#### МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

### ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

#### МОНОГРАФИЯ

Под общей редакцией профессора Н.С. Бочкаревой



Пермь 2014

УДК 821(4).09:75 ББК 83.3(4)+85.14 Э 43

Авторы: Н.С. Бочкарева, К.В. Загороднева, Е.О. Пономаренко, А.Г. Рогова, И.А. Табункина, Д.С. Туляков, И.И. Тулякова

Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / Н.С. Бочкарева, К.В. Загороднева, Э 43 Е.О. Пономаренко, А.Г. Рогова, И.А. Табункина, Д.С. Туляков, И.И. Тулякова; под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. — Перм. гос. нац. исслед. ун-т. — Пермь, 2014. — 204 с.

ISBN 978-5-7944-2412-6

Монография посвящена одному из аспектов интермедиальной компаративистики – исследованию экфрастических жанров. В современном литературоведении противопоставляются, иногда перекрещиваясь, два подхода к экфрасису: риторический и семиотический. Постоянное изменение и взаимовлияние жанров (и изменение термина «экфрасис») стимулирует поиск новых точек соприкосновения между произведениями классической и современной литературы, российской и зарубежной терминологией, риторическим и семиотическим подходами. В четырех разделах монографии исследуется диалог поэтов и художников «перед картиной», жанровые эксперименты по преодолению границ между вербальным и визуальным на рубеже XIX—XX вв., экфрастический дискурс в художественной прозе рубежа XX—XXI вв., разные варианты взаимодействия экфрасиса и иллюстрации.

Книга адресована филологам, искусствоведам и культурологам.

УДК 821(4).09:75 ББК 83.3(4)+85.14

Печатается по решению кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета

Рецензенты: д-р филол. наук, проф. *Е.Г. Доценко* (Уральский гос. пед. ун-т); д-р филол. наук, проф. *Т.Н. Фоминых* (Перм. гос. гум.-пед. ун-т)

Издание осуществлено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», № 12-34-01012a1

© Бочкарева Н.С., Загороднева К.В., Пономаренко Е.О., Рогова А.Г., Табункина И.А., Туляков Д.С., Тулякова И.И., 2014 © Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2014

ISBN 978-5-7944-2412-6

## СОДЕРЖАНИЕ

| ВВЕДЕНИЕ (Н.С. Бочкарева)  | 5          |
|--|------------|
| РАЗДЕЛ 1.<br>ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ<br>В ПОЭЗИИ XIX И XX ВЕКОВ                        | 12         |
| Глава 1.1.<br>Злой гений и его портрет:  |            |
| Образ Наполеона Бонапарта, созданный Б.Р. Хейдоном и У. Вордсвортом (А.Г. Рогова)1   | 12         |
| Глава 1.2.   | -          |
| Поэтический диалог перед картинами В. Ван Гога:<br>А. Тарковский, А. Кушнер, Е. Рейн |            |
| (К.В. Загороднева)   | <b>!</b> 5 |
| РАЗДЕЛ 2.<br>ЖАНРОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ<br>НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ                         | 57         |
| Глава 2.1.   |            |
| Модификация экфрастических жанров в романе<br>О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»      |            |
| (Н.С. Бочкарева)6  | 57         |
| Глава 2.2.   |            |
| Реминисценция О. Бердсли в экфрастическом цикле М. Кузмина «Северный веер»           |            |
| (Н.С. Бочкарева, Й.А. Табункина)   | 74         |
| Глава 2.3.   |            |
| Экфрасис и сценическая композиция В. Кандинского «Желтый звук» (Д.С. Туляков)        | 14         |
| D. IMILITIONOLO WINGHIDIN SDYN/ (4.C. LYMMOD)  | , т        |

| РАЗДЕЛ 3.<br>ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС<br>В ПРОЗЕ РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ   |
|--|
| Глава 3.1.<br>Экфрастическая экспозиция в романе Дж. Барнса<br>«Метроленд» ( <i>H.C. Бочкарева</i> )   |
| Глава 3.2.<br>Экфрастический дискурс в романе М. Брэдбери<br>«В Эрмитаж» ( <i>H.C. Бочкарева</i> )126  |
| Глава 3.3.<br>Экфрастический роман Т. Шевалье<br>«Дама с единорогом» (И.И. Тулякова)   |
| Глава 3.4.<br>Современное искусство в экфрастических рассказах<br>А.С. Байетт «Китайский роман» и «Боди-арт»<br>(Н.С. Бочкарева)                                   |
| РАЗДЕЛ 4.<br>ЭКФРАСИС И ИЛЛЮСТРАЦИЯ165   |
| Глава 4.1. Экфрастический дискурс в сказке О. Уайльда «День рождения Инфанты» и его отражение в иллюстрациях В. Бритвина и Д. Гордеева ( <i>E.O. Пономаренко</i> ) |
| Глава 4.2.<br>Экфрасис и иллюстрация: об издании пьесы<br>Ф. Уорнера «Живое творение» ( <i>H.C. Бочкарева</i> )172   |
| Глава 4.3.<br>Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Д. Рубиной<br>и Б. Карафелова ( <i>H.C. Бочкарева, К.В. Загороднева</i> )185                                   |
| СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ  |

#### **ВВЕДЕНИЕ**

Более ста лет назад итальянский философ Бенедетто Кроче выступил с «критикой теории художественных и литературных родов» как «интеллектуалистического заблуждения», однако даже он не отрицал «эмпирический смысл распределения [произведений] по родам» [Кроче (1902) 2000: 44-48]. Противоречивая и «запутаннейшая» [Чернец 1982: 12] проблема родов и жанров усложнилась в последние десятилетия в связи с распространением теории дискурса [Женетт (1972) 1998; Тюпа 2013]. Х.-Р. Яусс предложил различать три точки зрения на теорию литературных жанров: нормативную (до действия), классификаторскую (после действия) и историческую (в действии) [Яусс 1998: 99]. Последний подход близок российской традиции исторической поэтики (не случайно Яусс обращается в своей статье к теории литературной эволюции Ю. Тынянова). Исторически меняются не только литературные явления, но и сами литературные категории [Аверинцев и др. 1994]. Вл.А. Лукова, «всякое мышление жанрово..., но само понятие жанра изменчиво» [Луков 2007].

Теория экфрасиса сегодня не менее запутана, чем теория жанра. Термин появляется в античности, в XIX столетии используется в классической филологии, а в XX в. распространяется на анализ литературы нового времени. На рубеже ХХ-XXI вв. понятие «экфрасис» переживает «теоретический и практический бум» [Cheeke 2010: 19]. В американском литературоведении он связан с дискуссиями по проблемам вербальной и визуальной репрезентации [Krieger 1967, 1992; Mitchell 1986, 1994; Heffernan (1993) 2004 и др.]. В России «бум» приходится на начало XXI столетия и инициирован зарубежной русистикой Геллер 1997; Экфрасис в русской литературе 2002; Рубинс 2003; «Невыразимо выразимое» 2013], хотя методологически трудам О.М. Фрейденберг, Н.В. Брагинской, С.С. Аверинцева, В.В. Бычкова и др. по античной и византийской литературе и эстетике.

В спорах о природе экфрасиса можно выделить риторический и семиотический подходы, но в интерпретации разных исследователей они часто пересекаются или, наоборот, расходятся

во множестве вариантов. Сторонники риторического подхода опираются на определение, данное Феоном и другими античными риторами, согласно которому экфрасис — это риторическое упражнение, «речь, которая ведет слушателя вокруг (periegematikos), преподнося то, о чем говорится, ярко (enargos) перед глазами» [Webb 1999: 11]. Руфь Уэбб подчеркивает, во-первых, что речь идет о человеке, месте, времени и событии, а также растениях, животных и праздниках (а не о статичных предметах или произведениях искусства); во-вторых, что само описание отличается «яркостью» (vividly — ярко, живо, ясно, отчетливо), составляющей суть экфрасиса и позволяющей в деталях передать полноту того, о чем говорится.

