[10].

Кинематографический фон романа составляют и переклички с фильмом Марселя Лербье 1924 года «L'Inhumaine» («Бесчеловечная»), который является общепризнанным шедевром ар-деко в кинематографе (см.: Miller: 938—953). В своем фильме Лербье использовал костюмы Поля Пуаре, декорации Фернана Леже и архитектора Роба Малле-Стивенса, а также шведский балет Рольфа де Маре. Пение, танцы, мелодраматический сюжет, сцена бешеной езды на автомобиле «бугатти», нарочитая театральность прекрасно передавали дух и эстетику 20-х годов. Главная героиня фильма — оперная дива и роковая женщина Клэр Лескот (ее играет американская оперная певица Жоржетт Леблан), жестокая и равнодушная к толпе своих страстных поклонников. Один из них, инженер Эйнар Норсен, изобретатель футуристических механизмов, инсценирует собственное самоубийство (автомобильную катастрофу), чтобы пробудить в ней жалость и любовь. В лучших традициях мелодраматического жанра в фильме много сцен ревности и даже убийство, правда, обратимое: Клэр убивает ее обезумевший от ревности поклонник (махараджа), но вскоре ее возвращает к жизни Эйнар, используя одну из чудесных машин из своей лаборатории. После этой вполне символической смерти и воскрешения Клэр становится поистине «человечной», способной на подлинные чувства и эмоции. Таким образом, как отмечали критики, «сюжет фильма направлен на трансформацию героини из "бесчеловечной" (холодной и бессердечной) в женственную и любящую» (Gronberg: 162—163).

Сопоставляя сюжет фильма Лербье с сюжетом романа Газданова, трудно не заметить, что перед протагонистом «Призрака Александра Вольфа» стоит та же задача — пробудить в Елене чувства, вызвать в ней эмоциональные переживания. Елена неоднократно описывается как холодная, даже мертвенная, что является следствием ее отношений с Вольфом, заразившим ее духом смерти, которую он носит в себе с момента рокового поединка в степи во времена Гражданской войны (с описания поединка и начинается роман). Как Эйнар Норсен, возвращающий возлюбленную к жизни после покушения махараджи, рассказчик Газданова в конце романа спасает Елену от смерти, защищая ее от пули Вольфа. Сохранилось несколько редакций романа, и в каждой он заканчивается по-разному — в частности, в одной из версий выстрела не случается: Елена сообщает Вольфу, что у нее есть любовник, и он в отчаянии уходит. Рассказывая об этом герою, Елена впервые проявляет искреннее сожаление: это было первым «проявлением *человеческой* (курсив мой. — *М.Р.*) теплоты, того душевного волнения, к которому она до сих пор казалась неспособной»[11].

В поэтике романа также есть переклички с кинематографическими приемами Лербье; в наибольшей степени это выразилось в особом использовании монтажа, возможностей света и цвета. Пожалуй, самая знаменитая сцена фильма «Бесчеловечная» — это джазовое представление, которое происходит на балу в особняке Клэр, когда силуэты людей и предметов вдруг начинают расплываться, что придает всему происходящему оттенок ирреальности. По мнению Ф.М. Франк, Лербье придумывает этот эффект для того, чтобы создать зрительный ряд для музыки: «В фильме визуальная параллель музыки создается через монтаж, что превращает джазовое представление <...> в футуристическое раздробление движения. Кинематографисты той эпохи часто использовали музыку как метафору кино: кульминационная сцена “Бесчеловечной” представлена через ускоренный монтаж, цель которого состоит в том, чтобы вызвать музыкальную синестезию образов, сведенных к абстрактному цвету и движению» (Frank: 938—953).

В таком доведенном до абстракции монтаже и фрагментации объекта отразилась, по мнению исследовательницы, «мечта о панoптическом видении» (Frank: 938—953). В ее анализе верно подмечено родство приема Лербье с футуристической живописью. Художники-футуристы ставили перед собой цель воссоздания динамического ощущения реальности. Для этого ими иногда использовался даже способ хронофотографии, которая помогала запечатлеть разные фазы движения. Футуристическая установка на передачу симультанности зрительных впечатлений и непрерывности ритмического потока на практике приводила к распредмечиванию реальности, а стремление выявить энергетический отпечаток, оставленный телом в пространстве, имело следствием деформацию предметов. Как футуристы объясняли в своих манифестах, когда мы смотрим на скачущего коня, наш глаз одновременно регистрирует различное положение его ног, меняющееся каждую долю секунды, поэтому, с их точки зрения, больше правды заключается в изображении тысяченогого, чем четырехногого коня.

Монтаж отдельных сцен у Газданова представляет собой подобную же ускоряющуюся последовательность «кадров», что приводит к разрушению целостного восприятия, фрагментарному видению, размыванию контуров, — при этом в тексте содержится намек на синестетическое переплетение музыкально-звукового и визуального ряда. Именно в этом духе выдержана сцена в ночном клубе Монмартра, куда рассказчик попадает с Вольфом и Вознесенским: «...под конец все спуталось в моем представлении. Я вспомнил потом, что там были какие-то голые мулатки, до моего слуха смутно доходила их гортанная болтовня, затем другие женщины, одетые и раздетые; смуглые молодые люди южного типа играли на гитарах, было негритянское пение и оглушительный джазбанд» (339).

В эпоху черно-белого кино фильм «Бесчеловечная» поразил зрителей своей новаторской техникой. Впервые на экране появился цвет: благодаря использованию разноцветных линз некоторые сцены оказались выдержаны в причудливых зеленых или красноватых тонах. Во многих своих произведениях Газданов ок-

рашивает отдельные сцены так, как будто мы смотрим на них через цветное стекло; особенно часто это происходит при лирических описаниях Парижа[12]. В качестве выразительных средств эффекты света и цвета используются им и в романе «Призрак Александра Вольфа». Цымбал отмечает, что для начальной сцены романа, описывающей роковую встречу рассказчика с Вольфом в южнорусской степи, характерен ослепляющий желтовато-белесый свет, вытравляющий естественные природные цвета. Далее события происходят в основном в ночное или сумеречное время. При этом «часто упоминаемые у Газданова вечерний и утренний свет отличаются чрезвычайно быстрой сменой состояния света и кратковременным преобладанием той или иной спектральной полосы» (Цымбал: 110). Этот прием напоминает новаторское использование разноцветных линз в фильме Марселя Лербье.

Если начальная сцена залита ослепительным солнечным, то есть естественным, светом, то для последующих эпизодов характерно искусственное освещение. Газданов постоянно акцентирует внимание читателя на уличных фонарях, лампах, бра, тщательно подбирая слова для передачи точного зрительного впечатления. Описание света в романе соответствует приемам освещения, широко использовавшимся в зданиях и интерьерах ар-деко: «Освещение ар-деко основывалось на технике, которая позволяла лепить электрический свет и подчеркивала его матовость <...>» (Sternau: 78). Для описания подобных световых эффектов у Газданова служат часто повторяемые эпитеты «блеклый», «холодный», «тусклый», «туманный», «матовый»: «...за ресторанной витриной, отделенная от нас только стеклом, начиналась зимняя ночь, с этим блеклым и холодным светом фонарей, отражавшимся на влажной парижской мостовой» (234—235); «По стеклам автомобиля скатывались капли дождя, тускло блестя в свете фонарей...» (262); «...смутные и расплывающиеся очертания домов, улиц и людей сквозь эту влажную и туманную завесу дождя» (271); «я <...> следил за медленно удалявшимися рядами освещенных иллюминаторов, которые, по мере того как пароход уходил, сливались в одно сначала сверкающее, потом тускнеющее и, наконец,

туманное световое пятно» (295); «...с улицы доходил матовый свет круглых фонарей. Над ее диваном горело бра» (310).

Дух эпохи ар-деко в романе олицетворяет Елена, которая прежде всего привлекает внимание своим независимым поведением, манерой говорить «с простотой и свободой» (257). О ее прошлом можно судить лишь по полунамекам на многочисленные любовные связи. Известно также, что она жила во многих странах (России, Америке, Англии, Австрии, Франции); о космополитизме свидетельствует и ее неопределенный иностранный акцент.

20-е годы принесли с собой новые представления о сексуальной свободе женщин[13]. Модная парижская художница польского происхождения Тамара де Лемпицка стала воплощением эмансипированной *femme fatale*, так же как и персонажи ее картин. С полотен Лемпицкой на нас смотрят искушенные, пресыщенные женщины с пустыми взглядами и ярко накрашенными лицами. Макияж, особенно красная помада, акцентирующая полноту и чувственность губ, а также яркий лак для ногтей становятся в этот период символами эротизма (например, «Портрет Иры П.» или «Портрет Сюзи Солидор»)[14]. Часто изображая своих героинь обнаженными, Лемпицка особо подчеркивает их крупные колени[15].

Внешность Елены из романа Газданова вполне соответствует этой модели. Рассказчик постоянно обращает внимание на красоту ее неподвижного лица, чистого лба, наполовину закрытого шляпой, небольших серых глаз. При первой встрече, когда они едут в такси по ночному Парижу, он замечает у своей спутницы «отсутствующее выражение» (262—263). Неоднократно акцентируется ее «большой рот с полными и жадными губами» (263), «чувственное движение ее губ и зубов» (265), «улыбающийся рот, <...> ровные крепкие зубы и тускло-красный цвет <...> немного накрашенных губ» (275); «неподвижное лицо с красными губами» (277). Елена становится для рассказчика (как, впрочем, и для Вольфа) роковой женщиной: с самого начала он ощущает в ней «враждебную притягательность» (271). Эротические фантазии пробуждаются в нем, когда он бросает взгляд на ее колени: «Елена Николаевна сидела в кресле, против меня, положив ногу на ногу, мне

были видны ее колени, и всякий раз, когда я смотрел на них, мне становилось душно и тяжело» (277). Немало внимания уделяется и деталям ее нарядов, «плотному бархатному платью» с «длинным рядом бархатных пуговиц на спине» и т.д.

Обсуждая архетипические черты женских образов у Газданова, Е. Проскурина отмечает их несоотносимость с эстетическим и поведенческим каноном, сложившимся в классической русской литературе, который предполагал акцентирование внутреннего плана, — соответственно, из внешних черт особое внимание отводилось глазам как «зеркалу души» (Проскурина: 53). На фоне хрестоматийных героинь с неброской, а иногда и подчеркнуто некрасивой внешностью (от Татьяны Лариной и Марии Болконской до Сони Мармеладовой) физическая привлекательность женских персонажей Газданова обращает на себя особое внимание. По словам исследовательницы, акцентируя «телесный план», строя женский портрет по принципу асимметрии, Газданов подчеркивает «интенсивность телесно-чувственного начала»: «Такой тип внешности и поведения [...] во многом пересекается с эстетикой кабаре и дансингов, наводнивших Париж в конце XIX — начале XX в.» (Проскурина: 56—58). Далее Проскурина упоминает известные в начале XX века кабаре Монмартра, где «царила атмосфера вседозволенности, чувственности, возбужденности и эротизма», переданная на картинах Тулуз-Лотрека, Матисса, ван Донгена, Модильяни. Однако в романе Газданова представлена иная эпоха: оказавшись во французской столице в середине 1920-х годов, он застал не декадентский Париж начала XX века, уже превратившийся в миф, а космополитичную метрополию «безумных лет». В газдановском тексте находят отражение многие характерные стилевые особенности «века джаза», а внешний вид его героинь соответствует не столько изображениям «сильно декольтированных» красоток в «пышных юбках», которых мы видим на афишах Тулуз-Лотрека, сколько культурному коду и моде периода ар-деко.

В романе «Призрак Александра Вольфа» есть еще одна роковая женщина, несколько пародирующая экстравагантный вкус эпохи, — это любовница гангстера Пьеро по прозвищу Пантера:

«У нее были огромные, дикие глаза синего цвета под синими же ресницами, туго вьющиеся черные волосы, которым никогда не нужна была никакая прическа, очень большой рот с крупными, всегда густо накрашенными губами, маленькая грудь и гибкое тело» (372—373). В этом описании находит отклик новая концепция женской фигуры: в послевоенный период на смену округлым женским формам приходит атлетическое, мускулистое тело, которое иногда выглядит плоским, мальчишеским. Мода на андрогинный силуэт радикально меняет идеал женской красоты: на фотографиях и картинах тех лет у женщин, как правило, маленькая грудь; уходят в прошлое декольте, вместо этого обнажаются руки и спина; прямой силуэт платьев подчеркивает линию бедер, а не талии; более короткие юбки свидетельствуют о раскрепощении тела. В 20-х годах окончательно исчезают корсеты. Идеал сочетания роскоши с простотой и удобством находит наиболее яркое воплощение в моделях Коко Шанель.

Описывая свои встречи с Еленой, рассказчик упоминает ее небрежно распахнутый купальный халат, в котором она принимает его в своей парижской квартире, подчеркивает атлетические характеристики — «тело с напряженными мускулами под блестящей кожей рук» (279), «быстрота и точность ее движений, <...> ее стремительная походка» (293). Анализируя эстетические предпочтения эпохи, Энн Холландер отмечает, что основным признаком элегантности в это время становится активное, готовое к движению тело (Hollander: 338).

