



С.В. Сомова (Самара)
ORCID ID: 0000-0002-2739-5909

ХУДОЖНИК И ЕГО МОДЕЛЬ: ПРОБЛЕМАТИКА ЛЮБВИ, ВЛАСТИ И ЖЕРТВЫ В ПОВЕСТИ Л.Д. ЗИНОВЬЕВОЙ-АННИБАЛ «ТРИДЦАТЬ ТРИ УРОДА»

Аннотация. В статье показано, что проблематика эроса и проблематика творческой деятельности и маски художника в повести «Тридцать три уroda» соединяются таким образом, что религиозно-философские и эстетические идеи конкретизируются как проблемы остро драматического комплекса межличностных отношений любви, власти и жертвы между художником-творцом (трагической актрисой) и его моделью (безымянной девушкой). Построение произведения указывает на собственно творческий аспект проблемы любви – переживания художника-творца и его модели раскрывают трагедию единства «восхождения» и «нисхождения» в творческом акте. Источником трагедии любви и искусства является устремленность любящего и художника к «реальнейшему» в объекте любви и модели художника. В искусстве это маска – трагические роли Веры в театре, – поднимающая ее личную драму любви в сверхличный план, и эта уже чисто художническая позиция формирует ее любовь и ее отношение к модели не как к конкретной личности, а как к «реальнейшему» в ней, которое должно быть отделено, изолировано от противоречивой жизненной полноты объекта любви или модели художника: *Я тебя научу самой себе*. Образ лижущей пантеры раскрывает в любви художника творческую волю, устремленную к воплощению «вечного мига» в конкретном телесном образе – неистовая и властная любовь Веры есть принесение девушки в жертву божественной красоте, которую художник в ней постигает: девушка – и богиня, и жертва. Творческий акт «восхождения» осуществим только путем «нисхождения» – низведения «реальнейшего» в реальность телесного образа и реальность конкретной личности. Попытки зафиксировать реальнейшее обнаруживают трагическую проблематичность реальной любви и реального творческого акта.

Ключевые слова: художник и его модель; маска; эрос; трагедия; власть; лижущая пантера; зеркало; жертва; красота; восхождение; нисхождение; Вяч. Иванов.

S.V. Somova (Samara)
ORCID ID: 0000-0002-2739-5909

The Artist and His Model: Problems of Love, Power, and Sacrifice in the Novella by L.D. Zinovieva-Annibal “Thirty Three Geaks”

Abstract. The paper proves that problems of questions, artistic creation, and artist’s mask in the “Thirty Three Geaks” novella by Zinovieva-Annibal are positiones



in a way redefining religious-philosophical and aesthetic ideas as problems of highly dramatic node of interpersonal relationships of love, power, and sacrifice between the artist-creator (a tragedy actress) and his model (an unnamed girl). The composition of the novella underlines the artistic side of the question of love: emotions of the artist-creator and of his model reveal tragedy of unity of “ascent” and “descent” in creative act. The source of the tragedy of love and art is loving artist’s aspiration towards “the most real thing” in the object of love as artist’s model. In the art this is the mask of tragic roles of Vera in the theatre, shifting her personal love drama to extra-personal dimension, so that this purely artistic position forms her love and attitude to a model understood not as particular person, but as “the most real thing” inside her that should be isolated from contradictorial life fulfilling the object of love or the artist’s model: *I will teach myself to you*. The image of licking panther mentions creative will in artist’s love, which is directed at realization of “the eternal moment” in particular bodily image, so Vera’s fierce and authoritative love becomes sacrifice of the girl to heavenly beauty perceived in her by the artist: so the girl is both a goddess and a sacrifice. The creative act of “ascending” can be performed only by means of “descending” as reduction of “the most real thing” to reality of bodily image of particular personality. All attempts to fix “the most real thing” discover tragic problem of real love and real creative act.

Key words: artist and his model; mask; eroticism; tragedy; power; licking panther image; mirror; sacrifice; beauty; ascending; descending; Vyacheslav Ivanov.

Л.Д. Зиновьева-Аннибал – фигура из самого центра круга Вяч. Иванова, «Диотима», без которой невозможно себе представить интеллектуальную и эмоциональную атмосферу «Башни» и творчества ее главы. В повести «Тридцать три уroda» отразились идеи Владимира Соловьева, в частности, религиозно-философская мифология драмы схождения Мировой души в мир [Баркер 2001, 43–78]. Представления о любви, связанные с платоновским диалогом «Пир», философские идеи Вяч. Иванова, его религиозно-нравственное и собственно эстетическое толкование категорий «восхождение» и «нисхождение» [Иванов 1974; Дешарт 1979; Иезуитова 2006] также формируют символический план сюжета повести «Тридцать три уroda».