Полемизируя с семиотическим подходом к экфрасису, исследовательница прослеживает «искажение термина» и «изобретение жанра» под влиянием романтической, символистской, модернистской и постмодернистской поэтик [ibid.: 15]. В центре внимания в XIX в. находятся «Картины» Филострата, которые его внуком характеризуются как «экфрасисы произведений графического искусства», а также произведение Каллистрата «Экфрасисы, или Описания статуй». В 1867 г. Фридрих Матц (Matz) публикует трактат, в котором объединяет описания произведений искусства у Филострата, Лукиана, Апулея и в греческом романе. Эта тенденция продолжится в 1880-х гг. французскими учеными под влиянием Теофиля Готье и Ж.-К. Гюисманса, идеи «транспозиции искусства» (transpositions d'art), но останется в пределах классической и византийской литературы.

Распространение нового представления об экфрасисе на современную литературу приписывается Лео Шпитцеру, определившему «жанр экфрасиса, известный от Гомера и Феокрита до парнасцев и Рильке», как «поэтическое описание произведений живописи и скульптуры...» [Spitzer (1955) 1962: 72]. Особую популярность приобрели работы Митчелла, «идеологически» обосновавшего с опорой на Лессинга соревнование «жанров» поэзии и живописи как онтологический «конфликт желаний» (мужского и женского) [Mitchell 1986: 95–115; Mitchell 1994: 151–181]. Развивая идеи Митчелла, Хеффернан определил экфрасис как «вербальную репрезентацию визуальной репрезен-

тации», отделив его от иконичности и живописности [Heffernan 2004: 3–4].

Работы последнего времени в основном отталкиваются от одной из этих двух тенденций, иногда смешивая оба подхода. По-разному толкуя природу экфрасиса, и Уэбб, и Хеффернан, рассматривают его как тип дискурса. Другие исследователи, напротив, указывают на «самую старую традицию жанра экфрасиса» [Schmidt 2013: 14] или утверждают, что, «как жанр, экфрасис имеет дело с формой поэтического произведения» [Scott 1999: 64]. Третьи, расширяя границы термина, исследуют экфрастическую природу средневековых «жанров» dream-vision и mystical vision [Barbetty 2011] или обнаруживают «модусы экфрастического дискурса» в американской культуре XIX в. [Schneck 1999]. Четвертые рассматривают «жанры» экфрасиса и иллюстрации как «критические категории интерпретации» [Loizeaux 1999: 92].

В русскоязычном литературоведении экфрасисом (или «экфразой») тоже называют различные явления от описательной речи до воспроизведения одного искусства средствами другого. Большинство разделяет точку зрения, согласно которой экфрасис «описывает произведение пластического искусства с точки зрения того, что на нем и как изображено» [Фрейденберг 1978: 195], и предполагает описание «не любых творений человеческих рук», но только «сюжетных изображений» [Брагинская 1977: 264]. Другие акцентируют внимание на «детальном художественном описании предмета или явления» и анализируют архитектурный экфрасис на материале византийской литературы [Фрейберг 1974: 51]. Третьи предлагают называть «экфрастическими словесные описания не только "застывших" пространственных объектов, но и "временных": кино, танца, пения, музыки», а также «несловесные воспроизведения визуальности... и музыки» [Геллер 2002: 13].

Разные подходы к экфрасису подтверждают выводы исторической поэтики о том, что меняются не только литературные явления, но и литературные категории. Используя понятие «экфрастические жанры», мы предполагали исследовать разные формы литературно-художественной целостности, обусловленные произведениями визуальных искусств. Для нас очевидно

постоянное изменение и взаимовлияние жанров, поэтому продуктивно не столько противопоставлять, сколько находить новые точки соприкосновения между классическим и современным экфрасисом, российской и зарубежной терминологией, риторическим и семиотическим подходами. Предлагаемая монография — не завершение разговора по заявленной теме, а только определенный этап ее осмысления.

Работа состоит из четырех разделов в соответствии с основными направлениями исследования. Первый раздел «Экфрастические диалоги в поэзии XIX и XX вв.» обращается к «стихотворению о картине» (the poem about a work of art; the picture poem subgenre) [Fowler 1982: 115, 117], вероятно, восходящему еще к древнегреческой эпиграмме (посвятительным надписям на предметах культа) и возрожденному во Флоренции эпохи Ренессанса. По словам Бенвенуто Челлини, к двери, за которой располагалась созданная им бронзовая статуя Персея, «было привешено больше двадцати сонетов, все в непомернейшую похвалу моей работе; <...> и латинских стихов, и греческих стихов <...> превосходнейшие ученые и ученики состязались друг с другом <...> люди искусства, то есть ваятели и живописцы, также и они состязались, кто лучше скажет» [Челлини 1987: 420]. Сонеты как «надписи» к собственным картинам и отклик на творения предшественников (Джорджоне, Боттичелли) создавал Д.Г. Россетти. Экфрастической поэзии посвящено множество работ (см.: [Бочкарева, Загороднева, Табункина 2012]). В монографии акцентируется диалогичность экфрастической поэзии и рассматриваются разные варианты диалогов «перед картиной» поэтов и живописцев (У. Вордсворта и Б.Р. Хейдона; А. Тарковского, А. Кушнера, Е. Рейна и В. Ван Гога).

Главы второго раздела «Жанровые эксперименты на рубеже XIX–XX вв.» объединяются не только хронологическими рамками периода, но и принципиальной установкой исследуемых произведений на новаторство, во многом связанное с попыткой пересмотреть существующие границы между вербальной и визуальной репрезентациями. Акцент делается на связи этих экспериментов с предшествующей и последующей традициями, на взаимодействии разных национальных культур и исторических эпох. Творчество рассматриваемых художников

(О. Уайльд, О. Бердсли, М. Кузмин, В. Кандинский) удивительно созвучно в стремлении соединить разные виды искусства (литературу, живопись, графику, музыку, театр), поэзию и прозу, преодолеть пространство и время.

В третьем разделе «Экфрастический дискурс в художественной прозе рубежа XX–XXI вв.» анализируются композиционные, характерологические, хронотопические и другие функции произведений визуальных искусств в современном английском романе и рассказе на материале творчества Дж. Барнса, М. Брэдбери, Т. Шевалье, А. Байетт. В монографии представлена только небольшая часть нашего исследования английской экфрастической прозы (в том числе указанных авторов), демонстрирующая разнообразие объектов и способов репрезентации, непрерывный «диалог перед изображением» и саморефлексию современного искусства.

Четвертый раздел «Экфрасис и иллюстрация» выходит за рамки исключительно вербальной репрезентации, но позволяет по новому посмотреть на проблему «необратимости перевода» и «конфликта интерпретаций». В большинстве случаев экфрастический объект выступает в функции иллюстрации, что еще больше подчеркивает принципиальное несовпадение вербальной и визуальной репрезентаций. Разнообразие литературных жанров (сказка, поэтическая драма, автобиографическая проза) и видов изобразительного искусства (цветная графика, живопись, фотография) оттеняет собственно экфрастический диалог литератора живописца (О. Уайльда И Д. Веласкеса; Ф. Уорнера и С. Боттичелли; Д. Рубиной и Б. Карафелова).

#### Список литературы:

Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. ст. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.

Бочкарева Н.С., Табункина И.А., Загороднева К.В. Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия. Пермь, 2012. 90 с.

*Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-

восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С.259–283.