Потребность движения приводит светскую даму 20-х годов на горнолыжный курорт, побуждает ее освоить автомобиль. Женщина за рулем становится подлинным секс-символом. Не случайно на знаменитом автопортрете 1925 года Лемпицка изображает себя в шлеме и перчатках за рулем «бугатти», наиболее «гламурного» автомобиля 20-х годов (см. вклейку). Соня Делоне также отдает должное автомобильной моде. Журнал «Вог» за 1925 год помещает иллюстрацию Жоржа Лепапа, на которой изображена манекенщица в платье по мотивам Делоне на фоне «бугатти».

Газданов, значительная часть жизни которого прошла за рулем парижского такси, делает автомобиль атрибутом нескольких персонажей. По авторской иронии, на красном «бугатти» ездит в романе не отличающийся изысканным вкусом гангстер Пьеро. Но быструю езду на автомобиле любит и Елена: «Когда однажды она попросила меня взять машину без шофера, мы поехали за город и я доверчиво дал ей руль, она повела автомобиль с бешеной скоростью, и я не был уверен, что из этой прогулки мы вернемся домой, а не в госпиталь. Она прекрасно умела править, но все-таки на поворотах и перекрестках мне каждый раз хотелось закрыть глаза и забыть о том, что происходит» (302).

Впрочем, такой отчаянной и независимой Елена становится не сразу, а по мере работы Газданова над романом, как будто он старался постепенно припомнить и скорректировать восстанавливаемый им «культурный код» описываемой эпохи. Так, в одном из черновых вариантов романа рассказчик по-иному сообщает об эпизоде, в котором он дает ей руль взятого напрокат автомобиля: «Править как следует она не умела; поставить автомобиль ровно у края дороги или тротуара или вывести его из гаража было ей трудно, или прогнать несколько сот километров по дороге»[16].

При описании интерьера квартиры Елены обращает на себя внимание контрастное сочетание чистых, насыщенных цветов. При первом посещении рассказчик отмечает следующие детали обстановки: синий ковер, синий бархат мебели и желтую «тарелку эллипсической формы», на которой лежат два разрезанных и три неразрезанных апельсина. Непосредственное соположение синего, желтого и оранжевого в этой сцене соответствует методу так называемых «симультанных контрастов», изобретенному Робером и Соней Делоне: он заключался в попытке передать внутреннюю динамику через контрастное сочетание основных и дополнительных цветов. Помимо абстрактных картин, написанных с соблюдением этого принципа, Соня Делоне создала немало «симультанных платьев», сшитых из разноцветных лоскутков разных геометрических форм и ставших эмблематичными для стиля ардеко в области женской моды. Для выставки прикладных искусств

1925 года Соня Делоне оформила даже целый «симультанный бутик» (см.: Asakura: 79—87). Кроме того, комбинация таких геометрических форм, как эллипсис, круг, полукруг (тарелка, апельсин, половинка апельсина в описанном натюрморте), вызывает ассоциацию с кубизмом, который оказал значительное влияние на искусство ар-деко[17].

Одним из характерных приемов кубизма в живописи является расчленение предметов на простейшие формы, смещение плоскостей и точек зрения, нарушение пропорций. Этот прием находит выражение и в романе. Например, в лице героини рассказчик постоянно подчеркивает «странную дисгармонию, почти анатомическую <...> сочетание высокого и очень чисто очерченного лба с <...> жадной улыбкой» (293), что вызывает ощущение некой мертвенности ее облика. Мотив расчленения символично выражен и через случайное как будто упоминание об убитой женщине, тело которой было разрезано на куски (об этом убийстве повествователь пишет репортаж для газеты)[18]. Он же закодирован и в описании негритянской танцовщицы, выступающей в одном из клубов на Монмартре под музыку «оглушительного джазбанда»: «Огромная негритянка исполняла с необыкновенным искусством танец живота; я смотрел на нее, и мне казалось, что она вся составлена из отдельных частей упругого черного мяса, которые двигаются независимо один от другого, как если бы это происходило в чудовищном и внезапно ожившем анатомическом театре» (339).

Неоднократные упоминания джаза и танцев переносят читателей в эпоху 20-х годов. В одном из эпизодов Елена вспоминает, как она танцевала фокстрот на палубе парохода, везшего ее из России в Америку. Океанский лайнер, наравне с «бугатти», — локус роскоши и гламура в период ар-деко; особенно часто на открытках, марках и афишах того времени изображался лайнер «Нормандия»[19]. Фокстрот же был одним из самых популярных танцев.

Негритянка, исполняющая танец живота, «голые мулатки» из ночного монпарнасского клуба, а также «огромная мулатка» (горничная Елены) появляются в романе как знаки характерной для ар-деко моды на экзотику и особенно на африканскую эсте-

тику и африканское искусство. Афроамериканская певица и танцовщица Жозефина Бейкер (1906—1975) в 1925 году покорила Париж своим выступлением в «Негритянском ревю» (La Revue nègre, илл. 1, 2, 3). Популярность Бейкер способствовала появлению моды на темный цвет кожи, и парижские модницы устремились на пляж. Широко рекламировался крем для загара под названием «Bakeroil» («крем Бейкер»), на этикетке которого красовался портрет негритянской звезды[20]. Хотя она прибыла в Париж не из африканской колонии, а из США, публика охотно воспринимала ее как танцовщицу из дикого африканского племени. Именно этого требовало массовое воображение эпохи: Европа увлекалась колониальным искусством, обыватели мечтали о далеких экзотических странах. Грандиозная выставка, посвященная культуре французских колоний, проходившая в Париже в 1931 году, стала кульминацией этого увлечения. Характерно, что каждый павильон выставки должен был не только представить достижения, красоту и разнообразие колониального мира, но и продемонстрировать цивилизаторскую, благодетельную роль Франции. Американка Бейкер ловко претворила вкус французской публики в стратегию своего успеха, с удовольствием и редким мастерством исполняя роль красавицы-дикарки: сохранились любопытные кадры, в которых она, облаченная в юбочку из шкурок банана и с обнаженной грудью, имитирует движения традиционных африканских танцовщиц. При этом Бейкер строит гримасы, закатывая глаза или сводя их к переносице, что отчасти напоминает африканские маски, которые были чрезвычайно популярны среди художников и коллекционеров 20-х годов. Ман Рэй даже создает фотопортрет знаменитой музы и натурщицы монпарнасских художников Кики, на котором голова Кики с гладко зачесанными темными волосами, белым лицом, закрытыми глазами и тонкими ниточками бровей покоится рядом с маской африканского демона. Фотография была сделана в 1926 году и озаглавлена «Черное и белая».

Как отмечает Филипп Девитт, под влиянием авангарда догма, заключавшаяся в «превосходстве Запада», начинает терять свою

универсальность: «Художественный авангард <...> видит в черном мире искупителя дегуманизированного Запада: африканцы становятся символом свободы, одухотворенности, спонтанности, противостоящих рационализму <...> европейцев» (Dewitte: 59). Таким образом, обращение к энергии «примитивного» мира представляет собой еще один путь к выходу из послевоенного кризиса позитивизма и постепенно приводит к разрушению европоцентризма. На фоне поголовной «негрофилии» (см.: Archer) в период, когда происходит действие романа «Призрак Александра Вольфа», разбросанные по всему тексту африканские «аллюзии» вполне уместны[21].

В «безумные годы» нормой становится и появление женщин в обществе без обязательного ранее мужского сопровождения. Художники тех лет любят изображать женщин в одиночестве за столиком ресторана или бара, с бокалом, а иногда и бутылкой шампанского и пачкой сигарет. Но это отнюдь не «любительницы абсента», не проститутки, поджидающие клиента, которые глядят на нас с картин, созданных на рубеже веков. Это деловые, самодостаточные женщины, которые не нуждаются во внимании или поддержке мужчин. Один из подобных протофеминистических портретов 20-х годов, выполненный художником Христианом Шадом, характерно озаглавлен — «Журналистка»[22].

Трансгрессия всех прежних правил сказалась и в том, что был брошен вызов гетеросексуальной норме; появилась мода на гомосексуализм, бисексуальность, амбивалентность в вопросах пола, и неологизм «гарсонн» стал все чаще ассоциироваться с нетрадиционной сексуальной ориентацией (см.: Bard). Текст Газданова доносит до нас отголоски и этой богемной моды: во время ночных прогулок по парижским барам и кафе по мере опьянения Еленой овладевают неожиданные желания, ее начинает тянуть в злачные места.

Почему же в своем послевоенном романе Газданов обратился к хронотопу парижских «безумных лет», воссоздавая его в стилистике ар-деко? К моменту публикации «Призрака Александра Вольфа» этот декоративно-экстравагантный стиль уже давно вышел из

моды. С тех пор Париж пережил, как впоследствии напишет Газданов в рассказе «Панихида», «жестокие и печальные времена оккупации», погрузившись в «апокалипсическую глубину времен». Чем привлек Газданова внешне легкомысленный период «безумных лет»? Сыграло ли здесь роль желание еще раз пережить навсегда ушедшую в прошлое эпоху? Ностальгия по Парижу его молодости? Осознание того, насколько близок мироощущению эмигранта оказался космополитичный дух ар-деко? Немаловажным представляется и тот факт, что роман имел несколько редакций и его первоначальный замысел относится как раз к началу 1930-х годов[23] . Как бы там ни было, Газданов целенаправленно реконструирует целый ряд эстетических и поведенческих моделей 1920—1930-х годов, и его текст вбирает в себя ключевые тропы ар-деко, превращаясь в своеобразную антологию этого стиля.

В то время как в метрополии утверждался соцреализм и тенденции к самоизоляции от западных эстетических влияний, эмиграция предоставила русской культуре возможность войти в непосредственный контакт с международным стилем, оставившим яркий след в самых разнообразных областях быта и творчества. Роман Газданова — еще одно свидетельство как притягательности для авторов русской диаспоры современной им западной культуры, так и специфически эмигрантской, одновременно иронически-остраненной и ностальгически-сентиментальной трактовки ими окружающей эстетической реальности.

---

[1] Подробнее об ар-деко в архитектуре советского периода см.: Хайт, Нащокина: 195—204.

[2] Катерина Кларк упоминает несколько тенденций в петербургской (петроградской/ленинградской) культуре и искусстве начала 1920-х, которые она характеризует как «встречу» Советской России с «веком джаза», особенно выделяя первый джазовый концерт, организованный в октябре 1922 года Валентином Парнахом в формате, типичном для представлений кабаре (т.е. ревю). В петербургской поп-культуре этого времени, по ее мнению, отразился модный западный стиль, а на передний план, как и на Западе, вышло молодое поколение «посттравматического» периода, в определенной степени также склонное к гедонизму, аполитичности и эротике и находящееся под

влиянием фрейдизма. Но, как отмечает Кларк, в Советской России «век джаза» быстро перекодировался в «век революции» (Clark: 173). Так что в целом вряд ли можно считать Россию полноценным участником международного «тренда», определившего эпоху джаза и ар-деко на Западе.

[3] На крышу советского павильона, занимавшего одно из центральных мест на этой выставке, была водружена скульптура В. Мухиной «Рабочий и колхозница».

[4] Эрте в основном был известен как график. Приехав в Париж после окончания петербургской гимназии, он с 1913 года работал в Доме моды Поля Пуаре. Впоследствии Эрте создавал костюмы для Анны Павловой, Маты Хари, оформлял обложки для журналов мод «Харперс Базар» и «Вог», работал как скульптор.

[5] В русских переводах этот роман выходил под названием «Моник Лербье».

[6] Далее все цитаты по этому изданию с указанием страниц в скобках.

[7] Примерами этого жанра являются «Удовольствие от занятий спортом» Жана Прево (Jean Prévost, «Plaisir des sports», 1925) и «Диалоги с уснувшим телом» Жана Шлумбержера (Jean Schlumberger, «Dialogues avec le corps endormi», 1927). О жанре спортивного романа во Франции 1920—1930-х годов см. следующие статьи в спецвыпуске журнала «Essays in French Literature and Culture» (№ 46, November 2009): Thomas Bauer, «Figures de la sportive: entre littérature populaire et avant-garde» (p. 1—18), Julie Gaucher, «“Etre sportif... pour être homme!” L’injonction de virilité dans la littérature sportive française (1920—1950)» (p. 77—104), Martina Stemberger, «Champions du Monde: Sport, nation, sexe et genre chez Paul Morand» (p. 223—246).

[8] Это, очевидно, автобиографическая деталь. Сохранились пляжные снимки, на которых Газданов, демонстрируя свое атлетическое мастерство, делает стойку на руках.

[9] Надо отметить, что данный роман Газданова изначально был ориентирован на возможную экранизацию. В 1949 году американской компанией CBS по роману действительно был поставлен телефильм. По свидетельству очевидцев, Газданов остался чрезвычайно недоволен этой экранизацией.