Однако известно и то, что вся эта проблематика имела для Зиновьевой-Аннибал и Вяч. Иванова, внутреннего мира «Башни» серьезный жизненный смысл [Никольская 1988; Богомолов 1991, 60–61; Михайлова 1996; Баркер 2001, 43–49; Шахадат 2017, 380–385]. Так, в предисловии к посмертному изданию повести Вяч. Иванов отметил, что «при всей точности своего символического начертания» повествование Зиновьевой-Аннибал не перестает быть «неуклонно верным» внешней действительности, «строго реалистическим» [Иванов 1999, 442]. Философско-религиозная символика реализуется в сюжете любовной драмы, представленной в чувственном восприятии и переживаниях безымянной девушки, не способной осознать ее суть. «Проблематика и трагика эротического начала в душе художественной и гениальной» [Иванов 1999, 443] дается в изображении остро драматического комплекса конкретных межличностных



отношений любви, власти и жертвы между трагической актрисой Верой и девушкой. Такое построение текста указывает на собственно эстетический аспект любви – отношения художника-творца и его модели, художника и маски искусства, раскрывающие драму единства восхождения / нисхождения в творческом акте.

Концепция природы отношений художника и его модели, представленная в повести, напрямую связывается автором с эросом как творческой силой, заставляющей человека жить по трагическому максимуму. Проблематика эроса и проблематика творческой деятельности художника в повести «Тридцать три уroda» соединяются таким образом, что философские и эстетические идеи конкретизируются как драма личностных отношений художника и его модели, в свою очередь раскрывающая неразрешимые противоречия их позиций.

Героиня повести Вера – трагическая актриса и трагический человек в жизни. Ее роли, потрясающие театральную публику, – это ее различные трагические маски, т.е. художнические, чувственные воплощения ее «реальнейшего», алчущего совпасть с «реальным», преображая его. Театральные роли позволяют трагическому человеку обрести своего рода язык для реализации своего чувства жизни – надевая маски героев трагедии, Вера так отчуждается от себя, что в этом отчуждении оказывается способной выразить себя универсально: слова и жесты поднимаются до глубинных пластов трагического переживания, до сверхличного – выводящего индивида за пределы конкретного личного опыта.

Маски искусства переносят переживание конкретной жизненной трагедии на качественно новую ступень, и эта логика сознательно выстраивается Зиновьевой-Аннибал на сюжетном уровне. Веру привела в театр одна старая актриса, давшая, таким образом, ее «безумному, безутешному горю матери» «маску и иступление» [Зиновьева-Аннибал 1999, 32]. Источник великого искусства Веры – безумное горе, в театре обретшее форму-маску, позволившую Вере поднять свое горе до «иступления», т.е. именно до выхода за пределы границ сознания индивидуального я. С этим связан и мотив «безусловных глаз» [Зиновьева-Аннибал 1999, 27, 28] Веры: «безусловное» – само бытие, то, что не нуждается в объяснениях и конкретных жизненных обоснованиях. Таким образом, в трагической маске Вера живет в совершенно ином масштабе и иной интенсивности чувства и мысли, – в состоянии, в котором высказывает себя уже сама трагическая природа бытия человека, устремленного *ad realiora*. Переживаемый актрисой и публикой, этот трагический опыт предстает как последняя истина и, тем самым, как великая красота, потрясающая людей.

Эту трагическую красоту Вера представляет, выражает как истинный художник, и как истинный художник, т.е. человек, которому открылась истина, не может держать ее в себе – она, подобно художнику-пророку, должна и жаждет *говорить* истину, которая и противостоит ничтожной жизни, и одновременно раскрывает ее бесконечную ценность: «Ничего нет в жизни. Искра вспыхнула и потухла. Только боль и обида, и нельзя



понять к чему. И скука. И скука. Но красота!» [Зиновьева-Аннибал 1999, 29]. Истина искусства должна явиться в своей жизненной реальности.

В своем творческом исступлении, в крике и плаче переживает Вера свою жажду истинной красоты и, кажется, находит ее в образе конкретного человеческого существа, – прекрасного тела девушки. Царственно прекрасное тело – чувственно зримое, физически осязаемое, но и смертное, обреченное старению и умиранию. Тем не менее, оно свидетельствует о бесконечном, высоком и абсолютном:

«Скажи, моя любовь, откуда, что это – красота? <...> Целовала и, рыдая, кричала тем своим криком, от которого замирают они там, в ложах и райке, как одно пораженное тело, как одна исступленная душа.