 $\Gamma$ еллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Soderband 44. С.151–179.

 $\mathcal{K}$ енетт  $\mathcal{K}$ . Введение в архитекст / пер. с фр. И. Стаф // Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.

*Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / пер. В.Яковенко. М.: Intrada, 2000. 160 с.

Луков Вл.А. Тезаурусные структуры понимания нового содержания: Жанры, Жанровые системы, Жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. Новое в гуманитарных науках. 2007. URL: http://www.zpu-journal.ru/gum/new/articles/2007/Lukov\_VI/2/# (дата обращения: 23.03.2013)

*«Невыразимо выразимое»*: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д.В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 571 с.

*Рубинс М.* «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Акад. проект, 2003.  $354~\rm c.$ 

*Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М.: Intarda, 2013. 211 с.

 $\Phi$ рейберг Л.А. Византийская поэзия IV—X вв. и античные традиции // Византийская литература / отв. ред. С.С. Аверинцев. М.: Наука, 1974. С. 24—76.

*Фрейденберг О.М.* Образ и понятие. II. Метафора // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С.180–205.

*Челлини Б.* Жизнь Бенвенуто... / пер. с ит. М.Лозинского. М.: Худож. лит., 1987. 495 с.

Чернец Л.В. Литературные жанры. М.: МГУ, 1982. 192 с.

Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. М.: МИК, 2002. 215 с.

*Яусс X.-Р.* Средневековая литература и теория жанров / пер. с фр. Н.Т.Пасхарьян // Вестник МГУ. Сер. 9. № 2. С.96–120.

*Barbetty C.* Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2011. 208 p.

*Cheeke S.* Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis. Manchester: Manchester University Press, 2010. 204 p.

*Fowler A.* Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genre and Modes. Oxford, 1982. 340 p.

*Heffernan J.A.W.* Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, L.: University Chicago Press, 2004. 249 p.

*Krieger M. Ekphrasis*: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore & London: The John Hopkins Univ. Press, 1992. 202 p.

*Krieger M. Ekphrasis* and the Still Movement of Poetry; or, *Laokoön* Revisited // The Poet as Critic / ed. by F.McDowell. Evanston: Northwestern Press. 1967. P. 3–25.

*Loizeaux E.B.* Ekphrasis and Textual Consciousness // Word & Image. 1999. 15: 1. P. 76–96.

*Mitchell W.J.T.* Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago, 1986. 226 p.

*Mitchell W.J.T.* Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, 1994. 445 p.

*Scott G.F.* Copied with a Difference: Ekphrasis in William Carlos Williams' Pictures from Brueghel // Word & Image. 1999. 15: 1. P. 63–75.

Schmidt D.J. Between Word and Image (Heidegger, Klee and Gadamer on Gesture and Genesis. Bloomington and Indianapolis: Indiana Univ. Press, 2013. 188 p.

*Schneck E.-P.* Pictorial Desires and Texual Anxieties: Modes of Ekphrastic Discourse in Nineteenth-Century American Culture // Word & Image. 1999. 15: 1. P. 54–62.

Spitzer L. The Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar (1955) // Essay on English and American Literature / ed. by A.Hatcher. Princeton, 1962. P. 67–97.

*Webb R.* Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre // Word & Image. 1999. 15: 1. P. 7–18.

#### РАЗДЕЛ 1. ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ ДИАЛОГИ В ПОЭЗИИ XIX–XX вв.

# Глава 1.1. Злой гений и его портрет: Образ Наполеона Бонапарта, созданный Б.Р. Хейдоном и У. Вордсвортом

Экфрасис как «жанр словесного представления... произведений изобразительного искусства» [Геллер 2013: 45], к которым примыкают архитектура и музыка, - явление гораздо более частотное у английских романтиков, чем может показаться на первый взгляд, принимая во внимание их увлеченность природой, которую они неизменно прославляли как лучший и постоянный источник вдохновения. Однако в этом нет противоречия, учитывая их интерес к познанию, к мировой и национальной истории, к искусству во всем многообразии его форм, а также стремление к самовыражению в различных жанрах, преодолению их тесных рамок, экспериментам с формой и содержанием, синтезу искусств. Изначально восприятие романтиками природы происходит через искусство и его образы, которые ложатся в основу их воображения, и потом постепенно преодолеваются реальными. Что проявилось в популярности живописного (picturesque), которое искали в природе, и его дальнейшем преодолении.

В этот период борьбы с ограничениями каждый пытался творить, пробовал себя в различных амплуа, поэтому кроме профессиональных представителей в различных искусствах появилось множество любителей, причем некоторые из них, хотя и далеко не многие, достигали действительно высокого уровня. Имевшие литературные таланты и поэтический склад художники запечатлевали в дневниках, автобиографиях и стихах свои поиски, пытались нередко выразить вербально то, что воплощали на полотне, и, случалось, именно благодаря этим творениям входили в историю. Поэты, сохраняя закрепившуюся с античности веру в превосходство литературы, и особенно поэзии, ее способность включать в себя и отражать другие виды искусства, пытались обогатить ее всеми возможными способами.

Их уверенность в собственном превосходстве была основана на существовании значительной традиции английской литературы, своих мастеров, востребованности и распространения на рынке. В то время как английские изобразительные искусстна рынке. В то время как англииские изооразительные искусства, и в частности живопись, их не имели (Академия была создана в только 1768 г.). В этот период поэты задумывались над тем, возможно ли после творений их предшественников оставить хоть какой-то след в истории литературы. Живописцы же только пытались создавать национальную школу [Eaves 1995: 248–262]. И для своего развития должны были обращаться к европейскому опыту — к греческой скульптуре, к живописи старых итальянских мастеров. В этой точке подъема, несмотря на то, что находились на разных стадиях развития и очевидное превосходство литературы не позволяло равного соперничества, эти искусства-сестры обнаружили сходство целей и больший интерес и по-требность друг в друге. И тем, и другим было необходимо сохранить для потомков национальное прошлое и современную историю; передать свое видение природы; выразить свое понимание действительности и многообразие окружающего мира; освежить, расставив свои акценты, краски портретов и для этого создать свои критерии искусства – найти свои линии, оттенки, свой язык.

Соответственно, гораздо чаще, чем ранее, возникали разного рода экфрасисы, в частности появлялось больше описаний выставок и картин в каталогах и обозрениях, историях, путеводителях и т.д. Значительное число экфрастических описаний (учитывая экспрессивность и настоятельную потребность самовыражения романтиков) было создано при обсуждении произведений искусства в переписке, дневниках, стихах, а также в записках путешественников и туристов, неутомимо посещавших исторически значимые места, созерцавших архитектурные и исторически значимые места, созерцавших архитектурные и живописные шедевры старых мастеров и самоотверженно пытавшихся запечатлеть увиденное. Хотя наибольший интерес представляют истинно художественные творения в этом жанре, все они вместе помогают нам лучше понять и по-новому посмотреть на описываемые произведения искусства.

Восприятие романтиков особенно интересно, потому что их искания направлялись увлечением не только чистым искус-

ством, но и философией и политикой, которое, как всегда в кризисные эпохи, шире распространяется в обществе и особенно углубляется среди ученых и людей творческих, оказывая влияние на их произведения и предопределяя их философский уклон. У сосредоточенных на собственных переживаниях романтиков экфрасис — это не столько описание самого произведения искусства, сколько повод к размышлениям на волнующую их тему. Так реализуется в их случае авторское противостояние, когда, испытав влияние, они пытаются его преодолеть. В связи с этим наиболее часто встречается экфрасис психологический, когда «акцент переносится с описания самого произведения на описание субъективного впечатления» [Яценко 2011: 51], реже — толковательный — разъяснение того, что, с их точки зрения, «обозначает изображение». Отчасти такой подход к экфрасису, отчасти стремление к индивидуальности, не позволявшее авторам повторять то, что было уже не раз описано, объясняют бытование множества свернутых, нулевых, вторичных и микроэкфрасисов при меньшем присутствии прямых и полных.