[10] Термин *film noir* был введен французскими кинокритиками в 1946 году для обозначения стиля, популярного в американском кино. Для таких фильмов характерны ночные сцены, криминальный сюжет, атмосфера мрачного фатализма, стирание грани между героем и антигероем (центральными персонажами обычно являются циничный, жестокий мужчина и предающая его корыстная женщина).

Наиболее типичны для этого стиля фильмы «Мальтийский сокол» (1941) и «Двойная страховка» (1944).

[11] Архив Газданова (Houghton Library of Harvard University. «Gazdanov»: BMS Russian 69 (2)).

[12] На эту особенность указывает Ю.С. Степанов; см.: Степанов: 25—39.

[13] Особенно активно эти темы обсуждались на страницах литературных произведений, что принесло многим авторам скандальную славу (кроме упомянутого ранее романа «La garçonne», необходимо отметить роман «Любовник леди Чаттерлей» (1928) Д.Г. Лоуренса).

[14] Отметим попутно использование подобных экспрессионистических деталей в повести Нины Берберовой «Лакей и девка» (1937). Нарциссически инсценируя свое убийство/самоубийство, героиня в последний момент красит ногти: контраст белого тела и красного лака должен, по ее замыслу, придать сцене особое эротическое напряжение.

[15] В искусстве тех лет колени становятся маркированной частью тела, основным символом сексуальности (речь, разумеется, идет не о жанре ню, а о портретной живописи). Это отражает случившийся в годы после Первой мировой войны решительный переворот в женской моде и шире — в области более чем вековых представлений о «приличиях» и пределе допустимого в европейском женском наряде. Если раньше, как о том свидетельствуют парадные портреты конца XVIII—XIX веков, дозволялось оголение лишь верхних частей тела (шеи, плеч, рук), то к концу первой четверти XX века происходит инверсия «верха» и «низа», и платья становятся все короче. Вслед за живописью акцент на коленях делается и во многих литературных произведениях (например, в еще большей степени, чем у Газданова, упоминание колен становится главным средством для создания эротической напряженности в романе Одоевцевой «Ангел смерти»).

[16] Архив Газданова (69 (2)).

[17] Акцент на простейших геометрических формах заметен и в абстрактной живописи 20-х годов, уже достаточно далеко ушедшей от «классического» кубизма (например, в период преподавания в школе Баухаус В. Кандинский все чаще включает в свои композиции фигуры круга, квадрата, треугольника. В 1926 году он создает анкету для своих студентов, на которой изображены три эти фигуры, выкрашенные в яркие, насыщенные цвета, и просит определить, существует ли какая-либо связь между цветом и геометрической формой).

[18] Кстати, убийства с последующим расчленением тела были, видимо, достаточно распространены в 20-х годах, если судить по газетным сообщениям и по литературным произведениям (например,

подобные случаи описываются в романе «Последние дни Парижа» (1928) сюрреалиста Филиппа Супо, а также в романе Ирины Одоевцевой «Изольда» (1928)). У Газданова сообщение о разрезанном на куски женском теле служит, видимо, приметой времени.

[19] Французский трансатлантический лайнер «Нормандия» был спущен на воду в 1932 году и впервые пересек океан (из Гавра в Нью-Йорк) весной 1935 года. Беспрецедентная роскошь в оформлении кают и салонов лайнера, в котором приняли участие самые модные дизайнеры и художники, объяснялась стремлением французского правительства, взявшего на себя некоторые расходы по финансированию проекта, превратить его в своего рода каталог декоративно-прикладного искусства того времени.

[20] Феномен Бейкер — это любопытный эпизод французской массовой культуры межвоенного периода. Помимо сцены, Бейкер прославилась как киноактриса, исполнив главную роль в фильмах «Сирена Тропиков» (1927), «Зузу» (1934) и «Принцесса Там-Там» (1935).

[21] О моде на «африканскую» тему среди французских писателей той эпохи свидетельствует появление целого ряда книг (Paul Morand «Magie noire» (1928), Albert Londres «Terre d'ébène» (1929), Jean-Richard Bloch «Cacahouètes et bananes» (1929), Michel Leiris «L'Afrique fantôme» (1934) и др.). Надо также отметить, что еще в 1921 году Гонкуровская премия была присуждена писателю гвианского происхождения, служившему во французской колониальной администрации в Центральной Африке, Рене Марану за роман «Batouala, un véritable roman nègre».

[22] Христиан Шад — немецкий художник, яркий представитель направления Neue Sachlichkeit (Новая вещественность), эстетически и тематически тесно перекликающегося с живописью ар-деко; его кисти принадлежит ряд картин, запечатлевших роковых женщин типа «гарсонн».

[23] Этот вариант нашел отражение в незаконченном романе «Алексей Шувалов», впоследствии переделанном в рассказ «Великий музыкант» (см.: Орлова: 90—101).

## *Литература*

*Газданов* — Газданов Г. Возвращение Будды. Призрак Александра Вольфа. Ростов-на-Дону, 2000.

*Орлова* — Орлова О. От «Алексея Шувалова» к «Призраку Александра Вольфа» // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000.

*Проскурина* — Проскурина Е. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова. М., 2009.

*Рубинс* — Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003.

*Степанов* — Степанов Ю.С. В перламутровом свете парижского утра... Об атмосфере газдановского мира // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000.

*Хайт, Нащокина* — Хайт В.Л., Нащокина М.В. Взаимодействие авангарда и ар-деко в мировом процессе развития стиля // Русский авангард 1910—1920-х годов в европейском контексте. М., 2000.

*Цымбал* — Цымбал Е. Роман Газданова «Призрак Александра Вольфа». Попытка кинематографического прочтения // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000.

*Archer* — Archer P. Straw: Negrophilia. Avantgarde Paris and black culture in the 1920s. London, 2000.

*Asakura* — Asakura M. Le Style moderne: la boutique «simultanée» de Sonia Delaunay à l'exposition de 1925 // Les Années folles 1919—1929. Paris, 2008.

*Bard* — Bard Ch. Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles. Paris, 1998.

*Clark* — Clark K. Petersburg. Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, 1995.

*Dewitte* — Dewitte P. «Le Paris noir de l'entre-deux-guerres» // Le Paris des étrangers depuis un siècle. Sous la direction de André Kaspi et Antoine Marès. Paris, 1989. P. 157—169.

*Dienes* — Dienes L. Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. München, 1982.

*Eksteins* — Eksteins M. Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age. Boston, 1989.

*Gronberg* — Gronberg T. Paris 1925. Consuming Modernity // Art Deco 1910—1939. London, 2003.

*Hollander* — Hollander A. Seeing Through Clothes. New York, 1975.

*Miller* — Miller F.F. L'Inhumaine, la Fin du Monde: Modernist Utopias and Film-Making Angels // MLN. Vol. 111. № 5. Comparative Literature Issue. December 1996.

*Sternau* — Sternau S.A. Art Deco. Flights of Artistic Fancy. New York, 1997.

1. Жозефин Бейкер в Фоли-Бержер, ©Bridgeman Art Gallery Ltd.

2. Фасад Фоли-Бержер (фотография М. Рубинс)

3. Барельеф на фасаде Фоли-Бержер (фотография М. Рубинс)

*Андрей Аствацатуров*
*СПбГУ*

# Безумие и сюрреалистический рисунок в «Черной весне» Генри Миллера

Генри Миллер (1891—1980) вошел в историю американской литературы как автор парижской трилогии, которую составили тексты «Тропик Рака», «Черная весна» и «Тропик Козерога». В каждом из этих автобиографических текстов он повествует о последовательном самоосуществлении творческой личности, стремящейся прорваться к абсолютной свободе. В «Черной весне» в главе «Ангел — это мой водяной знак!» Миллер подробно рассказывает о том, как он создает акварельный рисунок. Это эпизод мог в самом деле иметь место в реальной жизни, поскольку Миллер с середины 1920-х годов начинает рисовать акварели и самым серьезным образом отдается этому увлечению. В 1944 году пройдут две выставки его акварельных работ — в Санта-Барбаре и Лондоне.

Согласно замыслу Миллера обретение героем-повествователем «Черной весны» своего глубинного «я» (бессознательного) осуществляется посредством индивидуального творческого акта, то есть в процессе создания текста. Именно поэтому «Черная весна» представляет собой образец рефлексивной прозы, обнажающей свои приемы, прозы, словно конструируемой на глазах у читателя. Миллер-повествователь не только реализует в художественном пространстве свои представления об искусстве, но и предельно эксплицирует их, объясняя принципы своего письма, а также их мировоззренческие основания. Повествователь «Черной весны» заявляет о своей самотождественности, отстаивая традиционную анархистскую формулу Макса Штирнера, где Я = Я. Кроме того, он защищает атлетическое отношение к вещам, ощущение телесной сопричастности всем жизненным формам. Глубинное «я» субъекта родственно до-бытию всех предметов. Чело-

век, открывший это «я», видит предмет таким, каков он есть, не искаженным оптикой интеллекта. Он воспринимает предмет всесторонне, то есть не как проекцию идеи, а как материальную форму, не поддающуюся рассудочному познанию. Эта ясность видения мира свойственна, по мысли Миллера, классическим авторам.

Классическую ясность видения мира Миллер в «Черной весне» парадоксальным образом приписывает безумцам: «Надо быть сумасшедшим, чтобы видеть вещи так ясно, все разом» (Миллер 2005: 110; Gifford: 70—92). Вслед за сюрреалистами (Бретон: 349; Арто: 151—153) он защищает безумие, отстаивая перед репрессивным разумом право безумия на самовыражение. «Мне кажется, душевнобольные имеют такое же право на собственное видение мира, как и мы» (Миллер 2005: 59).

В тексте «Aller Retour New York» («Нью-Йорк и обратно») Миллер, рассказывая о своем возвращении на корабле в Европу, вспоминает о безумце по фамилии Маннхайм, которого насильно депортируют из Америки на родину, в Голландию. Маннхайма держат взаперти. Миллер подчеркивает осознанный характер безумия своего персонажа, расценивая это конкретное безумие как творческую симуляцию почти в духе сюрреалистов: «Единственное, чего он желает, — прогрессировать в своем безумии, дабы навсегда обеспечить себе крышу над головой и бесплатную трехразовую кормежку» (Миллер 2004: 119). Безумие Маннхайма Миллер представляет как прорыв к бессознательному, как схватывание человеком сущности своего «я» и мира. Субъект сбрасывает цепи рассудка и разрушает картину реальности, якобы объективной, а на самом деле навязанной репрессивной культурой. Он раскрывает ресурсы воображения, творит свой собственный, не подчиняющийся принципу реальности мир и тем самым рождает язык чистого удовольствия. Речь Маннхайма, заряженная первозданной энергией, напоминает сюрреалистические коллажи, в которых творческое воображение сочетает несочетаемое, даря читателю или слушателю удовольствие от ощущения возможности мыслить альтернативно по отношению к общепринятым схемам:

«— Для чаек! — восклицает он. — Птички летят на родину вместе с мадам Шуман-Хайнк. На очистки от апельсинов пошлину еще не придумали. Скоро мы избавимся от вас, безумные людишки. На берег я схожу последним. Увидишь, на пирсе будет ждать личный экипаж. У меня назначена встреча с ее Величеством... Промеж собой мы кличем ее “баклажанчик”. Та еще сумасбродка, поверь на слово. Хотя бумаги всегда в порядке. Обычно она путешествует первым классом, разве что погода слишком жаркая» (Миллер 2004: 120).

Маннхайма можно сопоставить с персонажем из романа Сергея Довлатова «Заповедник». Довлатовский герой обладает творческой профессией: он фотограф, и его безумие, как и у Маннхайма, носит вполне рациональный, симуляционный характер: имитируя безумие, он выстраивает внутреннюю защиту от реальности, на сей раз советской. И его речь также построена на сюрреалистическом коллажировании различных риторических фигур, цитат и штампов:

«Сквозь общий гул неожиданно донеслось:

— Говорит Москва! Говорит Москва! Вы слушаете “Пионерскую зорьку”... У микрофона — волосатый человек Евтихеев... Его слова звучат достойной отповедью ястребам из Пентагона...

Я огляделся. Таинственные речи исходили от молодца в зеленой бобочке. Он по-прежнему сидел не оборачиваясь. Даже сзади было видно, какой он пьяный. Его увитый локонами затылок выражал какое-то агрессивное нетерпение.

Он почти кричал:

— А я говорю — нет! Нет — говорю я зарвавшимся империалистическим хищникам! Нет — вторят мне труженики уральского целлюлозно-бумажного комбината... Нет в жизни счастья, дорогие радиослушатели! Это говорю вам я — единственный уцелевший панфиловец... И то же самое говорил Заратустра <...>

Длинноволосый, нелепый и тощий, он производил впечатление шизофреника-симулянта. Причем, одержимого единственной целью — как можно скорее добиться разоблачения. Он мог сойти за душевнобольного, если бы не торжествующая улыбка и

не выражение привычного каждодневного шутовства. Какая-то хитроватая сметливая наглость звучала в его безумных монологах. В этой тошнотворной смеси из газетных шапок, лозунгов, неведомых цитат...» (Довлатов: 253—254).