Кричала все:

– Я должна давать тебя людям. Великодушие! Великодушие! Вот что делает из зверя человека!» [Зиновьева-Аннибал 1999, 29].

Творческое переживание трагической актрисы, устремленное к красоте, позволяет ей видеть в обыкновенной, простой девушке, существе, как пишет Вяч. Иванов, «страдательном, блуждающем, покорствующем и требующем оплодотворения», «“восприимчивом ко злу и лжи не менее, чем к истине и к добру”», как определяет Вл. Соловьев женский принцип» [Иванов 1999, 440], не только конкретную личность. Верино переживание видит и творит в «веществе», реальном теле возлюбленной *маску* божественной красоты. Девушка – это «настоящее», сама жизнь, это живое, чуткое, восприимчивое, тонко чувствующее существо, но не знающее себя, не знающее своей истины, т.е. того, чего хочет Вера – бесконечной, божественной красоты, которая в жизни никогда, ни в каком конкретном, «единственном» существе во всей полноте не воплотима.

Трагическая маска стала формой существования Веры, и поэтому квартира, в которой оказалась девушка, превращается в сцену, где разыгрывается трагедия, вызывающая у девушки страх и чувство счастья. Это счастье освобождения от обыденности и прикосновения к чему-то подлинному и непостижимому, помноженному на то, что девушка невольно вовлекается в трагическое действие, суть которого она понять не может. Но она «чуёт» правду трагического действия и включается в него, верит трагическим жестам и словам Веры – «безусловному» ее трагической маски, потому что в этой маске больше правды, чем в обыденном слове. Когда девушка в первый день своей (несостоявшейся) свадьбы с бывшим любовником Веры впервые пришла к Вере в дом, голос Веры показался ей «неприятным в комнате, не на сцене, глухим и неровным, некрасивым» [Зиновьева-Аннибал 1999, 27]. В этот момент квартира Веры не была еще для девушки трагическим пространством, и Вера оставалась для нее лишь властной женщиной. Ее театральные голоса звучали неестественно, может быть, зло в бытовой обстановке спальни, где бывал жених девушки, и она еще не знала, «прекрасно ли ее [Веры] много страдавшее лицо, заплаканное



и со злым огнем» [Зиновьева-Аннибал 1999, 27]. Она, пока лишь человек, еще не модель художника, только чувствовала жесткую волю и грубость, видела, что Вера будет «строгой», но, в то же время, опять, как и в первом эпизоде общения с ней в театре, девушка заметила, что глаза актрисы «безусловны». С одной стороны, грубая сила власти, с другой – «безусловные глаза». В этот момент девушка еще не могла понять это «безусловное», но именно оно заставило ее принять все происходящее. Позднее квартира Веры стала для девушки трагическим пространством искусства, в котором Вера «еще никогда так не сливалась со своею маской», и где театральное слово «стало убедительным, как на сцене» [Зиновьева-Аннибал 1999, 42].

Едва ли не самая суть повести заключается в проблеме отношений между искусством и жизнью. Искусство, как его понимал, в частности, Вяч. Иванов – это маска жизни, обнажающая ее дионисийскую подоснову, только искусство способно высказать тайну жизни, обычно скрытую бытом, но оно может это сделать только в образах практической жизни. В этих границах, в которых дух обречен на «нисхождение» [Иванов 1974], – суть трагедии искусства, но эта трагедия маски присуща самой жизни и поэтому проходит через все существование человека и порождает искусство.

Л. Зиновьева-Аннибал – художник, живущий на острие этой трагедии, «доминантой художественной картины мира» писательницы является дионисийское начало [Баркер 2001] – энергия, определяющая собой и ее жизнь. У нее искусство равно жизни, но жизнь и искусство находятся в глубоком конфликте. Жизнь понята у Л. Зиновьевой-Аннибал в ее изначальном трагизме, но именно конфликт искусства и жизни раскрывает трагическую природу самой жизни. Поэтому жизнь постигается наиболее глубоко не просто в искусстве, но особенно там, где раскрывается драма отношений между тем и другим, и именно там, где основным изображенным событием в произведении становится преломление или откровение жизни в искусстве, – творческая деятельность, отношения между художником и его моделью, в которой нужно постигнуть и осуществить ее «реальнейшее».