Обращение поэтов и писателей-романтиков к экфрасису

Обращение поэтов и писателей-романтиков к экфрасису отражает сложившуюся ситуацию во взаимоотношениях искусств в этот период. Ведь экфрасисы — это, по сути, практическая реализация их представления о соотношении ролей. Отдавая должное произведениям искусств-сестер, поэты признают и воспринимают через отдельные произведения созданные ими образы и влияния осмысляют их, обобщают и пересоздают в рамках собственной системы. Они также пытаются приспосабливать приемы и методы изобразительных искусств, сравнивают с картинами творения естественной природы, даже оперируют терминами живописи, предпочитая глаголам говорения глаголы рисования (to paint, to draw, to depict, to colour, to dye и др.), когда говорят о воссоздании пейзажей, ощущений, портретов и в поэзии, и в прозе, так что порой возникает впечатление, что автор текста — художник.

Очень точно и емко об этом писал в своих записных книжках (и, следовательно, откровенно и с неподдельным интересом к предмету) С.Т. Колридж в 1803–1804 гг., и, как нам представляется, выразил общую позицию романтизма. Он отмечал взаимовлияние Поэзии, Живописи, других видов искусства

и Природы и утверждал, что «Живописные произведения и гравюры отсылают нас обратно к природе, побуждая по-новому посмотреть на нее» (здесь и далее переводы цитат мои. – A.P.) [Coleridge 2003: 57, № 317]. В них он видел единственное средство сохранения ее образов, позволяющее со временем осознать и прочувствовать все их величие и передать затем в поэтической форме. И сомневался в возвышенности помыслов тех, кто считал не достаточно возвышенной иллюстрацию природы посредством произведений искусства [ibid: 34, № 231, line 45–49].

Вдохновляли другие искусства, согласно Колриджу, и язык описания, стимулируя проявление его возможностей: «Without Drawing I feel myself but half invested with Language – Music too is wanting to me. – ... one should unite Poetry, Draftsman's [-]ship & Music....» [октябрь 1803 г.; ibid: 36, № 246]. Колридж сетовал на то, что художнику гораздо легче описать видимое, чем поэту, которому приходится с трудом подбирать сравнения, чтобы в его описании те, кому знакомо изображенное место, могли узнать его [ibid: 33, № 231, line 1–4]. Он также предостерегал от неосмысленного и неодухотворенного воспроизведения прекрасного на примере поэмы Дарвина, написание которой сравнивал с выполнением художником эскизов прекрасных объектов. Поэма напоминала ему лишь серию пейзажей или картин, которые отвлекают внимание, сужая видение и лишая поэзию стремительности, необходимой для пафоса. В результате великое превращалось, по его мнению, в мелкое [ibid: 3, № 33]. Таким образом, в ситуации поиска художественной выразительности неизбежно происходило осмысление мимесиса. И Колридж предостерегал от «правдоподобного копирования реальности во имя высшего художественного смысла, когда важна не точность деталей, но выразительность произведения» [Мимесис 2004]. Ту же опасность подчинения представляет экфрасис, точка схождения и противостояния творцов. При этом «как мимесис мимесиса он позволяет второй взгляд, второе осмысление», реинтерпретацию, и иное направление восприятия произведения искусства в литературной работе [Burwick 2001: 109].

Проиллюстрируем вышесказанное на примере очень удачного, на наш взгляд, романтического экфрасиса. В нем осуществление влияния и противостояния реализовалось в гар-

монии взаимодействия: живописное полотно и стихи дополняют, раскрывают и увековечивают друг друга, в итоге почти сливаясь в единое произведение искусства. Рассмотрение этой пары представляет интерес по нескольким причинам. Во-первых, потому что они созданы значительными (хоть и не в равной степени) художниками, истинными творцами, увлеченными, верящими в величие и идеал искусства, преданными до фанатизма своему делу и желавшими способствовать становлению новых принципов в искусстве, и отражать события современности. Вовторых, потому что избранная ими тема была значимой для их современников во всей Европе и в мире, и до сих пор сохранила свою актуальность. В-третьих, потому что и стихотворение, и вызвавший его к жизни портрет, составляют часть длившегося с перерывами многие годы диалога между современникамитворцами, в процессе которого (помимо редких случаев живого дружеского общения и некоторой переписки) происходит обмен репликами-произведениями, демонстрирующими направление их поисков, их отношение к искусству и проблемам современности, согласие и расхождения, восхищение и соревнование, и в этом качестве обретают более широкий и значимый контекст. Вчетвертых, потому что сами авторы были очень выразительны и обеспечили прекрасную возможность их постижения, параллельно запечатлев свои искания и в других текстах. В то время как поэт чаще философично немногословен, как в своем экфрасисе, так и в своих письмах и дневниках, особенно важным и полезным оказывается наличие у художника, натуры взрывной, необузданной, гиперэмоциональной и склонной к литературным излияниям, экспрессивно-выразительной автобиографической прозы и автоэкфрасиса. Это позволяет не только подтвердить и дополнить впечатление, производимое картиной, и, зная о намерениях художника, лучше оценить ее замысел и реализацию, но

рениях художника, лучше оценить ее замысел и реализацию, но также лучше понять экфрасис и его автора.

Итак, автором картины был представитель исторического жанра в английской романтической живописи, автор значительного числа работ и ряда масштабных полотен [Olney 1952: 259–260; Jolliffe 1990: 235–246], критик Бенджамен Роберт Хейдон (Benjamin Robert Haydon, 1786–1846). Автором поэтического экфрасиса — его старший и более почитаемый современник

Уильям Вордсворт. Однако если Вордсворт, сочинения которого широко известны и описаны за последние два века в изрядном числе работ, в представлении не нуждается, то о неординарной личности Хейдона, их знакомстве и общении следует сказать несколько слов.

Исторический жанр Хейдон считал своим единственным призванием, а его возрождение в стране — своей целью. И этой цели самозабвенно следовал, вопреки многим неудачам, обусловленным отсутствием популярности жанра, невезением и крайней амбициозностью и непримиримостью характера, поссорившего его с Академией и закрывшего для него в самом начале карьеры двери к успеху и материальной стабильности, следовал всю жизнь, и в итоге как настоящий непонятый миром романтический герой-одиночка покончил с ней. Человек искренний и религиозный, преданный искусству до фанатичности и создававший исторические полотна вопреки практической необходимости обеспечения содержания для своей семьи, которое он с легкостью мог бы обеспечить, посвящая больше времени более популярному, востребованному, и соответственно более выгодному в материальном отношении жанру — портрету. Что, по мнению некоторых исследователей и критиков, могло также способствовать увеличению его мастерства [Вепson 1907: 177, 178, 181].

Отсутствие славы, популярности, средств не означало отсутствия известности. Он был знаком и высоко оценен А. Кановой, принят в члены иностранных академий искусств, в том числе Российской, знаком со многими известными людьми, портреты которых ему доводилось писать, и литераторами. Влияние его личности и творчества было значительным, о чем свидетельствует, в частности, множество поэтических посвящений ему и его картинам [Olney 1952: 260–269]. Автором первого из них — сонета, воспевающего их высокое и требующее самопожертвования призвание — искусство<sup>2</sup>, — был Вордсворт, знакомство с которым началось в 1815 г.