Современная культура изолирует безумие, помещая сумасшедших в психиатрические лечебницы. Миллеровский Маннхайм обречен путешествовать в клетке. Эта репрессия безумия — следствие торжества отчужденного разума. Завершая разговор о Маннхайме, Миллер солидаризируется с сюрреалистами, требовавшими отпустить безумцев на свободу: «А сейчас, дружище Маннхайм, прощальное слово для тебя... Если б только ты мог представить, какая печаль наполняет мое сердце из-за нашей разлуки! Ты единственный человек на этом корабле, к кому я искренне прикипел душой. Лучше бы другие сидели в клетках, а люди вроде тебя разгуливали на воле. Мир сделался бы гораздо свободнее и радостнее» (Миллер 2004: 122).

Миллер создает образ безумной тетушки Мили и рассказывает о ее поведении, делая попытку избежать рационального отношения к безумию как к нарушению нормы. Писатель стремится оправдать безумие, встать на его сторону, говорить с территории безумия. «Никто не знал, что тетя Миля на грани помешательства и что, когда мы дойдем до угла, она будет подскакивать как олень, пытаясь отхватить зубами кусочек луны. На углу она вдруг начала подскакивать как олень и вопить. “Луна, луна!” — кричала она, и с этим криком душа ее освобождалась и буквально выскакивала из тела. Душа мчалась со скоростью восемьдесят шесть миллионов миль в минуту» (Миллер 2005: 106—107). Безумие здесь расценивается как дионисийская добродетель, как непосредственное проявление в человеке бессознательного, как свидетельство открыто возвещающего о себе первозданного хаоса, лежащего в основании субъекта и мира. Сумасшедший пребывает на уровне становления, предсуществования, на уровне той первоосновы реальности, где все формы жизни еще не расчленены и слиты воедино. Именно поэтому Миллер полагает, что безумная тетушка Миля способна, подобно подлинному дионисийскому художни-

ку, видеть мир в его первозданной целостности: «Когда Миля с такими ясными и круглыми глазами стояла у ворот, ее память, наверное, проносилась назад, как скорый поезд. Все, должно быть, разом промелькнуло в ее памяти. Глаза ее были такие большие и ясные, как будто они видели больше, чем могли понять. Ясные от ужаса, а за этим ужасом — беспредельное смятение. Вот что делало их такими восхитительно ясными. Надо быть сумасшедшим, чтобы видеть вещи так ясно, все разом» (Миллер 2005: 110).

Безумец, в понимании Миллера, тождественен себе. Его внутренний мир лишен поверхностного, чисто человеческого, субъективного слоя (разума и эмоций), проникнутого репрессивной рациональной культурой. Ядро «я» безумца, подлинное глубинное начало субъекта открыто. Но само «я» оказывается не в силах сформироваться. Сумасшедший не достигает в своем развитии индивидуального уровня и не становится личностью. Он остается в лоне всеобщего и не поднимается над чистым становлением. В безумии есть условия для творческой индивидуальности, но оно исключает саму индивидуальность. Сумасшедший, в отличие от подлинного художника, не в состоянии воплотить всеобщее в единичном и изменить движение мировой воли в творческом акте, ибо он растворен в этой воле. Он — носитель воли в ее первозданном виде, но не творец новых ценностей, о котором говорил Ницше. Безумец, святой или ангел, не знающий человеческих истин и человеческого языка, но не богочеловек и не пророк. Он ясно видит мир и не имеет индивидуального языка для выражения этого видения. Миллер говорит о тетушке Миле: «Вряд ли Миля имела хоть какое-то представление о грехе, чувстве вины или угрызениях совести. Я думаю, Миля родилась полоумным ангелом. Я думаю, Миля была святая» (Миллер 2005: 108). Свой рассказ о тетушке Миле повествователь «Черной весны» завершает горьким размышлением об участи несостоявшихся гениев в современном обществе: «Если вы человек великий, вы можете остаться на этом пути, и люди поверят в вас, будут клясться вашим именем, переворачивать ради вас мир с ног на голову. Но если вы только отчасти великий или вообще никто, тогда все, что с вами случается,

уходит в песок» (Миллер 2005: 110). Тетушка Миля принадлежит к числу «отчасти великих», то есть неспособных достичь единства доиндивидуального (всеобщего) и индивидуального. Рациональное начало в человеке, оторванное от оснований «я», почти бесплодно, с точки зрения Миллера. Репрессивная культура, построенная на жестких схемах рациональной логики, отвергает безумие, отказывается от диалога с ним и, вместе с тем, порабощает его, изолируя в собственном пространстве. Так тетушку Милю, когда она становится неуправляемой, родственники отправляют в психиатрическую лечебницу.

И в то же самое время разум для Миллера — неотменимая составляющая сознания субъекта. Но лишь тот разум, который зиждется на безумии, вырастает из него и в дальнейшем черпает в нем силы. Изолировать безумие, отвергать его, как это делает рациональная культура, символическим жестом заключения сумасшедших в психиатрические лечебницы — значит способствовать деградации разума. Безумие, с которым разум ведет диалог, дискредитирует созданный рациональной культурой образ реальности. Оно не дает разуму оторваться от жизнедарующей воли и застыть в системе отчужденных от бытия понятий (Фокин: 49).

Формой диалога разума и безумия выступает, по мысли Миллера, творческий акт или искусство. Но только искусство подлинное, предлагающее индивидуальные аполлоновские образы, которые высвечивают первозданный дионисийский хаос. Они тем самым сохраняют единичность, способность уклоняться от любой концептуализации и систематизации. Если художник достигает устойчивого порядка симметрии, то его искусство лишается связи с дионисийским основанием и становится формулой смерти. Случайность, единичность свидетельствуют о подлинной жизни: «Вы можете сказать, что это просто случайность, этот шедевр, и он таков и есть! Но таков и двадцать третий псалом. Каждое рождение чудесно — вдохновенно» (Миллер 2005: 74). И далее Миллер продолжает: «Когда вы будете в состоянии подвести чистый баланс, у вас больше не будет картины. Теперь вы обладаете неосязаемым, случайностью и просиживаете всю ночь напролет с раз-

вернутым гроссбухом, от вида которого ваш череп раскалывается на части» (Миллер 2005: 74).

В романе Миллер подробно рассказывает о рождении акварельного «шедевра», обнажая все составляющие творческого процесса, движение которого оказывается случайным, непредсказуемым, уклоняющимся от правил и открывающим свою дионисийскую, «безумную» составляющую (Hassan: 70).

Глава, посвященная появлению «шедевра», начинается с воспоминания Миллера о безумной тетушке Миле, которое становится мощнейшим творческим импульсом. Бессознательное высвобождается, преодолевая сдерживающие его барьеры разума, и оказывается основанием, первичной стадией письма: «Дело в том, что я случайно наткнулся на имя тети Мили. И вся моя жизнь хлынула сплошным потоком, словно гейзер, внезапно пробившийся из-под земли. Я иду домой с тетей Милей, и до меня вдруг доходит, что она сумасшедшая. Она просит меня достать ей луну. “Вот ту, наверху! — орет. — *На небе!*”» (Миллер 2005: 56).

Механическая, рассудочная работа писателя уступает место спонтанному вдохновенному письму: Миллер-персонаж отставляет в сторону пишущую машинку и берется за карандаш с тем, чтобы записать все то, что диктуют ему некие невидимые силы. Здесь, в сущности, описывается сюрреалистическая практика «автоматического письма», концепция которого была изложена Андре Бретоном в многочисленных статьях и в «Манифесте сюрреализма», а до этого реализована в сборнике «Магнитные поля». Подобно экспериментатору-сюрреалисту, Миллер-персонаж утрачивает в письме свое субъективное, личностное начало. Он превращается в пассивного регистратора собственного бессознательного, в котором о себе заявляет мировая воля, «невидимые силы», надиктовывающие Миллеру его текст. В результате этой бессубъектной работы, не попадающей под контроль репрессивного разума, бессознательное обретает воплощение, свой собственный язык. Автор, как мы видим, позиционируя себя, точнее, своего персонажа как последователя дадаистов и сюрреалистов, вместе с тем прибегает к иронии в отношении практики «автоматического

письма», опасаясь постулировать, навязывать всякую истину, даже ту, которая кажется неоспоримой: «Я взбудоражен и в то же время обеспокоен. Если это будет продолжаться в таком темпе, меня хватит удар» (Миллер 2005: 56).

Процесс «автоматического письма» прекращается, и Миллер-персонаж приступает к созданию «шедевра», авангардного акварельного рисунка. Герой-творец оставляет территорию литературы и обращается к языку визуального искусства. Язык и письмо оказываются недостаточными, неспособными реализовать его творческие возможности. В позднем тексте «Бессонница, или Дьявол на воле» мы столкнемся с похожей ситуацией, когда Миллер, теперь уже автор, а не персонаж, вновь отдаст предпочтение живописи, а литературный текст будет всего лишь комментарием к его акварелям. По-видимому, Миллер к моменту создания «Черной весны» уже осознал некоторую утопичность задачи избавить слово от референциальности и сделать его суверенным. Даже в самых радикальных формах письма оно отсылает к реальности, точнее, к принятому и фиксированному образу реальности. Оно остается рабом рассудка. Именно поэтому более адекватным авангардным устремлениям Миллера соединить знак и предмет оказывается изобразительное искусство.

Воссоздавая в мельчайших подробностях все этапы работы над акварельным «шедевром», Миллер обнажает скрытые механизмы, которые, по его мнению, руководят творческим процессом. Если в эпизоде «автоматического письма», «диктовки» герой-повествователь творил бессознательно, ничего не объясняя читателю, отделываясь лишь ироническим упоминанием неких скрытых сил, то на сей раз он работает осознанно, осмысляя в пристальном наблюдении над собой каждый шаг. Миллер берется за кисть, вдохновленный книгой «Искусство и помешательство», где он находит репродукции рисунков душевнобольных и даже едва избегает соблазна скопировать одну из них.

Безумие, импульс бессознательного вновь становится первоисточником творчества. В свою очередь сам творческий процесс, работа над рисунком последовательно освобождает бессознатель-

ное, безумное, невозможное, придавая ему зримый облик. Миллер рисует, не придерживаясь заранее намеченного проекта, на ходу меняя замысел, легко превращая один предмет в другой: пятую ногу коня — в человеческую руку, а скалу — в крышу дома: «В такой манере я берусь за фаллус эректус, который был некогда пятой ногой, и сгибаю его до человеческой руки — теперь у меня получился человек в большой соломенной шляпе, щекочущий коня в области крестца» (Миллер 2005: 64); «Где скала отказывается получить правильное завершение, я делаю из нее стену дома или крышу другого дома, который не виден» (Миллер 2005: 65). Рисунок становится самодостаточным миром, наделенным своей внутренней логикой, которую деперсонализирующийся художник должен почувствовать и которой он призван следовать. Но в данном случае Миллер выступает не как пассивный медиум, регистрирующий мировую волю и бессознательное, а как активный творец, преобразующий мир силою воображения. И здесь «автоматическому письму» Бретона противопоставляется другой метод, близкий к сюрреалистической «параноидально-критической деятельности», практикуемой Сальвадором Дали и теоретически обоснованной им в работе «Дохлый осел» (1930).

Имя Сальвадора Дали упоминается Миллером в этой главе романа (Миллер 2005: 64), и, судя по всему, отнюдь не случайно. На наш взгляд, автор «Черной весны», подобно тому как он описывал автоматическое письмо Бретона, воссоздает «параноидально-критическую деятельность» Сальвадора Дали. Рассказывая о рисунке, Миллер заявляет, что он «симулирует сумасшествие сумасшедшего» (Миллер 2005: 70). Подобной симуляцией была и «параноидально-критическая деятельность», которая представляла собой, по определению Дали, «спонтанный метод иррационального познания, основанный на критической и систематической объективизации бредовых ассоциаций и интерпретаций» (Гальцова: 76). Пассивному поэту-медиуму, о котором говорил Бретон, Дали противопоставляет «активного» субъекта, бессознательности «автоматического письма» — критическую (рациональную) устремленность параноидального мышления. Миллер, как мы

уже отмечали, также делает акцент на активности творца и осознании субъектом движения мировой воли, бессознательного. Результатом «параноидально-критической деятельности», согласно Дали, должен стать множественный образ, когда в одном изображении можно увидеть два или даже множество. В свою очередь Миллер-персонаж, рисуя акварель, генерирует именно «множественные» образы, в которых первичное изображение тотчас же уступает место другому, навязчиво-параноидально заявляющему о себе.

Завершая работу, Миллер высказывает суждение, вполне совпадающее с концепцией «параноидально-критической деятельности»: «Сплошным темно-зеленым и индиго я вымарываю коня. Разумеется, в моем сознании он все еще там. Люди могут смотреть на этот темный предмет и думать: как странно! как любопытно! Но я знаю, что по существу это конь. В существе всего сокрыто какое-то животное, это наша глубочайшая навязчивая идея. Когда я вижу человеческие существа, тянущиеся к свету, как поникшие подсолнечники, я говорю себе: “Тянитесь, вы, ублюдки, и претендуйте на все, что хотите, но по существу-то вы черепахи или морские свинки”» (Миллер 2005: 71).