Так и фигура Веры строится в повести Лидии Зиновьевой-Аннибал как подлинный трагический герой в жизни – она, как и герой на сцене, своевольно и мощно творит свою судьбу и бескомпромиссно идет ей навстречу, нигде и ни в чем не останавливаясь на полпути. В «Тридцати трех уродах» это именно осознанное, героическое столкновение с жизнью в ее естественном течении. В Вере есть неистовая сила творца, она не любит маски, сама об этом говорит, ведь ей нужна не маска, а само реальнейшее, но ее лицо напоминает трагическую маску, и сама она в определенный момент подчиняется этой своей маске, потребовавшей от нее жертвы. Художник здесь – трагический человек по определению, творческая сила, имеющая способность, создавая, разрушать все, что оказывается препятствием на пути творца – творца в жизни и в искусстве. В конечном итоге, это способность стремиться к божественной красоте и совершенству, и, в



данном случае, – это сила неистовой любви к красоте в конкретном человеке, художнически творящая образ возлюбленной, и это готовность идти ради любви на любые жертвы, потому что жизнь и искусство для Зиновьевой-Аннибал – разные маски трагического человека.

Одним из важнейших, даже ключевых, символов любви творца-художника в повести Аннибал является «лижущая пантера» – скульптура, которую пытался подарить Вере художник Сабуров. Но Вера не принимает подарка, может быть, потому, что образ лижущей пантеры – оценка, бескомпромиссно завершающая ее образ с той стороны, о которой Вера в этот момент не хочет думать. Дар Сабурова – зеркало ее любви как могучего и опасного зверя, языком любовно вылизывающего и таким образом «пишущего» чаемый образ любимого существа – в зеркале любви и творческой воли этой «пантеры» должна во плоти воссиять бессмертная красота. Зеркало Сабурова – отвергнутый Верой дар Другого, явственно указывающий на идею спасительного «вторичного отражения» – *speculum speculi* в концепции Вяч. Иванова, как она представлена в статье 1911 г. «Религиозное дело Владимира Соловьева» [Иванов 1979]. Любовь художника, сознающего невозможность и несправедливость «монопольного владения красотой» [Никольская 1988, 129], но не умеющего принять третьего, оказывается убийственной, оборачивается и насилием, делающим предмет любви жертвой. Так Вера говорит: «Я тебя научу самой себе. Я тебя сделаю прекрасной, потому что я прекрасна. Со мной ты будешь богиней» [Зиновьева-Аннибал 1999, 27]; «Вера меня делает. Мне кажется, – записывает возлюбленная Веры, – что я становлюсь красивой оттого, что она меня видит» [Зиновьева-Аннибал 1999, 33] и – «Я как жертва и как богиня! Так сказала Вера раз про тот первый вечер, когда увела меня из ложи» [Зиновьева-Аннибал 1999, 43]. Вера становится *кумиром* девушки, но ее любовь сопровождается страх – и это делается сквозным мотивом отношений. Это страх перед непреодолимой волей и, в конечном итоге, – страх потерять себя, страх трагедии, т.к. Вере нужна не конкретная личность, душа девушки, а ее «реальнейшее». Поэтому в изображениях себя на картинах художников девушка ищет не себя, потому что это уже не она сама: («Не наша красота, не Верина» [Зиновьева-Аннибал 1999, 44]; «Там все не я, потому что в тебе я вся. И больше нигде меня нет» [Зиновьева-Аннибал 1999, 46]). Художники сделали то, чего боялась сделать Вера – отпустить девушку в жизнь – которую «Вера не хотела принять» [Зиновьева-Аннибал 1999, 48]. Увидели они «верино» в теле девушки? – Каждый обошелся с ней примерно так, как Вера, но по-своему: «Каждый из тридцати трех создал свою любовницу или свою Царицу», и девушка затрудняется различить их – где любовницы, где Царицы? [Зиновьева-Аннибал 1999, 45–46]. Но Верин «вечный миг» в девушке все же остался [Зиновьева-Аннибал 1999, 47].

Любовь к Вере – любовь кумирная, делающая девушку жертвой. Любовь оказывается отказом от себя, принесением себя в жертву любимому, но это и зеркало любви Веры – творца-художника, творческая воля которого устремлена а *realibus ad realiora*, приносящего реальное в жертву, ис-



требляя его, чтобы возвысить в соответствии со своим видением, своей страстью – для себя? Эта любовь может быть и эгоистической. Несколько раз девушка называет Веру злой и в какой-то момент начинает ее ненавидеть [Зиновьева-Аннибал 1999, 46]. Вера грубо отняла девушку у ее жениха, вырвала ее из семьи, властно распорядилась ее жизнью, буквально взяв ее себе: «Ты все потеряла ради меня» [Зиновьева-Аннибал 1999, 28]. О ее знании себя, своей энергии насилия в любви может говорить и диалог с девушкой о желании вредить другому или себе. Мотив лижущей пантеры получает развитие также в толкованиях этого образа персонажами повести: «Кажется, все дело в вытянутой линии тела и языка. В языке что-то эпилептическое. Все одна невозможная судорожная прямота» [Зиновьева-Аннибал 1999, 34]. Следует обратить внимание на все три момента – это «вытянутая линия тела и языка», «судорожная прямота» и «что-то эпилептическое». Вместе это – об отчаянной и судорожной одержимости – на пределе жизни и смерти.