Первая реплика в их творческом диалоге, сонет был написан Вордсвортом [21.12.1815; Wordsworth 1907: 63–64] в ответ на письмо Хейдона, содержавшее описание тягот его жизни и заявление о том, что ничто не заставит его свернуть с избранного пути, и очень вдохновил художника<sup>3</sup>. В знак искренней при-

знательности и почитания Хейдон в 1817 г. вписал голову Вордсворта в свое полотно «Триумфальный вход Христа в Иерусалим» и подарил ему портрет, выполненный мелом. Восхищение, однако, сменилось охлаждением, вызванным тем, что Вордсворт в ряде случаев, как казалось боготворившему его художнику, вел себя не как подобало великому поэту. За ним последовало огромное разочарование (письмо к мисс Митфорд от 12.02.1824), когда в 1821 г. Хейдон получил оскорбительный, на его взгляд, отказ в незначительном займе [Jones 1975: 183–189]. Отношения возобновились лишь через десять лет, когда в ответ на похвалы портрету Наполеона Бонапарта Хейдон, польщенный первым сонетом поэта, попросил Вордсворта выразить его суждение в другом, который и был незамедлительно написан [июнь 1831; Wordsworth 1907: 447]. Так их диалог продолжился. Позднее появлялись еще портреты и сонеты, но это уже тема другого исследования.

Портрет Наполеона стал одним из самых известных и продаваемых полотен Хейдона, с которого помимо гравюр он лично сделал 23 копии [Olney 1952: 259–260; Jolliffe 1990: 235–246]. Его хвалили в прессе[The Mirror 1831: 278–279], о нем писали в стихах и дневниках, и спустя более столетия воспроизводили в кино [Eggert 2013]. То есть, как истинное произведение искусства, он вызвал живой отклик у современников и потомков, побудивший их к воссозданию его средствами других видов искусства.

В том, что эта роль в творчестве Хейдона принадлежала именно портрету, а не одному из его исторических полотен, есть доля иронии. Но есть и закономерность. В эпоху глобальных потрясений, когда самоопределение было необходимо как для отдельных индивидов, так и для целых наций, усилился интерес к истории, и личной и индивидуальной. Личность, ее искания и деяния, были предметом, наиболее интересовавшим романтиков. Тем более творящие историю выдающиеся личности. Несколько меняется в связи с этим социальный статус популярного и ранее портрета. Теперь он был призван сделать акцент на психологию изображаемого; передать самую его суть, характер, эмоциональный посыл, то основное переживание, которое одно способно одухотворить полотно. С этой целью героев стремятся

изобразить в наиболее значимые для них моменты, в процессе их деятельности и на фоне соответствующего пейзажа. Естественно, что в связи с постоянными войнами главные герои – военные, и портрет военного становится особенно популярным.

Таким образом, поскольку портрет может с полным пра-

вом рассматриваться как полотно историческое, в обращении к нему Хейдона как человека, проявлявшего фанатичное внимание к выдающимся людям прошлого и настоящего, и тем более как для представителя исторического жанра, есть определенная закономерность. Есть она и в спросе на изображения Наполеона, образом которого все были одержимы и интерес к которому не угасал. Так что обращение Хейдона к главному Злому Гению эпохи, который, казалось, один творил историю, было неизбежным. Тем более что он был не просто выдающейся личностью, а очеловеченным мифом, который сотворило богатое воображение его романтических современников, поддерживали и раздували средства массовой информации и общественное мнение, и которому он сам, также романтик, всемерно способствовал. Романтики воспринимали мир и самих себя в соотнесении с ним. Он, был для них (вне зависимости от того, что воплощал для каждого — Идеал или Зло), по меткому замечанию Саймона Бэйнбриджа, «a site of cultural contestation used to legitimize ideological power and institutional practices» [Bainbridge 1995: 6]. Каждый (будь то эмоциональный постоянно творящий кумиров Хейдон или более сдержанный Вордсворт) вел с ним собственную нескончаемую интеллектуальную баталию, которая находила отражение в их творениях, различных по форме и содержанию, в зависимости от контекста их создания, склонностей и талантов авторов [ibid.]. Способствовал этому исключительный романтический дуализм личности Бонапарта, объясняющий феномен его сохранявшейся популярности [Stock 2006: 15–24] и то, что очень разные во всем (включая отношение к нему самому) люди обязательно находили в его образе то, что их привлекало. Это в свою очередь вело к разнообразным вариациям в трактовке этого образа, даже если индивидов объединяла общность системы ценностей и его восприятия. Как произошло в случае Хейдона и Вордсворта.

Наполеона и его деяния Хейдон всегда воспринимал резко отрицательно, но испытывал увлечение им, которое было сродни наваждению. Неоднозначность образа заставляла пытаться понять его. Попытки понять — сравниваться с ним<sup>4</sup>, искать в нем человеческое. Трудности жизненной борьбы и постоянного противостояния заострили для Хейдона, который сам был неординарным, амбициозным и при этом крайне религиозным героемодиночкой, многие проблемы. Сделали насущными извечные вопросы о добре и зле, успехе и славе и способах их достижения, воздаянии за содеянное, памяти поколений. Необходимость для Хейдона-человека и для Хейдона-художника ответить на них, постичь суть вещей побуждала его апеллировать к образу Наполеона и его антагониста Веллингтона, которые были для него героями. Эти поиски и влияние этих образов были жизненно важными. Итог им он подвел лишь в последней предсмертной записке. Готовясь совершить самоубийство, он написал именно о них: «Никто не должен использовать явное зло ради вероятного добра, как велика ни была бы цель». Различие между Наполеоном и Веллингтоном состояло в том, что первый об этом не заботился. И Хейдон сожалел, что был ослеплен блеском его гения [Науdon 1950: 651].

Глубокая личная заинтересованность Хейдона обеспечила успех поисков художественного решения образа Наполеона, несмотря на то, что их практическая реализация была вызвана печальной необходимостью уплаты долгов $^5$ .

Создание портрета совпало с очередной волной развития мифа Наполеона и, несомненно, происходило под его влиянием. Через десять лет после его смерти память его соплеменников и бывших противников все больше освобождалась от груза тяжких воспоминаний, а тяготы современной жизни становились все более насущными, акцентируя положительные черты его образа, уже преобразовавшегося в общественном сознании со времени его последнего изгнания из злодея и тирана в великомученика и жертву. Портрет кисти Хейдона напоминает по композиции и названию известную карикатуру Дж. Круикшенка 1815 г. «Размышления Бони на острове Св. Елены, или Дьявол, обращающийся к солнцу»<sup>6</sup>. Аллюзия на нее подчеркивает стремление автора по-иному изобразить своего героя, преодоле-

вая сложившиеся стереотипы. Не поддается Хейдон и очарованию Наполеона настолько, чтобы изображать его как великомученика или второго Христа [Рагг 2008]. Его образ не сходен ни с идеализированными портретами французов, ни с карикатурами британцев. Он стоит особняком в иконографии Наполеона. Как и многие портреты Бонапарта в изгнании, он изображает его в ожидании на скалистом берегу острова, но отличается от них. Этот портрет – размышление о великом человеке, хотя и со знаком «минус», и притом натуре художественной и до конца не постижимой, как его представил в своем высоко поэтичном автоэкфрасисе эмоциональный и склонный к поэзии художник<sup>7</sup>. У Хейдона это романтический герой-одиночка наедине с Природой, которому художник не отказывает в утешении.

постижимой, как его представил в своем высоко поэтичном автоэкфрасисе эмоциональный и склонный к поэзии художник<sup>7</sup>. У Хейдона это романтический герой-одиночка наедине с Природой, которому художник не отказывает в утешении.