Создание рисунка, где соединяются важные для Миллера образы (человек, конь, мост), — пример индивидуального творческого акта, развернутого во времени. В нем выявляется ядро человеческого «я», бессознательное, представленное фигурой безумия и способность творческого субъекта управлять бессознательным, мировой волей. Эту волю, являющуюся дионисийской составляющей искусства, художник воплощает в аполлоновских образах, придавая ей индивидуальный характер, индивидуальную направленность. В результате художник становится гением, способным управлять мировой волей и создавать новые ценности.

## *Литература*

*Арто* — Арто А. Письмо главным врачам лечебниц для душевнобольных // Антология французского сюрреализма. 1920-е годы. М., 1994.

*Бретон* — Бретон А. Манифест сюрреализма // Поэзия французского сюрреализма: Антология. СПб., 2004.

*Гальцова* — Гальцова Е. Сюрреалистические симуляции (о некоторых особенностях концептуального творчества французских сюрреалистов) // Вестник филол. ф-та Ин-та иностр. языков. СПб., 1999. № 2/3.

*Довлатов* — Довлатов С.Д. Собр. соч. СПб., 2000. Т. 2.

*Миллер 2004* — Миллер Нью-Йорк и обратно. М., 2004.

*Миллер 2005* — Миллер Г. Черная весна. СПб., 2005.

*Фокин* — Фокин С.Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. СПб., 2002.

*Gifford* — Gifford J. Foucault's Dialectic of Madness in Durrell's «Zero» and «Asylum in the Snow»: The Liberations of Helplessness and the Restrictions of Freedom // Deus Loci: The Lawrence Durrell Journal (DLJ). 1999—2000. № 7.

*Hassan* — Hassan I. The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett. New York, 1967.

*Михаил Клебанов*
*Королевский архитектурный институт Канады, Торонто*

# Павел Пепперштейн и его экфрасис иллюзорного

Группа «Инспекция Медицинская Герменевтика» (далее — «Медгерменевтика»), в рамках которой Павел Пепперштейн уже свыше двух десятилетий (с 1987 года) осуществляет свою деятельность[1], возникла в рядах московского содружества художников-концептуалистов «Нома»[2], известного, в частности, благодаря таким доминантным фигурам из числа его участников, как Илья Кабаков и Андрей Монастырский. Идейным стимулом к формированию группы послужила своего рода «инициатива младшего поколения», суть которой можно было бы обозначить как переосмысление и диалектическое развитие наследия «родителей»[3]. Как говорится в следующем фрагменте программно-теоретического текста Пепперштейна «Белая кошка», «кроме “лабораторных глубин”, ответственных за деидеологизацию известного (деятельность КД, Сорокина и других “референтов” Номы), стало необходимым создать и “лабораторные небеса”, ответственные за идеологизацию неизвестного. Эту политико-терапевтическую задачу шизофренического НИИ и взяла на себя, как новый специализированный “отдел”, “Медгерменевтика”» (Пепперштейн 1998б: 33). Этот, довольно характерный образец письма Пепперштейна способен создать довольно четкое представление о принципиальном векторе устремлений медгерменевтов: в противоположность практике В. Сорокина или «Коллективных Действий»[4], направленной к земле, и ниже — в глубь земли, грязи и еще менее приятных субстанций, — медгерменевты предпочитают витать в небесах, и если углубляются в материи, то эфемерного и рафинированного свойства. Может сложиться впечатление, что само по себе словосочетание «идеологизация неизвестного» чревато откровенным намеком на иллюзию (творческой) деятельности[5]: однако в случае

«Медгерменевтики» следовало бы скорее говорить о (деятельном) творении иллюзий — и, более того, об их экфрасисе. Относя понятие иллюзорности произведения искусства лишь к материальному, но не к каким-либо другим аспектам его бытия, мы имеем возможность определить экфрасис иллюзорного как описание визуального образа, доступного лишь внутреннему взору автора — будь то продукт воображения, галлюцинация, сон или фантазм. Изучение этого феномена на примере медгерменевтов, и в особенности Павла Пепперштейна как наиболее словоохотливого из них, позволяет выявить не только его непосредственную связь с заявленной идеологизацией неизвестного, но и некоторые структурные особенности ее довольно сложного аппарата.

Одной из основных практик московских концептуалистов было и остается непрестанное изобретение терминов-концептов, используемых для обозначения, согласно Монастырскому, *идей* как ключевого рабочего материала (Монастырский: 5). Следует отметить, что медгерменевты, и в первую очередь Пепперштейн, приняли живейшее участие в этом процессе: как непосредственным вкладом в Словарь терминов московской концептуальной школы, так и посредством многочисленных выставок и инсталляций, многие из которых, во-первых, носят названия, соответствующие таким терминам, а во-вторых, по сути являются их визуальными презентациями (см., к примеру, «списки»: Пепперштейн 1998в: 19—23). Эти инсталляции зачастую сопровождались развернутыми комментариями, которые, предлагая зрителю-читателю авторскую интерпретацию работ, становились существенным вкладом в «идеологизацию неизвестного», наряду с собственно теоретическими текстами, или, как их называет сам Пепперштейн, «текстами дискурса» (Рыклин: 7). В полном согласии с идейными установками русского концептуализма, чья логоцентричность всегда отличала его от концептуализма «западного» толка, медгерменевты придавали этим комментариям не меньшее значение, чем изобразительным элементам инсталляций. По словам Пепперштейна, западное современное искусство, как правило, воспринимает комментарий как неприятную необходимость, как некий

побочный эффект, возникающий вследствие несовершенства как методов работы художника, так и механизмов понимания и восприятия зрителя. В противоположность этому, для «Медгерменевтики» само искусство оборачивается следствием и продолжением комментария. «Ведь все разворачивается на фоне памяти, на фоне ее фальсифицирующих и галлюциногенных механизмов. И если в искусстве и есть какая-то тайна, то Неизвестное, которое оправдывает его существование, то это лишь тень той великой тайны, того “большого неизвестного”, которое заключено в комментарии» (Ануфриев, Пепперштейн 1994: 59).

Итак, главный вывод, который может отсюда следовать: искусство, согласно Пепперштейну, неотделимо от его интерпретации и в той же мере является следствием этой интерпретации, как и поводом к ней. Причина же подобного положения вещей восходит к иллюзорности и неустойчивости всего: восприятия, памяти о нем и опирающейся на нее интерпретации. Поясняя, чем вербально ориентированная специфичность инсталляций медгерменевтов выделяется на общем фоне деятельности участников «Номы», Пепперштейн выдвигает понятие «лингвистической инсталляции» как интерпретации «в духе Лакана», отождествляющей визуальные элементы инсталляции с репрезентируемыми идеями посредством связующих языковых ассоциаций[6]. В отличие, скажем, от «тотальной инсталляции» Кабакова, преследующей цель полностью преобразовать и видоизменить изначальные свойства пространства, в котором она помещается, «“лингвистическая инсталляция” обладает только одним аттракционом — аттракционом расшифровки, многократного обмена слов на вещи и вещей на слова, многократного обмена “пустого” на “полное” и, наоборот, “невидимого” на “видимое” и так далее... При этом лингвистическая инсталляция обладает собственной галлюциногенностью и собственной магией» (Ануфриев, Пепперштейн 1994: 53). Эта магия, эта легкость обмена и, в конечном счете, полная иллюзорность материала, с которым в данном случае имеет дело художник, происходит от неограниченных способностей языка к нейтрализации сущностей и понятий, подменяемых сло-

вами. «“Невозможное” высказывание в языке возможно... Таким образом, мы понимаем, что язык и является пространством, где нет никакой границы между “нет” и “есть”. Язык, не различающий “сущее” от “ничто”, сам ассоциируется с ничто. Слова — ничто. Нам говорят — это всего лишь слова» (Мазин, Пепперштейн 2000: 52)[7].

Призывая себе в помощь Лакана, Павел Пепперштейн фактически, хотя, возможно, и без соответствующей интенции, показывает, каким образом замышляемое единство произведения визуального искусства и вербального текста порождает замкнутую систему их обоюдного экфрасиса. Одновременно с этим утверждается базисная иллюзорность — в первую очередь с точки зрения психоанализа — материала, на котором эта система работает. Особо привлекательным для медгерменевтов в лакановском психоанализе оказывается то, что он, вслед за фрейдовским, создавался как новая онейрокритика, то есть предназначался прежде всего для интерпретации сновидений. В частности, указывает Пепперштейн, Лакан подчеркивал тот простой факт, что интерпретатор сна не имеет возможности наблюдать интерпретируемое сновидение, будучи вынужден полагаться на его пересказ в исполнении пациента. Сновидение поэтому изначально предстает рассказом, текстом: «Человек видит во сне слова, обрядившиеся в бутафорию образов, следовательно, магическая слепота интерпретатора (который не видит сна) является не помехой, а, напротив, технической необходимостью: интерпретатор ближе к языковому субстрату сна, нежели введенный в искушение образами сновидец. Даже если пациент лжет о своем сне, он все равно, пользуясь словами и ложью, обнажает истинную природу сна, которая и есть ложь переодетых слов» (Ануфриев, Пепперштейн 2004: 53). Таким образом, подводится теоретическое основание под метод комментирования собственных работ как бесконечной самоинтерпретации: сон и ложь об этом сне, порождающая следующий сон как буквально, так и метафорически, — это и есть простой прием, с помощью которого реальность превращает человеческое сознание в инструмент комментирования (Ануфриев, Пепперштейн 2004: 53)[8].

Подобный подход обессмысливает сам вопрос о том, насколько можно судить о достоверности всякого изложения или описания нематериальных образов[9], то есть фактически о том, всегда ли необходима верифицируемость объекта экфрасиса сторонним наблюдателем: это изложение или описание всегда предоставит достаточно информации о его источнике. Более того, при желании можно распространить этот подход и на всякий экфрасис «по памяти»[10], коль скоро уж ее механизмы названы фальсифицирующими и галлюциногенными, — и вообще на любую ситуацию, в которой невозможно наглядно сопоставить для стороннего наблюдателя экфрасис и его объект. В связи с этим можно привести характерный эпизод из диалога «Коридор Волшебной Горы» между Пепперштейном и его коллегой по «Медгерменевтике» Владимиром Федоровым, построенного на умышленно мнимой оппозиции двух типов представления объекта (в данном случае — текста, а именно — «Волшебной горы» Томаса Манна): опирающихся соответственно на память и воображение. Во время диалога Федоров, не читавший роман, говорит: «Единственное, что я могу сделать, — это закрыть глаза и на меня будет наплывать эта “волшебная гора” — красивая, конечно, но как бы картонная, полая изнутри, посыпанная каким-то сахаром или солью вместо снега и утыканная какими-то черными колпачками “волшебств”. Еще я знаю, что там речь идет... что-то такое о больных каких-то, о медицине, и что героя зовут Касторп. И вот он возникает у меня как какая-то человекообразная бутылочка с касторкой, чье горлышко перевязано этикеткой, а внутри что-то горькое... И вот как будто существуют целые касты таких бутылочек, целые иерархии, выстраивающиеся в какие-то шкафы, ступенчатые пирамиды, этажерки, “волшебные горки”...» (Федоров, Пепперштейн 1997: 34). Медгерменевты активно используют здесь понятие фантазма, причем Федоров недвусмысленно поясняет, что процитированный фрагмент, в сущности, являет собой описание — или же, мы можем добавить от себя, экфрасис фантазма, навеянного представлением о никогда не читанном тексте. Сам он определяет этот фантазм как «интертекстуальный»: «Если текст поворачивается к читате-

лю лицом и “отражается” в его вытаращенных глазах в виде фантазма, то к “нечитателю” он повернут затылком, то есть “полым затылком” своего собственного, интертекстуального фантазма, и отражается в “нечитателе”, наоборот, в виде текста... Грубо говоря: если мы не читали роман, нам приходится его писать. Но писать “на фантазме”, компенсируя неистинность последнего. Тут смешно (это “смешно” транслирует здесь типичный для медгерменевтов настрой на “рекреацию” (см. ниже). — *М.К.*) вспомнить о психиатрическом различении “истинных” и “онейроидных” галлюцинаций. Читатель может гордиться тем, что его галлюцинации — истинны, зато “нечитатель” обладает более тонким, более эфемерным “пленочным” телом онейроида. Это две различные позиции, возможные по отношению к культуре вообще» (Федоров, Пепперштейн 1997: 34).

Таким образом, мы видим, как медгерменевтический подход способен трансформировать чужой и притом непрочитанный текст в комплекс художественных образов, который затем может быть презентирован в виде вербального описания: и это в еще большей мере дезориентирует само представление о необходимости знакомства с объектом экфрасиса для того, чтобы иметь возможность его оценить. Еще один момент, на который необходимо указать в данном фрагменте, — это заострение уже отмеченного выше особого внимания медгерменевтов к «онейроидным» галлюцинациям, принципиально важного для понимания природы иллюзорного в их представлении вообще и в деле полемики с западным (авангардным) искусством в частности. Пепперштейн, по словам Владимира Федорова, обращается к нему, не читавшему роман «Волшебная гора», с тем, чтобы о нем побеседовать «видимо для того, чтобы я представлял в этом разговоре “пустоту” этого романа, а ты его наполненность, был репрезентантом его полой изнанки. Конечно, ты делаешь так потому, что это соответствует твоей идее “Швейцарии плюс медицины”, то есть идее возвращения в Европу тех полых, пустых онейроидов, которые были вытеснены оттуда разрастающимися и якобы “плотными” “истинными галлюцинациями”» (Федоров, Пепперштейн 1997: 35).