Вера не может увидеть в скульптуре лижущей пантеры зеркало своей любви, – как потом не сможет отождествить и девушку в ее тридцати трех зеркалах, – она не исчерпывается этим образом, т.к. в ней самой реальное и реальнейшее разрушительно конфликтуют друг с другом. Ее трагическая страсть к реальнейшему продуктивна – это любовь скульптора, который освобождает модель из заключения в каменной глыбе реального, отсекая все поработощающее и скрывающее ее истинную красоту, которой, не зная того, по-своему «беременна» и девушка. Правота такой любви Веры, действительно «беременной красотой» в полном соответствии с идеей платоновского Эроса, кажется, подтверждается девушкой, ведь ее восклицание: «Мать, богиня, подруга», – имена истинной любви, и об этой истинности и благотворности любви она «с восторгом изумления и благодарностью» говорит: «она все знает, и все становится прекрасным мое: значит, это моя красота?» [Зиновьева-Аннибал 1999, 31].

И, тем не менее, в этих словах восторга звучит и вопрос – «действительно ли это моя красота?». Ответ на этот вопрос не может быть однозначным. Тот чистый «вечный миг», который, по определению самой девушки, несет в себе и лелеет страстная и отчаянная любовь Веры, есть высшая духовная возможность девушки, ее своеобразная сверхзадача, в практическом смысле, однако, неосуществимая в реальной жизни смертного человека. Проблема, однако, в том, что в поисках абсолютной красоты человека, возделая вечного совершенства в нем, художник видит, воображает ее как этот чистый «вечный миг» в себе самом и, трагически одержимый, уже не приемлет неповторимую земную – «переливчивую» жизнь души своей модели, «правду» конкретной личности [Зиновьева-Аннибал 1999, 45]. «Но души твоей не знаю. Не знаю, есть ли душа» [Зиновьева-Аннибал 1999, 40], – говорит Вера. У души нет абсолютной маски, она есть множество земных ликов. Вера – «беременный» непостижимой и недостижимой красотой, алчущий последней истины художник – цепляется за телесную красоту, остро переживая ее и неистинность, и непрочность,



злясь и бунтуя.

Вера – пантера страдающая, ее жизнь и любовь – еще и самопожертвование, она сама жертвует собой и готова жертвовать также своей любовью: «Я должна тебя давать людям» [Зиновьева-Аннибал 1999, 29]. И она делает это – ради бессмертия красоты, нужной всем людям. Жертвовать собой – ее натура, может быть, ее призвание творца – девушка записывает: «...она любит жертвы. Ищет, ее маска требует от нее жертвы. Так она мне сказала» [Зиновьева-Аннибал 1999, 39]. В свое время Вера отдала себя любви к матери, вышла замуж, «потому что так пожелала мать, уходя в монастырь. Вера любила мать *кумирной* любовью. Молилась и не спрашивала» [Зиновьева-Аннибал 1999, 31]. Так она отдала себя мужу, и муж вскоре умер, умер и ребенок. После смерти ребенка она «пила воду из колодца кладбищенского, чтобы приобщиться червям» [Зиновьева-Аннибал 1999, 32]. В этих нескольких словах, записанных девушкой, намечена цепь жертвоприношений, но и цепь жертв личности ее «кумиру». Но Вера и сама становится жертвой своей любви – отдавая всю себя, без остатка в надежду сотворить божественную красоту, она с потерей этого своего зеркала теряет себя, и ее самоубийство – последнее следствие этой жертвы любви.

Скупое, в простых словах представленное таким образом в повести отношения героев говорят о безысходной противоречивости и двусмысленности дионисийской драмы их отношений. Но эта этическая напряженность непосредственно связана в произведении и с трагической противоречивостью творческого акта в искусстве, в котором заключена вся двуликость и трагическая проблематичность реальной любви как бы в чистом виде.