Картина имеет вневременной характер, демонстрирует совпадение вечности и мига. Она относится к ряду романтических полотен, отражающих стремление человека к бесконечному и постоянное отделение от него<sup>8</sup> Портрет отличает простота композиции, верность линий, глубина и насыщенная строгость цветов; темный фон, создающий, как на картинах старых мастеров, особую эмоциональную среду, усиливающую драматизм образа, отсутствие деталей, подчеркивающее важность момента, а также объем и величие окружающей пустоты; замечательное использование перспективы, задающей у романтиков временной контекст и наталкивающей на размышления о бесконечности, и одновременно безвозвратности бега времени и о судьбе [Бранский 1999]<sup>9</sup>.

Своего героя Хейдон изобразил одиноко стоящим на краю скалы на переднем плане картины спиной к зрителю и смотрящим на бескрайние небо и море, черный цвет которого обусловлен не только темным временем суток, взглядом с высоты, но и символикой приближающейся смерти. Скудная растительность последнего пристанища Наполеона также имеет символическое значение на романтическом портрете. Она подчеркивает изоляцию и лишения, отсутствие надежды как результат жизненного пути Бонапарта. Ему есть что вспомнить – свое величие и блеск – что отражают лучи заходящего солнца. Его предшествующая жизнь была полной противоположностью происходящего – действия, мощь, постоянное движение, шум битв, блеск побед. Лу-

чи не освещают всего пространства, лишь небольшую часть горизонта вдали справа, отбрасывая отблески на фигуру человека. И когда солнце сядет, мир его погрузится во тьму. Вечер жизни Наполеона одинок и безрадостен, о чем свидетельствует довольно темный фон картины. Мир отринул его, и нет надежды на восстановление этой связи. Ожидание напрасно. Далеко внизу еле заметен корабль охраны да одинокие чайки, ни облака, ни волны. Изоляция подчеркивается тишиной. Хейдон представлял Наполеона спокойным и созерцающим. Художник не показывает нам лицо героя, давая понять, что главный объект внимания — его внутренний мир, его размышления во время созерцания заката.

внутренний мир, его размышления во время созерцания заката.

Однако, описанный ли Хейдоном поэтический образ так вдохновил окружающих? Или они увидели в портрете что-то еще? Может, военный, которому не положено сдаваться даже в плену, не изменится даже в заключении и в забвении, которое равносильно смерти? Тем более что выступ скалы, на котором он изображен – это не только часть романтического пейзажа, но и символ непоколебимости идей в романтизме. Может быть, это одно из лучших изображений Наполеона именно потому, что, не показывая его лица, Хейдон сохраняет его дуализм и его миф, привлекавшие к нему внимание. Ведь сам Наполеон всемерно способствовал мифу – редко позировал для художников, и, делая акцент на идеализацию, утверждал, что «никто не интересуется, похожи ли портреты великих людей. Достаточно, чтобы в них жил гений» [Калитина 1985: 34]. И мы до сих пор способны узнать образ этого гения по особенностям фигуры и позы, изображению со спины, треуголке. Кроме того, портрет как отражение не только внешности, но и внутренней сути, ума человека еще более экфрастически привлекателен для романтиков.

Вордсворт, как показывают свидетельства современников, его переписка и сочинения, любил искусство и разбирался в нем. Поэтические экфрасисы не редки у него, особенно написанные во время путешествий. Временами его путевые журналы и дневники также становились экфрастическим жанром. Стихотворные описания живописных полотен составляют немногочисленную группу. Среди них с некоторой долей условности можно выделить посвященные известным шедеврам старых мастеров; работам современных художников, в основном пей-

зажам, вызвавшим отклик у поэта, часто в связи с чисто человеческими переживаниями; собственным портретам и изображениям родственников и знакомых. Несколько стихотворений в связи с осмыслением исторических событий описывают портреты известных людей. Выделяется среди них сонет «То В. R. Haydon, on seeing his picture of Napoleon Bonaparte on the Island of St. Helena» (1831). Как явствует из названия стихотворения, это хвалебное поэтическое послание художнику Бенджамину Роберту Хейдону, в котором содержится экфрасис его творения – портрета Наполеона Бонапарта острове Св. Елены.

Хотя не существует определенного экфрастического канона, этот экфрасис можно назвать классическим, образцовым. С одной стороны, он описывает живописное произведение, с другой – прекрасно объясняет и поясняет его, что соответствует значению древнегреческого глагола *phrazo* – «указывать», «делать понятным», «объяснять», и *ekphrazo* – «давать исчерпывающее объяснение», «описывать детально», «рассказывать» [Константини 2013: 31]. Представляя собой обращение к автору и похвалу созданному им полотну с последующим его описанием, он сближается с византийским поэтическим жанром «Экфрастической похвалы» (или «смешанным экфрасисом») [там же: 33]. Кроме того, в данном случае экфрасис не используется лишь как один из приемов, и не теряется как таковой в ткани крупного произведения. Напротив, он реализуется лаконично и вселенски объемно – в форме как нельзя лучше для него подхо-дящей, глубокой и дающей неизъяснимую свободу в своей ограниченности, – в сонете. Перед нами предстает уже не просто описание картины, но вербальное воссоздание ее философски осмысленного образа, создающее условия для ее восприятия – расставляющее акценты, представляющее ее зрителю в определенном свете и увековечивающее ее. В этом случае в полной мере проявляется гениальность автора в выборе содержания и формы, благодаря гармонии которых поэтическое произведение искусства разворачивается в почти материально осязаемое, пластическое, идеально вылепленное, как какая-нибудь античная статуя.

Способствовало тому счастливое совпадение ряда факторов. Во-первых, сходство восприятия образа художником и по-

этом. Во-вторых, очень удачное выполнение портрета – по теме, характеру ее раскрытия и представления; по времени создания; по его художественным достоинствам – явившего собой результат многолетнего осмысления предмета, волновавшего не одно поколение европейцев в конце XVIII – первой половине XIX вв. вне зависимости от их социальной и профессиональной принадлежности. В-третьих, готовность поэта, также прошедшего этот путь, к отклику на него – не только выплеску эмоций, выражению восхищения и последующему размышлению, но обобщенному итоговому высказыванию зрелой позиции, долго формировавшейся и запечатленной в его предшествующих стихах. Ибо к этому времени уже давно была осознана важность не сиюминутного, но более глубокого последующего осмысления опыта, когда сглаживались эмоции момента, и возникала необходимая перспектива для оценки событий. «With an eye made quiet by the power / Of harmony, and the deep power of joy / We see into the life of things», – как писал Вордсворт в 1804 г. в 46–48 строках «Тинтернского аббатства», а также в «Прелюдии» (книra VI, 748-753) [Harrington 1929: 1153].

В связи с этим он все больше внимания уделял теме памяти, а также стремительного полета неизбежно проходящего времени (abysm of time) и производимых им изменений — утекающей жизни, иссякающих страстей, проходящей военной славы, даже той, которая, казалось, не может померкнуть. Его привлекало все более созерцание руин, древних памятников (о чем свидетельствует в частности большое число посвященных им стихов), которое стимулировало воображение к реконструкции их самих, ситуации их сотворения и сокрушения, образов их творцов и жизни, их окружавшей [Hale Shackford 1923: 244]. Поэтому, восхищаясь живописью, Вордсворт среди ее произведений предпочитал произведения, основанные на наблюдении природы, воздавая должное способности визуальных искусств ухватить момент и передать «покой благословенной вечности» («Upon the Sight of a Beautiful Picture, Painted by Sir H.G. Beaumont») [Вигwick 1997: 125]. Отсюда и живой отклик на созданный Хейдоном романтический созерцательный портрет покойного Наполеона, чья слава и влияние на умы людей, которые, по

идее, должны были со временем угасать, возрождались с новой силой

Страстно почитаемый в начале своей карьеры, удивлявший своим долгим победным шествием, возведенный за непобедимость и противостояние всему миру в ранг Сатаны, ассоциируемый с Сатаной Милтона, в котором романтики видели осмелившегося на бунт героя, впоследствии Наполеон проклинался большинством, а его деяния рассматривались не иначе как противные Богу и Природе. Как Сатане ему предрекали ужасный конец, а в произведениях периода сама природа восставала против него, наглядно воплощая для читателей борьбу Добра и Зла.