Идея же «Швейцарии плюс медицины», графически репрезентируемая как воссоединяющее совмещение швейцарского креста с его негативом, красным крестом, когда-то от него произведенным, при помощи третьего креста, то есть плюса, — символизирует представление Пепперштейна о сущности медицинской функции Инспекции. «Терапевтическая интенция» медгерменевтов, уверяет он, мотивирована отнюдь не отвращением к бреду, который им, напротив, весьма по душе, но отвращением к боли, которое расширяется до «идеологически аффектированного» отвращения к неприятным ощущениям вообще. «И с этим связана наша глубинная установка, глубинная ориентированность: это установка на РАЙ... Процедура Медгерменевтики — это перевод всех этих, существующих в описаниях “райских состояний” (здесь подразумеваются разнообразные описания состояний “транса”, “просветления”, “сатори” и тому подобного в различных текстах. — *М.К.*) в фазу “вторичных”, дублированных фантазмов, отчасти редуцированных к “игрушечкам”, которые можно любовно держать под подушкой, в зоне онейроидной релаксации. При этом степень их вторичности, “уменьшенности” и искусственности настолько значительна, что они механически отделяются от драматических коллизий “духовного пути”, от различных терроризирующих компенсаций и опасностей, вызываемых напряжением коллективного сознания» (Федоров, Пепперштейн 1997: 43).

Оперативное кредо Медгерменевтики, следующее отсюда, можно понимать как переосмысление и последующую репрезентацию любого текста, то есть, по сути, вообще всего: против боли, напряжения, страдания, во имя анестезии, отдыха, инфантилизации (термин, менее всего негативный в этом контексте). Иначе говоря — во имя Рекреации[11]. Согласно манифестирующей формулировке самих медгерменевтов, их работа представляет собой не что иное, как служение Отдыху. «То, что Отдых в наше время потребовал себе столь изматывающего служения, — говорят они, — свидетельствует о том, что коды Рекреации интенсивно и иногда мучительно изменяются, что мир, оказавшийся перед лицом Великой Усталости, требует себе Великого Отдыха, Отдыха,

чье “величие” (по принципу “великое в малом”) смогло бы выживать на микроуровне вездесущих и скромных интеллектуальных конструкций, эстетизируемых случайностей и бережно воссоздаваемых пустот», причем все эти деликатные процессы должны вершиться «ортодоксально», «в выверенном соответствии с традицией», «по Пустотному Канону» (Пепперштейн 1998г: 18).

Как подобные идеи могут проецироваться на конкретную ситуацию и подобная герменевтическая методика — применяться на практике, демонстрирует, скажем, тот же диалог о «Волшебной горе». Так, рассуждая о галлюцинации замерзающего Ганса Касторпа, Пепперштейн полагает важным подчеркнуть, что герой Манна при этом опирался на бревенчатый домик-сарайчик, «то есть на “Ортодоксальную Избушку” Пустотного Канона, эту опору галлюцинирующих... Этот сарайчик, в качестве далекой точки, Касторп видел в ясные дни со своего балкончика в санатории Берггоф, он всегда был для него объектом медитации. Достижение этого объекта совпало с получением “сатори”. Сарайчик был заперт, и неизвестно, что было внутри. Именно западная неприспособленность к неизвестному, склонность населять его фобиальными проекциями, и породила в сознании Касторпа “мерзости внутри Храма”» (Федоров, Пепперштейн 1997: 43). Медгерменевты, конечно же, имеют свое мнение на предмет того, чем следует населять «ортодоксальную избушку», — чего мы коснемся чуть ниже.

Рассмотрим теперь механизм работы медгерменевтического экфрасиса на характерном примере одной из их многочисленных инсталляций. Диалог Павла Пепперштейна и Сергея Ануфриева «Золотая тень» начинается с описания их совместной инсталляции «Переживание в башне», устроенной в 1990-х годах в Кельне: «Посередине башни, на полу лежит маленький белый шарик, скорее всего металлический. От него простирается огромная “золотая тень”, то есть нарисованный золотой краской овал, покрывающий собой часть пола и каменной стены. Напротив шарика (с противоположной стороны, нежели “тень”) у стены стоит маленький деревянный стульчик и столик — судя по размерам, как бы предназначенные для ребенка лет десяти»

(Ануфриев, Пепперштейн 1994: 42). Является ли это довольно сухое описание экфрасисом — или, в данном случае, автоэкфрасисом? Выскажем предположение, что речь тут идет лишь об одном, верхнем слое сложного экфрастического инструментария, используемого медгерменевтами. В массе своей диалог представляет собой весьма развернутый комментарий к инсталляции: в полном соответствии с заявленным ранее тезисом о том, что комментарий в не меньшей мере предшествует искусству, нежели следует за ним. По сути, он являет собой совмещение изложения теоретической основы концепта инсталляции с попыткой ее интерпретации постфактум; при этом было бы непросто разграничить их между собой. Если описание говорит нам, к примеру, что мебель, предназначенная для Мартина Лютера, виртуального героя инсталляции, по размерам скорее сгодилась бы для ребенка, то это, при условии некой осведомленности о методах медгерменевтов, сразу может навести нас на мысль об инфантилизирующей «редукции к игрушечкам». И действительно, текст диалога утверждает дословно, что уменьшение Лютера, передаваемое посредством уменьшения отведенного ему места, относится к серии «инфантилизаций», которым «Медгерменевтика» считает нужным подвергать все большое и значительное для того, чтобы оно вообще стало приемлемым, «выносимым». Стул и стол малы, что позволяет с легкостью вынести их в прямом и переносном смысле, а также способно навести на мысль о возвращении в места, знакомые с детства, когда все предметы кажутся меньше по размеру и более убогими, чем их образы, сохранившиеся в памяти (Ануфриев, Пепперштейн 1994: 61)[12]. Что же касается центра композиции, маленького белого шарика, то, согласно замыслу авторов инсталляции, его предназначение — вызывать ассоциации со сказкой о Колобке или «убегающем хлебе», которая, замечает Пепперштейн, в сущности, является сказкой об ускользании. «Вообще, все, что желает уйти, уклониться, избежать, исчезнуть, ускользнуть, в русской традиции так или иначе отождествляется с Колобком. В частности, это ассоциируется с безусловным авторитетом апофатической теологии. Согласно ей, “божественное” уклоняется от

дефиниций, ускользает от отождествления, убегает от определений. На более общем культурном уровне шар — это самый распространенный символ Бога» (Ануфриев, Пепперштейн 1994: 47).

Между тем, будучи снабженным подобной интерпретацией, этот элемент инсталляции отсылает нас к такому вполне конкретному понятию из «Словаря терминов московской концептуальной школы», как *колобковость*. А следуя еще дальше, неуловимый Колобок приводит нас в нижний слой этой многоуровневой экфрастической репрезентации, а именно к тексту «программного романа» «Медгерменевтики» «Мифогенная любовь каст» (далее — МЛК). Этот роман, созданный в первую очередь усилиями Павла Пепперштейна, представляет собой одновременно каталог (далеко не полный, но весьма внушительный) терминов-концептов концептуалистского Словаря и полигон для текстуально-репрезентационно-экфрастического испытания этих терминов-концептов, для погружения их в животворную среду полноформатного творческого эксперимента. Термины-концепты представлены здесь двояко: помимо непосредственного присутствия в тексте, они также фигурируют в виде рисунков, выполненных Пепперштейном и предваряющих каждую главу[13]. Было бы явным упрощением свести их роль к непритязательной иллюстрации текста: хотя в любом случае, как говорит сам Пепперштейн, и иллюстрация представляет собой текст (Пепперштейн 1998б: 25). Но все же, отдавая должное внутренней иерархии медгерменевтической деятельности, следует признать, что скорее эти рисунки «спустились» в галлюцинозную преисподнюю романного текста, чтобы вместе с терминами-концептами, которые они репрезентируют графически, получить в нем по возможности более развернутую вербальную репрезентацию.

В этом свете выглядит весьма неслучайным, что персонаж, который, казалось бы, должен восприниматься как главный герой романа — парторг Дунаев, — не удостоился быть изображенным на этих рисунках, хотя в тексте дается подробное вербальное описание его внешности до начала его «пустотных» приключений. Объяснить это можно, пожалуй, только тем, что, попав в начале

романа в «ортодоксальную избушку» и проведя там почти все отведенное ему время, Дунаев являет собой на самом деле лишь сцену, поле деятельности для настоящих героев романа — галлюцинозов, в которые разворачиваются, в частности, вышеупомянутые многочисленные концепты. Лишь воплощаясь в один из них, и притом самый значительный, — становясь Сокрушительным Колобком, он получает легитимацию на графическое изображение, а заодно и на соответствующее словесное описание. В ортодоксальной избушке Дунаев оказывается анестезирован, в надлежащем соответствии с законами «швейцарско-медицинского обезболивания», и полностью погружен в мир Пустотного Канона, мир «полых» галлюцинаций и многочисленных визитеров из мира инфантилизирующей редукции, ставших жертвами «мучительных перемен в кодах рекреации» героев детских книг. С другой стороны, на более наглядном уровне текст МЛК содержит множество красочных описаний галлюцинозов, фантазмов и, в особенности, снов. В той же мере описания всех этих разновидностей нематериальных визуальных объектов можно найти во многих других текстах Пепперштейна и его коллег по «Медгерменевтике», связанных или не связанных с «гипертекстом» МЛК[14]. Насколько эти описания могут считаться образцами экфрасиса — зависит, безусловно, как от нашей готовности раздвинуть его границы, так и от того, насколько мы вообще способны переосмыслить соотношение между визуальным и словесным творчеством, когда их взаимодействие принимает такой характер, как в случае Павла Пепперштейна.

---

[1] «Художник, литератор, теоретик искусства»: см., к примеру, биографию Пепперштейна на интернет-сайте «Искусство России» (http://www.gif.ru/people/peppershtein/)

[2] Для более подробных сведений о московском концептуализме см. следующие издания: Дёготь, Захаров; Tamruchi; Backstein. См. также статью Д. Иоффе в настоящем сборнике об особенностях экфрасиса у старшего поколения московских концептуалистов.

[3] То есть старшего поколения «Номы», к которому относился, в частности, отец Пепперштейна, художник Виктор Пивоваров. Этот

термин может также отсылать в более широком смысле к «инфантилизирующей» идеологии «Медгерменевтики»: см. ниже по тексту.

[4] Проект Андрея Монастырского; подробнее о нем см.: Монастырский 1998.

[5] В романе А. Азимова «Космические течения» один из персонажей, по профессии космоаналитик, говорит, что его работа состоит в том, чтобы «анализировать Ничто» — вызывая тем немалое недоумение у своих простодушных собеседников.

[6] «Еще можно сказать о шарике, находящемся в центре инсталляции. Вообще русское слово “шарик” является в России самым распространенным именем собаки. Как правило, так называют дворняжек. Поэтому слово “шарик” вызывает ассоциации с чем-то беспородным, вездесущим, вертящимся под ногами, народно-массовым, с чем-то неискоренимым, основным и приземленным. Ведь Земля — это тоже, как известно, шарик. Отождествление шарика с собакой может навести на самые разные размышления» (Ануфриев, Пепперштейн 1994: 52).

[7] Говоря о «невозможном» высказывании, Пепперштейн отсылает к рассуждению Р. Барта о словах «я умер» из рассказа Э. По «Правда о том, что произошло с мистером Вальдемаром».

[8] Между тем у Пепперштейна можно найти весьма любопытный пример иронической инверсии этого принципа: в «Критике сновидений» (фрагменты «“Смолянки” Левицкого» и «Отмененный треугольник») пересказ воображаемых снов становится инструментом экфрастической интерпретации реального («видимого») произведения искусства. Эпизод театрального действия, запечатленный Д. Левицким, преставлен как сон, одновременно снящийся не только — и, конечно, на разный манер — двум изображенным на картине девушкам, но и отсутствующей на ней Императрице, предполагаемой зрительнице прототипического спектакля (Пепперштейн 2005: 455—458).

[9] «Текст окончателен в силу того, что вымышлен до конца, а рассказанный сон всегда приблизителен, так как, претендуя соответствовать увиденному сну, он снимает радикальную проблематичность связи увиденное/записанное. Текст же автономен от порядка видимого, поскольку его видимое полностью расположено внутри его самого; он перестал заигрывать с реальностью и полностью перешел на сторону Реального, если пользоваться языком Лакана. Именно неполная текстуальность «Толкования сновидений» вызывает к жизни научные притязания его автора. Пашина же способность сочинять сны полностью лежит в области литературы и не нуждается в авторитете внешней аналитической инстанции» (Рыклин: 16). В этом отрывке речь идет, конечно, о «Толковании сновидений» З. Фрейда;

одноименный труд самого Пепперштейна (совместно с В. Мазиным: Мазин, Пепперштейн 2005) содержит сумму его собственных представлений по этому вопросу.