Что-то вроде мифологической предыстории героини повести есть в таинственной истории ее рождения и судьбы матери, умершей от родов, и ее расслабленного мужа. Он не сумел ею овладеть и уступил ее кому-то, возможно, очень «высокому», может быть, царственной особе, имя которой скрыто, а возможно, это был жокей или конюх... Девушка, действительно, может быть всем или никем, Афродитой божественной или Афродитой народной... Была ее мать жертвой или, напротив, жертвой был ее слабый муж, после смерти которого, может быть, отвергнутого ею, она отдалась другой любви и приняла постриг? У Веры такой жертвой был и «дрожащий» любовник, о котором девушка пишет: «Он был смелый, он был настоящий, почти как Вера» [Зиновьева-Аннибал 1999, 40]. Не сказано, почему умер муж Веры – «муж был хороший» [Зиновьева-Аннибал 1999, 31], вероятно, тоже ее кумир, и не очень ясна, но на многое может указывать фраза о его смерти: «хватило покорности кумиру на два года!» [Зиновьева-Аннибал 1999, 31]. Все это – жестокие истории той же любви, разрабатываемые в контексте проблематики творчества.

Поэтика Зиновьевой Аннибал – поэтика развертывания дионисийской драмы в как бы побочных мотивах, сюжетных ситуациях, варьирующих и указывающих на основной конфликт – «поэтика безграничного смыслопо-



рождения» [Баркер 2001, 148–208]. Ради любви Вера устранила того, кто стоял между ней и девушкой, оторвав девушку от жениха, который был также и ее, Веры, любовником, которым она пожертвовала. Он, «бледный» и «трясущийся» раб-пленник этой любви, потерявший обеих женщин, от отчаяния покончил жизнь самоубийством. Обе рвут отношения со всеми, с кем были связаны, девушка становится как бы чистым листом, никем или всем в изолированном от остального мира, очищенном для полного, как в трагедии, осуществления любви пространстве, сцене. Сама по себе эта девушка действительно как бы «никто», тем более что у нее нет имени, нет имени отца, нет и матери, есть только красота – для Веры она и есть чистая красота, красота сама по себе.

У Зиновьевой-Аннибал любой творческий акт есть акт любви к объекту и одновременно связанной с этой любовью властью над ним. Просто человеческая любовь, как правило, включает в себя отношение к другому, заключающее в себе и собственно эстетические моменты, обусловленные силой чувственного восприятия, которые усиливаются этическим переживанием. Как акт реальной человеческой любви, способной почувствовать, угадать в человеке его другие, не доступные для восприятия прочих людей качества и возможности, творческий акт художника волевым образом освобождает эти возможности от замутняющих и подавляющих их зависимостей от внешних обстоятельств действительности и положения личности в ней. То, что в жизни может казаться ослеплением или наваждением, в теории эстетической деятельности называется актом изоляции или отрешения; по Бахтину, акт изоляции есть «первичная функция формы по отношению к содержанию – это «освобождение определенного содержания от необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия» [Бахтин 2003, 314]. Н. Рымарь, исходя из положения Бахтина, что предметом изоляции в искусстве является не вещь, а значение [Бахтин 2003, 314], подчеркивает, что здесь происходит освобождение предмета от власти функциональных аспектов его бытия в культуре, которое, с одной стороны, совлекает с объекта «одежды», обнажает его реальную плоть, с другой же, – создает условия для пробуждения к жизни других, внутренних возможностей предмета, позволяет придать ему иные смыслы, связанные с другими контекстами его видения [Рымарь 2016, 51–55].

«Ты не их. Я тебя научу самой себе. Я сделаю тебя прекрасной...» [Зиновьева-Аннибал 1999, 27] –, говорит Вера, беспощадно изолируя девушку от прежних контекстов ее существования и буквально снимая с нее одежды, одевает ее по-своему. В категориях Вяч. Иванова, Вера совершает акт «восхождения» к духовным сущностям, девушка же, заражаясь энтузиазмом чувственности Веры, постоянно испытывает чувство своего рода головокружения перед силой творца, видящего в этом теле больше, чем его обладательница – это сила любить в ней непостижимое совершенство. Но слова «Я тебя научу самой себе» роковым образом звучат также двусмысленно, как и двусмысленны отношения между постижением и сотворением, одариванием и присвоением: их можно понять двояко – как «я



тебе открою тебя, покажу тебе, что ты есть», но и как «я тебя научу для себя», я пленю тебя, и ты пленишься мною. Проблема заключается в том, что, по Вяч. Иванову, и в этом едина с ним и Лидия Зиновьева-Аннибал, как и в эросе, так и в творческой деятельности, познание и создание в качестве наделения смыслом есть одновременно и любовь, и присвоение. Любовь к другому как к своему произведению, как дар другому и, косвенным образом, как своему отражению, зеркалу, трудно или невозможно отделить одно от другого. Более того, категории «восхождения» и «нисхождения» Вяч. Иванова, противопоставленные друг другу в его эстетической концепции, как они сформулированы в «Предисловии к посмертному изданию “Тридцати трех уродов“», здесь тоже могут совпадать.