Так, в замечательном по своей силе произведении, звучащем как проклятие и как пророчество, и завораживающем своим звучанием – в сонете «Look now on that Adventurer who hath paid» (1809) - Вордсворт беспощадно клеймил Бонапарта. Искатель приключений, пожертвовавший всеми человеческими ценностями ради возвышения и фортуны и получивший неограниченную и безрадостную власть, поддерживаемую беззаконной силой, заслуживал проклятия, презрение, ненависть, внутреннюю темноту. И если все в мире продолжало свершаться в согласии с традициями и святыми установлениями, небеса должны были послать ему кару – свержение и ужасную смерть.

Look now on that Adventurer who hath paid His vows to Fortune; who, in cruel slight Of virtuous hope, of liberty, and right, Hath followed wheresoe'er a way was made By the blind Goddess, – ruthless, undismayed; And so hath gained at length a prosperous height, Round which the elements of worldly might Beneath his haughty feet, like clouds, are laid. O joyless power that stands by lawless force! Curses are 'his' dire portion, scorn, and hate, Internal darkness and unquiet breath; And, if old judgments keep their sacred course, Him from that height shall Heaven precipitate By violent and ignominious death. [Wordsworth 2006: 378-379]

Хотя со временем непримиримое отношение Вордсворта к Наполеону не изменилось и высказывания о нем не стали менее резкими, несколько умерился пыл автора, который стал более сдержанно-философичен.

В предисловии к оде «Утро дня, назначенного для всеобщего благодарения, 18 января 1816 г.» (Ode — «The Morning of the Day appointed for a General Thanksgiving. January 18, 1816»), открывающей седьмой том его полного собрания сочинений, Вордсворт подчеркивал, что его восприятие характера и действий Наполеона противоречило мнениям многих историков и философов, и он был горд тем, что его стихи будут жить, чтобы противостоять пагубному и разрушительному влиянию на неискушенные умы подобных взглядов и доктрин, которые ведут к идеализации власти как силы, и под ошибочным очарованием упускают из виду ее истинную природу, так как она обычно направлена не на благо, но на удовлетворение ее обладателя. И эта болезнь, как он полагал, характерна для людей всех веков, классов, и занятий со времен Нимрода [Wordsworth 1919: 3].

Продолжая линию сонета, в тексте оды Вордсворт выступил критиком еще более строгим и назвал Наполеона не искателем приключений, а, следовательно, лишь орудием «высших сил», но «отпущенной из ада Душой Зла», которая наполнила злодеяниями удивленный мир. Перенести их могло только безграничное терпение, а преодолеть невыносимое владычество нечестивца – только неограниченная сила.

How dreadful the dominion of the impure! Why should the Song be tardy to proclaim That less than power unbounded could not tame That soul of Evil – which, from hell let loose, Had filled the astonished world with such abuse As boundless patience only could endure? [Wordsworth 1919: 6–7, crpoфa V]

Однако после описания всех разрушений (строфа 6) поэт был склонен завершить этот разговор (строфа 7), поскольку за виной последовало изгнание, а с виной исчез и стыд, а с ними, как он полагал, и сама напасть.

No more — the guilt is banished, And, with the guilt, the shame is fled; And, with the guilt and shame, the Woe hath vanished, Shaking the dust and ashes from her head! [Wordsworth 1919: 9]

Таким образом Вордсворт подчеркивал, что Наполеон не заслуживал более внимания, и далее обращался к восхвалению достоинств своей страны и нации.

Однако, как и его современники, он не забывал о Бонапарте ни после его окончательной ссылки, ни после его смерти. Вспоминал о нем под влиянием сохранявшегося и увеличивавшегося общего интереса к Бонапарту, которого пребывание в изгнании и еще более одинокая смерть там превратили в представлении многих из тирана-завоевателя в страдальца, героявеликомученика. Имея достаточную перспективу, поэт обобщил свои размышления о предмете и философски лаконично подвел итог, когда через десять лет после смерти Наполеона ему представляется повод к тому – портрет Наполеона кисти Хейдона. Всесильный «Искатель приключений», «Душа Зла» теперь был просто «Человеком, который пытался поработить Мир». В сонете 1809 г. Вордсворт предсказывал ожидающую его небесную кару, а когда предсказание уже начало сбываться, в оде воздавал за это должное Богу и Природе, обращаясь к образу-символу божественной силы и постоянства мироздания - Солнцу. Он превозносил Светило как чистую неограниченную силу, организующую правильный миропорядок и противостоящую нечестивцу Наполеону и создаваемому им хаосу и беззаконию. Эту мысль Вордсворт выразил более лаконично в последних строках экфрастического сонета 1831 г., подчеркнув тем самым отсутствие у Человека, даже великого, возможности противостояния силам природы и порядку мироздания, равно как и возможности просветления и спасения для таких бунтарей.

Итак, довольно точно описывая портрет и воспроизводя его атмосферу, Вордсворт представляет нам свое видение картины и поставленных ею проблем, обусловленное его индивидуальным восприятием и как человека и как поэта, подчеркивая

и заостряя при этом их психологическую и философскую составляющую. Для того чтобы проследить, как она реализуется в стихах, обратимся к их более подробному анализу.

Вероятно, сама просьба Хейдона в ответ на похвалы портрету вновь написать ему сонет оказала влияние на выбор жанра и формы. Возрожденный романтиками, у которых вновь обрел свою выразительность и данный ему Милтоном свободный политический голос, сонет в представлении общества был наименее рискованной в условиях политической реакции формой для выражения политической декларации, традиционность и устойчивость которой воспринимались как некий гарант стабильности. Музыкальный по самой своей природе и при этом глубоко интеллектуальный, он был неоднократно испробован Вордсвортом как философская форма, не стесняющая своими ограничениями и позволяющая совмещать политическую декларацию с выражением личного опыта [Fairer 2005: 294, 300]. Призванный выражать одну тему, он стал прекрасным обрамлением для воссозданного Вордсвортом портрета, и сам по себе может рассматриваться как портрет.

Использование формы послания, тем более что отношения автора и адресата были дружескими, подразумевало более откровенное выражение мыслей и чувств, уменьшая удельный вес политической декларации в произведении и акцентируя его философскую составляющую: размышления о месте и роли Человека во Вселенной, невозможности противостоять органическим силам природы, иллюзорности проходящей славы, скоротечности Бытия, проблеме памяти и воздаяния за содеянное. Если учитывать, что это обращение одного творца к другому – продолжение их беседы на языке искусства о жизни в искусстве, своей роли и задачах как представителей разных его видов, то глубина философского осмысления проблем здесь выходит на уровень универсальный.

Это демонстрируют и обрамляющие экфрасис строки, содержащие обращение к художнику и мораль (утверждение величия и неколебимости законов Природы), которые в свете их диалога, начатого в сонете «К Б.Р. Хейдону», могут прочитываться сами по себе как обращение поэта к художнику с целью вдохновить его следовать своему пути. Также, учитывая характер и амбиции Хейдона, его отношение к Наполеону и содержание сонета, это обращение может рассматриваться как предостережение художнику. Или, если расширить этот контекст, включив в него предваряющие описание портрета рассуждения о мастерстве художника и том, что важно в произведении искусства, беседу о роли и ответственности искусства.