[10] В одном из текстов Пепперштейна можно обнаружить любопытный анализ поэтического экфрасиса (стихотворения Э. Мерике «К лампе»), полемизирующий с его традиционной интерпретацией как «экфрасиса наглядного» именно в пользу экфрасиса по памяти («Лед в снегу»; см.: Пепперштейн 1998а: 153—156).

[11] «Пепперштейн заменяет креативную установку, свойственную большинству пишущих, рекреативной: он превращает письмо в отдых» (Рыклин: 11).

[12] Неудивительно, что подобный прустовский мотив возникает в контексте, где столь существенное значение придается проблеме памяти. См. также «Пассо и детриумфация» (Пепперштейн 1998а).

[13] Соответствуя таким, скажем, статьям из Словаря терминов московской концептуальной школы, как «Айболит», «Корреспондент», «Священство», «Бублик», «Гугуцэ» и проч.

[14] См. для примера такие тексты, как «Предатель ада», «Бинокль и монокль», «Миша, иди домой! (МИД)» и т.д.

## *Литература*

*Ануфриев, Пепперштейн 1994* — Ануфриев С., Пепперштейн П. Золотая тень (диалог) // Место печати. М., 1994. № 6.

*Ануфриев, Пепперштейн 1999* — Ануфриев С., Пепперштейн П. Мифогенная любовь каст. М., 1999. Т. 1; Пепперштейн П. Мифогенная любовь каст. М., 2002. Т. 2.

*Дёготь, Захаров* — Московский концептуализм / Сост. Е. Дёготь, В. Захаров. М., 2005. № 15/16.

*Мазин, Пепперштейн 2000* — Пепперштейн П. Бородатая звезда; Виктор Мазин, Павел Пепперштейн. Кабинет глубоких переживаний. СПб., 2000.

*Мазин, Пепперштейн 2005* — Пепперштейн П. Критика сновидений; Мазин В., Пепперштейн П. Толкование сновидений. М., 2005.

*Маркова* — Маркова Д. История как сказка: освоение военного мифа в романе «Мифогенная любовь каст» // Знание, понимание, умение. М., 2005. № 2.

*Монастырский* — Монастырский А., Панитков Н., Алексеев Н. и др. Поездки за город: Об акциях представителей московского концептуализма — группы «Коллективные действия». М., 1998.

*Пепперштейн ДС 1998а* — Пепперштейн П. Диета старика. М., 1998.

*Пепперштейн БК 1998б* — Пепперштейн П. Белая кошка // Место печати. М., 1998. № 11.

*Пеперштейн МГ 1998в* — Из документации Медицинской Герменевтики // Место печати. М., 1998. № 11.

*Пепперштейн П 1998г* — Предисловие // Место печати. М., 1998. № 11.

*Рыклин* — Рыклин М. Триумф детриумфатора // Пепперштейн П. Диета старика. М., 1998.

*Федоров, Пепперштейн* — Федоров В., Пепперштейн П. Коридор «Волшебной горы» (диалог) // Место печати. М., 1997. № 9.

*Backstein* — Backstein J. Angels of history: Moscow conceptualism and its influence. Brussels, 2005.

*Tamruchi* — Tamruchi N.O. Moscow Conceptualism, 1970—1990. Roseville East (Australia), 1995.

*Аида Разумовская*
*Псковский гос. университет*

# «Девушка с веслом» как объект экфрасиса

Традиция словесного описания статуй, восходящая к Античности, широко представлена в русской поэзии XVIII—XX веков. Адресатами стихотворений обычно становилось население классических парков — античные боги и герои, среди которых лидировала царскосельская статуя «Девушка с кувшином» (Молочница). Как правило, изображение в поэзии «полнощеких и кургузых / Эротов и спокойных муз» (Лившиц) подчеркивало бессмертную, вневременную ценность пластики.

Творение Советской эпохи — статуя «Девушка с веслом» — по количеству поэтических отражений едва ли уступает знаменитой молочнице: как меланхолическая Пьеретта передает настроение романтических «садов Лицея», так и девушка-спортсменка служит одним из ярких символов советского парка, прославляя молодость и спорт. Однако если статуя-фонтан П. Соколова вызывала поэтические рецепции с момента установки (Разумовская: 147—149), то растиражированная по всей стране советская нереида стала объектом экфрасиса только спустя десятилетия, на излете политического строя.

Поскольку «скульптура была одним из доминирующих кодов культуры 1930-х годов» (Золотоносов: 582), в Центральном парке культуры и отдыха трудящихся было установлено более пятидесяти фигур, олицетворявших новых, земных богов и богинь. Столичный парк украшали две скульптуры «Девушки с веслом»: с 1936 по 1950-е годы железобетонная статуя работы И. Шадра высотой 4,6 м и бронзовая, меньших размеров, работы Р. Иодко (Золотоносов: 592—600). Их гипсовые копии стали непременным украшением любого ПКиО, транслируя идеологию на языке, доступном массам. Смысловая однозначность «Девушки с веслом» (как и всей парковой художественно-идеологической

продукции) долгое время не побуждала поэтов к эстетическому отклику. С начавшимся в конце 1980-х годов процессом демифологизации официальной культуры статуя вошла в мир поэзии.

В одной из первых рефлексий на данную тему — произведении Владимира Строчкова «Великий могук (Поэма-эпикриз)» (1987) — главная эмблема парка иронически переосмыслилась в памятник, к которому «не зарастет народная тропа», как и сам парк культуры и отдыха трудящихся превратился в «парковку», «точку “ноль”», «берег, где золотое руно / побила серая моль» (Строчков: 255). Статуя, представлявшая собой эталон женской красоты, «удачный симбиоз античного и спортивного кодов» (Золотоносов: 594), в глазах поэта приобрела зловещий облик, символизируя торжество статики:

Стоит курносая с русой косой,
краса и гордость ПКиО.
Недвижна шуйцы ее консоль,
надвечен покой его.
(Строчков: 251)

Классическая скульптура, как правило, «наводит на мысль о бессмертии», является «отражением божественной гармонии, вбирающей в себя и примиряющей противоречия, свойственные несовершенному, конечному земному существованию» (Рубинс: 152). У постмодерниста Строчкова статуя девушки-физкультурницы гротескно трансформировалась в смерть с косой: «Стоит безносая с русой косой / по паркам отдыха горьких культур...» (Строчков: 250). «Реющее», как знамя, весло «в ее деснице» придало монументу угрожающий, воинственный характер:

В ее деснице реет весло,
она гребет под себя века.
Забылась тяжким бессонным сном
история в ЦПК.
(Строчков: 251)

В сознании поэта пластический объект настойчиво перевоплощается то в безмолвную перевозчицу через Лету, то в бдительную стражницу, «вахтершу с веслом на часах / заместо стрелок, как мертвый час» (Строчков: 255), то в тупую «конторщицу с ржавой косой» (Строчков: 258), то в абсурдную «переводчицу на слепой / с глухонемого без словаря» (Строчков: 258). Так автор выражает глубокий пессимизм, подчеркнув в образе статуи глобальный крах отечественной культуры. В «Девушке с веслом» неподвижность и статуарность соединяются с исступленностью и экстатичностью:

Полет Валькирии недвижим,
она вальсирует на лету,
она стоит, как ей надлежит,
она переводит — дух.
<...>
Две черных дыры у нее в глазах.
Она садится верхом на весло,
она переводит время назад,
распахивает крыло,

она совершает полет в длину
в пространстве, где нет никакой длины,
она распахивает целину;
в глазах — восторг белены.

Она парит над прахом культур,
беседкой рухнувшей языка.
Грязны подошвы ее котурн,
победа ее близка.

Она сигналит в бараний рог,
она трубит команду «Ату!»...
(Строчков: 258—259)

Развернутая в поэме фантасмагория выявляет эпидемию психической болезни (имбецил) в масштабах нации, чем объясняется глобальный крах культуры, выразившийся в порче «великого» и «могучего» языка. Потому апофеозом распада, абсурдной и бес-

перспективной модели мира автору видится двойник статуи, символизирующий будущее:

А там, где мутною полосой
Аллея в грядущее, светлый бзик, —
Стоит девчушка с жидкой косой
И кажет срамно язык.
(Строчков: 259)

Таким образом, статуя у Строчкова, потеряв свой изначальный культурный и идеологический смысл, ознаменовала тупик. В одном из писем поэт признавался: «Этот “персонаж” прочно засел у меня в голове еще с детства, но окончательно отстоялся и превратился в символ в студенческие времена: Московский институт стали и сплавов, в котором я учился, находится рядом с ЦПКиО имени Горького, и мы частенько после (а то и вместо) лекций туда хаживали — просто погулять или покататься на лодках по парковым прудам <...> Именно тогда этот парк для меня стал своего рода собирательным образом, почти архетипом дешевой, общедоступной и примитивной массовой культуры, попсы, как теперь принято говорить, а квинтэссенцией этого образа стали его облезлые, с шелушащейся краской, в трещинах и сколах, гипсовые фигуры: Дискобол, Футболист, Юноша, сидящий с книгой, и, конечно же, в первую очередь, Девушка с веслом. Почему в первую очередь, сказать затрудняюсь, может быть, по максимальной концентрации тупой и какой-то даже несколько зловещей, почти мистической бессмысленности той эпохи тотальных эрзацев в ее облике, но, судя по тому, как часто она встречается в стихах других поэтов, особенно моих сверстников — у того же Миши Айзенберга, к примеру: *Целый край, положенный на слом, / полоса отвода и отлова, — / посредине девушка с веслом. // И еще чтоб за таким столом / не кормили баснями Крылова!..* — она так действовала на многих»[1].

Из эталона женской красоты статуя превратилась в образ фальшивого, обманного «жизнеподобия». В поэтическом произведении Строчкова нет подробного описания объекта, поскольку вни-

мание автора перенесено с художественной формы скульптуры на ее интерпретацию (то, что в науке об экфрасисе определяется термином «иконоборческий дискурс») (Рубинс: 142). При словесной транспонировке визуального образа произошла его трансформация: «Девушка с веслом» стала не просто одушевляться, но приобрела воинствующий, фанатичный облик («она гребет под себя века»). Доминирующее значение в восприятии статуи получило весло, которое мыслится орудием насилия, оружием, средством защиты, «убийственной штукой»[2]. Подобная интерпретация изваяния характерна и для Б. Гребенщикова (альбом «Лошадь Белая», 2008): «Девушка с веслом на лихом коне, / С шашкой наголо. Вижу, ты ко мне».

В одноименной песне группы «Ундервуд» (альбом «Красная кнопка», 2003) образ загадочной героини («спящая, красивая — ты кто?») благодаря технике коллажа рождается из сплетения фантастических сюжетов, провоцирующих фольклорные, литературные, исторические аллюзии:

В море на подсолнухе хранит сундук с яйцом
Девушка иконкою лицо.
Песенку уключина запела, не пойму —
к чему?

«Раненая, храбрая, как в самом длинном сне», она восхищает своим мужеством: «Ах, девушка с веслом, останови самолет, войди в пылающий дом!», хотя и угрожает гибелью: «Ледоруб тяжелый из спины торчит». Незрячие глаза статуи проявляют ее инфернальную природу: «Страшные, не страшные — откройте ей глаза. / Глянет, как порвет на лоскуты девятый вал / кинжал». В основе подобных интерпретаций лежат не только идеологические, но и гендерные сдвиги общества.

Витальную силу, подразумеваемую в скульптурном объекте, новейшая массовая поэзия обыгрывает чаще всего иронически, причем монументальность, «маскулинность» образа подчеркивается переходом *девушки* в зрелую категорию *женщины* с веслом:

Женщина с веслом летит впереди —
Завоеванный мир у нее позади.
Ее действие хуже, чем атомный взрыв,
И теперь под моими ногами обрыв.
Женщина с веслом идет под землей
И на каменный уголь шипит кислотой.
Так хочет добраться до центра земли —
Теперь пойди ее, останови...[3]

Однако параллельно с образом красавицы-амазонки формируется и представление о девушке как олицетворении недостижимой мечты. Такой она является, например, в песне группы «Браво» (1990-е):

В жаркий день я мечтал найти покой и тень,
Попить воды и посетить пруды.
Город — пар, и я направился в Центральный парк,
Там живьем увидел я ее.
Она смотрела свысока,
И в облаках была бела ее рука.
Девушка с веслом, девушка с веслом,
Окаменевший я стоял.
«Девушка с веслом, девушка с веслом», —
Я как безумный повторял.
Гипс, гипс, гипс[4].