Мотив граней реального, которые пытается преодолеть стремление к «реальнейшему», намечается в первых строках повести – «Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься» [Зиновьева-Аннибал 1999, 25] – и неуклонно развивается к финалу. Вера не может смириться с гранями реального и, чтобы преодолеть их, отправляет свою модель к художникам, чтобы они в зримой форме увековечили ее красоту, таким образом осуществив стремление Веры воплотить реальнейшее: «Сегодня ты будешь тихая, остановившаяся, без жадности, вечная, вечная на полотне. <...> Это и есть искусство» [Зиновьева-Аннибал 1999, 42]. Творческий духовный взлет, «восхождение», может быть осуществлен только путем его остановки, путем «нисхождения» его в застывший материальный образ. Но что это будет за образ? Образ чего? – Этого ли духовного порыва? Что увидят художники в теле девушки? И, наконец, – что увидит публика в изображении на холстах у художников этого тела? Тридцать три отдельных уродов, своих любовниц, желанных в их земной неодухотворенной плоти? Это и есть трагедия искусства, и, по Вяч. Иванову, – трагедия самопожертвования духа: чтобы обрести себя в своей истинности, страдающий Бог должен быть растерзан.

Повесть Лидии Зиновьевой-Аннибал – не только умозрение, и в этом ее достоинство. Это не философская идея, а то, что может быть и что становится почвой для возникновения философских идей и мифов. Речь идет об одной – единой – жизненной драме: драме любви как трагедии художника и его модели, в которой – искусство есть безысходно трагическая деятельность, и просто о жизни. Искусство и любовь как власть, как присвоение, и – как самопожертвование и принесение в жертву, и торжество, и поражение – в последних своих глубинах неразличимы и в сути своей трагичны. По мысли Вяч. Иванова и Зиновьевой-Аннибал, эта терзающая любящих любовь и это злое искусство (Зиновьева-Аннибал: «чадный рассказ» [Богомоллов 1991, 61]) – порождение хаоса эпохи кризиса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баркер Е.Н. Дионисийский символ серебряного века. Творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2001.



2. Бахтин М.М. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 1. М., 2003. С. 265–325.

3. Богомолов Н.А. «Мы два грозой зажженные ствола». Эротика в русской поэзии – от символистов до обэриутов // Литературное обозрение. 1991. № 11. С. 56–65.

4. Дешарт О. Введение // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. Брюссель, 1979. С. 7–227.

5. Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. М., 1999.

6. Иванов Вяч. О границах искусства // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 627–651.

7. Иванов Вяч. Предисловие к посмертному изданию «Тридцати трех уродов» // Зиновьева-Аннибал Л.Д. Тридцать три уroda. М., 1999. С. 439–443.

8. Иванов Вяч. Религиозное дело Владимира Соловьева // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 295–306.

9. Иезуитова Л.А. Устойчивая архетипическая формула «восхождение – нисхождение – восхождение» в творчестве Вяч. И. Иванова и Л.Н. Андреева // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века / отв. ред. А.Б. Шишкин. СПб., 2006. С. 149–160.

10. Михайлова М.В. Психологизм в русской женской прозе Серебряного века // Женщины Серебряного века: жизнь и творчество. Тезисы докладов III научной конференции «Российские женщины в европейской культуре». 23–25 сентября 1996. СПб., 1996. С. 60–64.

11. Никольская Т.Л. Творческий путь Л.Д. Зиновьевой-Аннибал // Блоковский сборник 8. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 813. Тарту, 1988. С. 123–137.

12. Рымарь Н.Т. Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Siedlce, 2016.

13. Шахадат Ш. Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI – XX веков / пер. с нем. А.И. Жеребина. М., 2017.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Bogomolov N.A. “My dva grozoy zazhzhennyye stvola”. Erotika v russkoy poezii – ot simbolistov do oberiutov [“We are Two Trunks Set Afire by the Lightning”. Eroticism in Russian Poetry – from Symbolists to OBERIU Poets]. *Literaturnoye obozreniye*, 1991, no. 11, pp. 56–65. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

2. Bakhtin M.M. Problema formy, sodержaniya i materiala v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve. [The Problem of Form, Content and Information in Fiction’s Artistic Creativity]. *Bakhtin M.M. Sobraniye sochineniy* [Collected Works]:



in 7 vols. Vol. 1. Moscow, 2003 pp. 265–325. (In Russian).

3. Deshart O. Vvedeniye [Introduction]. *Ivanov Vyach. Sobraniye sochineniy* [The Complete Works]: in 4 vols. Vol. 1. Brussels, 1979, pp. 7–227. (In Russian).

4. Iyezuitova L.A. Ustoychivaya arkhetypicheskaya formula “voskhozhdeniye – niskhozhdeniye – voskhozhdeniye” v tvorchestve Vyach. Ivanova i L.N. Andreyeva [The Stable Archetypal Formula “Ascending – Descending – Ascending” in Works by Vyach. Ivanov and L.N. Andreev]. *Shishkin A.B. (ed.). Bashnya Vyacheslava Ivanova i kul'tura Serebryanogo veka* [Vyacheslav Ivanov's Tower and the Silver Age Culture]. Saint-Petersburg, 2006, pp. 149–160. (In Russian).

5. Ivanov Vyach. O granitsakh iskusstva [On Borderlines in Art]. *Ivanov Vyach. Sobraniye sochineniy* [The Complete Works]: in 4 vols. Vol. 2. Brussels, 1974, pp. 627–651. (In Russian).

6. Ivanov Vyach. Predisloviye k posmertnomu izdaniyu “Tridtsati trekh urodov” [Introduction to the Posthumous Edition of “Thirty Three Monsters”]. *Zinov'ieva-Annibal L. Tridtsat' tri uroda* [Thirty Three Monsters]. Moscow 1999, pp. 439–443 (In Russian).

7. Ivanov Vyach. Religioznoye delo Vladimira Solov'yeva [The Religious Case of Vladimir Solovyev]. *Ivanov Vyach. Sobraniye sochineniy* [The Complete Works]: in 4 vols. Vol. 3. Brussels, 1979, pp. 295–306. (In Russian).

8. Mikhaylova M.V. Psikhologizm v russkoy zhenskoy proze Serebryanogo veka [Psychologism in Russian Feminine Prose of the Silver Age]. *Zhenshchiny Serebryanogo veka: zhizn' i tvorchestvo. Tezisy dokladov 3 nauchnoy konferentsii “Rossiyskiye zhenshchiny v evropeyskoy kul'ture”*. 23–25 sentyabrya 1996 [The Silver Age Women: Life and Creative Work. Proceedings of the 3rd Scientific Conference “Russian Women in European Culture”. September 23–25, 1996]. Saint-Petersburg, 1996, pp. 60–64. (In Russian).

9. Nikol'skaya T.L. Tvorcheskiy put' L.D. Zinov'yevoy-Annibal [The Creative Development of L.D. Zinovieva-Annibal]. *Blokovskiy sbornik 8. Uchenyye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [Block Collection 8. Scientific Notes of the University of Tartu]. Vol. 813. Tartu, 1988, pp. 123–137. (In Russian).

(Monographs)

11. Rymar' N.T. *Poetika granitsy v literature. Esteticheskiye i poetologicheskiye aspekty problemy granitsy kak fenomena khudozhestvennogo yazyka* [Poetics of Borderline in Literature. Aesthetic and Poetological Aspects of the Problem of Borderline as an Artistic Language Phenomenon]. Siedlce, 2016. (In Russian).

12. Shakhadat Sh. *Iskusstvo zhizni. Zhizn' kak predmet esteticheskogo otnosheniya v russkoy kul'ture 16–20 vekov* [The Art of Living. Life as a Subject of Aesthetic Attitude in Russian Culture in the 16–20 Centuries]. Moscow, 2017. (Translated from German to Russian by A.I. Zherebin).

(Thesis and Thesis Abstracts)

13. Barker E.N. *Dionisiyskiy simbol serebryanogo veka. Tvorchestvo*



L.D. Zinov'yevoj-Annibal [Dionysius Symbol of the Silver Age. Works by L.D. Zinov'eva-Annibal]. PhD Thesis. Saint-Petersburg, 2001. (In Russian).

Сомова Светлана Владимировна, Самарская государственная областная академия (Наяновой).

Кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики связей с общественностью, научные интересы: русская литература и искусство Серебряного века, малый круг Вяч. Иванова, литература русской эмиграции «первой волны».

E-mail: Swetlana.Somova@gmail.com

Svetlana V. Somova, Samara Region State Academy (Nayanova).

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of theory and practice of public relations. Research interests: history of Russian literature (Silver age).

E-mail: Swetlana.Somova@gmail.com