Широко востребованная в песенном репертуаре современных групп и в массовой поэзии, статуя стереотипно изображается как эротический объект. В ее интерпретацию нередко вовлекаются другие персонажи советского культурного пантеона — Дискобол, Пионер-горнист, Футболист: «Вот иду я: девушка с веслом / слева, а с ядром справа» (Б. Рыжий)[5], «Как живет твой друг, пионер с трубой? / Он весь в трещинах, но еще с тобой» (Б. Гребенщиков). Участвуя в «любовном треугольнике», эти спутники красавицы могут осознаваться соперниками лирического героя (как «угрюмый дискобол» в песне группы «Браво»). И, наоборот, лирический герой может страдать от невозможности превратиться в статую, чтобы не разлучаться со своей подругой, «девочкой, давно не ждущей ласки»:

...но, ладонью согревая гипс,
не спешу в свой мир с его долгами,
и жалею, что не футболист,
пусть и с перебитыми ногами[6].

Авторы не перестают подчеркивать хрупкий, ломкий, недолговечный материал статуй — гипс. Советская наяда изображается беззащитной «бедняжкой», «девушкой в купальнике из гипса», мокнущей под осенним дождем.

Проникновенный образ горестной ундины создал Т. Кибиров в «Послании Л.С. Рубинштейну» (1987). Рассуждая о законе энтропии и оплакивая все, подверженное ему, поэт констатировал ущербность скульптурного изваяния:

Что стояло — опадает.
Выпадает, что росло.
В парке девушка рыдает,
Опершися на весло.
Гипс крошится, пропадает.
Нос отбит хулиганьем.
Арматура выползает
И ржавеет под дождем.
(Кибиров: 12)

Сведя до минимума эстетическую привлекательность статуи, поэт, тем не менее, интерпретирует памятник в сочувственной манере. Его трогает беззащитность статуи перед временем, что наводит на мысль о созерцательном отношении Кибирова к миру и вызывает в памяти примеры из русской поэзии начала XX века. Так, «неполноценность» статуи мира Расе имела сходное гипнотическое воздействие на лирическое «я» И. Анненского: «Люблю обиду в ней, ее ужасный нос, / И ноги сжатые, и грубый узел кос. / Особенно, когда холодный дождик сеет, / И нагота ее беспомощно белеет...» (Анненский: 122). Или у В. Комаровского Молочница, пускай и лишенная традиционного восхищения, почитания, остается особенно дорогой и близкой автору: «Я буду вспоминать, по-новому скупой, / Тебя, избитую обыденной тропой, / Сочув-

ствием вдовы, насмешкой балагура... / С рукой подпертою сидящую понуро» (Комаровский: 42).

Кибиров, хотя и демифологизировал «Девушку с веслом», с помощью экфрасиса подчеркнул пластическую выразительность статуи: девушка предстает рыдающей, обездоленной, несчастной, выражая мысль о мимолетности бытия, а непрочность гипса усиливает ее обреченность. Кибиров придал трогательность скульптуре, поскольку она — один из знаков его детства и символ того времени, когда «процветала / в мире наша сторона»:

Нежным светом озарялись
стены древнего Кремля.
Силомером развлекались
тенниски и кителя.
<...>
В плюшевых жакетках тетки.
В теплых бурках управдом.
Сквозь узор листвы нечеткий
в парке девушка с веслом.

Юной свежестью сияла
тетя с гипсовым веслом,
и, как мы, она не знала,
что обречена на слом.
(Кибиров: 22).

Одухотворяя статую и ассоциируя ее с детством, молодостью, наивными мечтами и представлениями, Кибиров выявил внутреннюю свою к ней близость. Экфраза помогла поэту опосредованно выразить теплоту и — добродушную иронию.

В. Строчков снова обратился к «девушке с веслом» в 2010 году. В новом стихотворении[7] этот визуальный символ советского времени предстает неизменно жизнерадостным и игривым, каким он воспринимался много лет назад подрастающим поколением:

Из обветшалого гипса
девушка с плеском весла
так усмехается гибко,
словно и вправду весна.

В пятнах серебряной краски,
с блеском в незрячих глазах,
строит кокетливо глазки,
как заполвека назад,

выгнула стройное тело
в трещинах и лишаях,
словно и не пролетело
лет этих в наших краях.

Страсть пионерского детства
с гипсом желанным в трусах,
страж юбилейного девства
семьдесят лет на часах.

Гипса, картона, фанеры,
дивный эрзац бытия.
Семьдесят лет пионеры
тайно желали тебя.

На этот раз экфрастический образ статуи рождается из несоответствия идеи, воплощенной в ней (олицетворение вечной молодости), и недолговечного, хрупкого материала, из которого изготовлена девичья фигура. Облик героини демонстрирует ее молодость и привлекательность: она «усмехается гибко», «строит кокетливо глазки», «выгнула стройное тело». Но при этом автор, отмечая «обветшалый гипс», «незрячие глаза», «тело / в трещинах и лишаях», обнажает псевдоидеальность изваяния, ощущение в нем подмены:

Сколько поддельного пыла
в деве, сошедшей с ума.
Господи, что это было?
Что с нами стало? Зима.

В данном случае для автора, как нетрудно заметить, девушка не только служит отражением социальной мифологии, но, прежде всего, связана с личными воспоминаниями[8]. Этот элемент интимности окрашивает стихотворение невыразимо грустной но-

той. Поэт, продолжая разрушать советские стереотипы, одновременно выражает ностальгию по утраченной молодости.

Каждая историческая эпоха воплощает в статуях и в их словесном отражении свое понимание красоты. В советские годы культивировались физическое здоровье, сила, мужественность, что обусловило «мощную антикизацию» (Золотоносов: 716) отечественной скульптуры. Героизированные представления о человеке будущего накладывались на истолкование «Девушки с веслом», дополнившись в перестроечные и постперестроечные времена новыми обертонами. Ее многочисленные экфразы не столько раскрыли важные для авторов вопросы поэтики (что свойственно описаниям классических статуй), сколько позволили им опосредованно выразить свои лирические эмоции — иронические или сентиментальные.

Очевидно, что современные поэты учитывают опыт описательно-изобразительной традиции своих предшественников, однако заметно и то, что в их творчестве присутствуют только *фрагменты* экфрастического дискурса. Культура постмодернизма, преодолевая риторический «канон», вносит в технику экфрасиса дескриптивность.

---

[1] Письмо автору статьи от 24.12.2010.

[2] http://stihidl.ru/poem/12378

[3] http://www.serafim.spb.ru/index.php?lan=OJmodule=182. См. также: http://stihidl.ru/poem/12378

[4] www.net.club.ru/~/ Voha/music/syutkin 110.

[5] http://lirium.ru/category/boris-ryzhiy/

[6] http://www.chitalnya.ru/print.php?id=210519

[7] Арион. 2011. № 2. С.99—100.4

Девушка с веслом, как и другая парковая скульптура, упоминается также в небольшой поэме «Рукопись, найденная в Сырогонске» (2003).

[8] В уже цитированном письме В. Строчков признается: «Что же касается конкретно стихотворения “Из обветшалого гипса...”, тут, как мне помнится, сработал, как это часто со мной бывает, чисто словесный, языковый посыл: на воспоминания о детстве легло мелькнувшее в голове двоящееся “блеск/плеск весла”, на которое сразу же вылезла из подсознания и настырная его обладательница».

## *Литература*

*Анненский* — Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. Л., 1990. (Библиотека поэта. Большая серия.)

*Золотоносов* — Золотоносов М.Н. ГЛУПТОКРАТОZ. Советская садово-парковая скульптура 1930-х годов. Исследование немого дискурса // Золотоносов М.Н. Слово и Тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX—XX веков. М., 1999.

*Комаровский* — Комаровский В.А. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии / Сост. И.В. Булатовского, И.Г. Кравцовой, А.Б. Устинова; коммент. И.В. Булатовского, М.Л. Гаспарова, А.Б. Устинова. СПб., 2000.

*Кибиров* — Кибиров Т. Избранные послания. СПб., 1998.

*Лившиц* — Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 73.

*Разумовская* — Разумовская А.Г. Предметный мир петербургских садов в русской поэзии // Cultural studies III. The world of objects in literature and culture. Daugavpils, 2011.

*Рубинс* — Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003.

*Строчков* — Строчков В.Я. Глаголы несовершенного времени. Избранные стихотворения 1981—1992 годов. М., 1994.

# Содержание

*Дмитрий Токарев*
О «невыразимо выразимом» (Вместо предисловия) ..... 5

ЭКФРАСИС: ВОЗМОЖНОСТИ ТЕРМИНА

*Мишель Костантини*
Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? ..... 29
*Ростислав Данилевский*
Г.Э. Лессинг: крах экфрасиса? ..... 35
*Леонид Геллер*
Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис ..... 44
*Дмитрий Токарев*
Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («МертвыйХристос» Гольбейна —Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля—Жуковского) ..... 61

ЭКФРАСИС И ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ВЕРБАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО КОДОВ

*Елена Мельникова-Григорьева*
Отношение слова к образу как базовый механизм познающего сознания ..... 113
*Олег Коваль*
Отношение языка к живописи, экфрасис и культурные смыслы ... 130
*Евгений Титаренко*
Экфрасис как тип автокомментария у В. Кандинского: на пути к «Композиции 6» ..... 150
*Владимир Фещенко*
Автоэкфрасис в тексте художника: лингвоэстетический эксперимент В. Кандинского ..... 164
*Константин Баршт*
Идеография в творческой рукописи Ф.М. Достоевского: о нарратологическом аспекте экфрасиса ..... 182
*Елена Гальцова*
От описания картин в повести «Надя» к «стихо-вещи»: вариант трансформации экфрасиса в сюрреализме ..... 199

*Денис Иоффе*
К вопросу о текстуальности и репрезентации художественной акции. Постсемиозис Андрея Монастырского в традициях московского концептуализма от «отца» Кабакова к «пасынку» Пепперштейну ..... 210
*Лариса Березовчук*
Актуализация аудиовизуального синтеза в полифоносемантической поэтике А. Горнона ..... 231

ЭКФРАСИС И ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ВЕРБАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО КОДОВ

*Константин Лаппо-Данилевский*
Описание Аполлона Бельведерского из «Истории искусства древности» И.И. Винкельмана и его русская судьба ..... 245
*Екатерина Дмитриева*
Экфрасис у Гоголя и дискуссия о границах живописи и поэзии в европейской эстетике второй половины XVIII века ..... 256
*Филипп Росс Буллок*
Бабель, Патер и экфрасис по-английски ..... 269
*Галина Тиме*
«Русский» экфрасис Эрнста Барлаха: путь к себе ..... 281

ЭКФРАСИС И ЕГО ФУНКЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ XVIII—XXI ВЕКОВ

*Петр Заборов*
Картина Ф. Жерара «Коринна на Мизенском мысу» в интерпретациях и оценках современников ..... 297
*Вера Токарева*
Картина В. Оссулье «Источник молодости» в экфрасисах Ш. Бодлера и Т. де Банвиля ..... 307
*Ольга Панова*
От экфрасиса к каллиграмме: метаморфозы экфрастического описания во французской поэзии рубежа XIX—XX веков . 323
*Нина Лощинская*
Экфрастические сюжеты в ранней лирике Блока ..... 342
*Наталия Грякалова*
Фабрикация фикции (экфрасис в романе Ф. Сологуба «Заклинательница змей») ..... 376
*Лада Панова*

Неопытной рукой и грешным языком: «Благовещенье» Михаила Кузмина ..... 395
*Светлана Титаренко*
Экфрасис у Вячеслава Иванова как «внутреннее изображение» (Пергамский алтарь Зевса и визуальная образность книг «Эллинская религия страдающего бога» и «Дионис и прадионисийство») ..... 423
*Андрей Шишкин*
Экфрасис в «Римских сонетах» Вяч. Иванова ..... 441
*Елена Обатнина*
«Свое» и «чужое» в экфрастической практике А.М. Ремизова .. 447
*Евгений Павлов*
Путешествие в экфрасис: «шестое чувство» в армянской прозе Мандельштама ..... 458
*Наталия Злыднева*
Мандельштам и Платонов: два экфрасиса (к проблеме референции) ..... 469
*Сергей Кибальник*
Визуальная образность в «Петербургских ночах» Конст. Вагинова ..... 484
*Жужа Хетени*
«Occult association of memories»: визуальная ассоциация и образы памяти в наррации Набокова ..... 495
*Мария Рубинс*
Стиль ар-деко и его литературные репрезентации (Гайто Газданов «Призрак Александра Вольфа») ..... 508
*Андрей Аствацатуров*
Безумие и сюрреалистический рисунок в «Черной весне» Генри Миллера ..... 533
*Михаил Клебанов*
Павел Пепперштейн и его экфрасис иллюзорного ..... 544
*Аида Разумовская*
«Девушка с веслом» как объект экфрасиса ..... 558

«Невыразимо выразимое»:
экфрасис и проблемы репрезентации
визуального в художественном тексте

Редактор
*Г. Ельшевская*
Дизайнер серии
*Е. Габриелев*
Корректор
*М. Смирнова*
Компьютерная верстка
*Л. Ланцова*

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»
Адрес редакции:
129626, Москва, а/я 55
Тел./факс: (495) 229-91-03
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: http://www.nlobooks.ru

Формат $60\times90^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 35,75. Тираж 1000. Заказ №
Отпечатано в ОАО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15