Таким образом, эти строки как рама обрамляют картину и определяют контекст ее восприятия. Читающий оказывается в роли зрителя, перед которым поэтическое произведение визуализируется, и передается видение полотна поэтом. При этом возникает даже ощущение, что уже изобрели кино, настолько сходные приемы приближения и укрупнения использует Вордсворт. Подобно кинокамере, выхватывающей из жизни определенную сцену и фиксирующей на ней внимание зрителя, он сначала дает общий план (предмет — искусство, объект — картина, указание имени художника, сообщение об особенностях ее восприятия автором стихов (1–4 строки)); потом приближает и представляет собственно портрет (сначала общий план — атмосферу (5 строка) и пейзаж (6 строка), затем ближний — фигуру героя, стоящего на скале (7–8 строки); затем — детали его позы (9 строка)); затем переводит внимание зрителя на отражение лучей (10 строки) и на само заходящее солнце (11 строка), фокусируется на нем — выводит мораль и представляет светило уже как символ мироздания и неколебимости законов Природы (12–14 строки) — в итоге из этих кадров складывается общая картина.

Сравнивавшиеся выше с рамой картины предваряющая и завершающая части сонета подобно ей четко организованы и стабильны. Они обрамляют сам портрет, тесно примыкают к нему, но не сливаются с ним. В то время как средней части — непосредственно экфрасису — присуща структура гибкая, составляющие которой тесно связаны друг с другом и одновременно подвижны, так что вступают в разные сочетания и, не меняя общей сути, предоставляют варианты прочтения (как живописное полотно, рассматриваемое под разными углами зрения), демонстрирующие подвижность формы и зависимость ее от содержания и открывающие читателю, дополнительные смыслы. Поэтому при наличии четкой традиционной трехчастной структуры, рифмы и соблюдении классических норм развития темы

подразделение внутри формы на катрены и терцеты не однозначно.

Это наилучшим образом отражает представление стремившегося к свободе от диктата формы и экспериментировавшего с ней Вордсворта. В соответствии с традицией сонет должен иметь четкую структур — включать 3 части: начало, середину, конец — определяющие его лаконичность и емкость, которую он наилучшим образом описал в одном из писем через сравнение с силлогизмом [Wordsworth 1893: 124]. Целое же, возникающее из этой трехчастной композиции, ассоциируется у поэта не с четко структурированным архитектурным сооружением, но со сферическим телом — сферой или каплей росы [ibid.: 124—125]. То есть формой абсолютной, находящейся в идеальной гармонии с заключенной в ней мыслью, которую она не ограничивает, но обеспечивая ей свободу течения и наиболее выразительно представляет.

На практике подобной связности, гармоничной округлости и перетекания смысла Вордсворт достигает посредством сочетания комплекса средств и приемов. Используя традиционный размер (пятистопный ямб), сохраняя общее число строк и их деление внутри сонета, Вордсворт варьирует их, всецело подчиняя смыслу. Использует охватную рифму, созвучия, иногда внутренние рифмы. Во избежание резкого обрыва мысли разделяет содержание не строками (или не всегда строками), а использует полу-строки и прием переноса (enjambment), который обеспечивает не только плавность соединения частей, но, как он отмечает, комментируя Милтона, «всепроникающее ощущение интенсивного единства», в котором, согласно его представлению, и состоит совершенство формы сонета [ibid.: 124]. Напоминающие накатывающиеся волны переносы в сочетании с паузами, инверсией и эмфатическим ударением и вызванной ими вариацией метра служат для усиления и акцентирования, необходимых для развития темы. Эти акценты, ритм, а также слитность и перетекание мысли маркируются и подчеркиваются пунктуацией, которая позволяет прочитывать эти музыкальные по своей природе стихи (доминирующую роль в них играет интонация; от итальянского sonare — звучать), как музыкальную партитуру в соответствии с авторскими пожеланиями.

Так обрамляющие экфрасис обращение к художнику («Haydon!») и моральная проповедь («The unguilty Power pursues his way, / And before 'him' doth dawn perpetual run.») выделяются в отдельные предложения. Все остальные строки сонета входят в состав одного огромного предложения. В нем точкой с запятой выделены крупные смысловые группы, запятыми — ремарки и перечисления. Для замедления ритма, увеличения пауз используются тире.

Рассмотрим более подробно, как, используя эти средства, Вордсворт передает столь глубокое содержание в столь скромной по объему форме и описывает картину средствами своей знаковой системы так, что перед глазами даже не видевшего портрет воссоздается его образ.

Уже название сонета — «То В.R. Haydon, on seeing his picture of Napoleon Bonaparte on the Island of St. Helena» — содержит экфрасис и подробно разъясняет, о чем пойдет речь. За счёт этого реализуется несколько целей: экономия пространства в самом тексте, философское обобщение, уподобление текста картине (т.к. подпись сопровождает картину, но не вторгается в ее пределы). Кроме того, Вордсворт не воспроизводит полное название картины (Napoleon Musing at St Helena). Возможно, оно просто казалось слишком длинным. Однако, выпуская важное для Хейдона, как подтвердил и его автоэкфрасис, слово musing расширяет свои возможности по-иному акцентировать смысл.

Итак, как мы уже упоминали, первый катрен начинается, как и положено посланию, с обращения к художнику, и посвящен его мастерству, воплощенному в линиях и цвете и смысле, который более всего ценит поэт.

- 1 HAYDON! let worthier judges praise the skill
- 2 Here by thy pencil shown in truth of lines
- 3 And charm of colours; *I* applaud those signs
- 4 Of thought, that give the true poetic thrill; [Wordsworth 2006:330]

Заявляя после обращения «пусть лучшие судьи хвалят мастерство», автор сразу выводит на иной уровень общения – творца с творцом, и подчеркивает свою независимость и при-

надлежность к другому виду искусства. Однако во второй строке он отмечает, в чем проявляется мастерство, то есть дает оценку тому, как написан портрет. Вордсворт акцентирует в первую очередь правдивость, точность линий художника, и только в третьей строке упоминает цвета. Приоритет линий перед красками, свойственный классицизму, здесь акцентируется под влиянием самого Хейдона, придававшего им огромное значение, а также простоты, сдержанности и строгости композиции<sup>11</sup> и цветов портрета. Потому что выражение «очарование цвета» сразу выдает в нем романтика, для которого переливы цвета важны не меньше, чем верность линий. Использование здесь слова pencil для обозначения орудия труда художника также связано не только с линиями, так как оно часто употреблялось в значении «кисть живописца», «манера живописца», «рука живописца». Кроме того, используемое также для обозначения орудия труда писателя и его стиля $^{12}$ , оно явно маркирует здесь общность художника и писателя как творцов. Особенно если рассматривать произведение в контексте разговора об искусстве, инициированного Вордсвортом в первом сонете к Хейдону.

Обозначив два начала – «верности линий» и «очарования цвета» – необходимые для создания произведении искусства Вордсворт переходит к тому главному (акцентируется началом с полу-строки после переноса, эмфатическими ударениями отделено «;»), которое их объединяет, созидая смысл и гармонию, и представляется ему наиболее важным в произведении Хейдона:

Поскольку личное местоимение I всегда пишется с заглавной буквы, то Вордсворт, акцентируя, выделяет его  $^{13}$  подчеркивая свое мнение, мнение поэта, а следовательно, представителя высшего искусства и поэтому лучшего судьи. Этим, хотя и признает влияние картины Хейдона, которую собирается описать, он также стремится подчеркнуть свою независимость и оригинальность своего творения<sup>14</sup>. Таким образом, мы становимся свидетелями неизбежного соревнование творцов.

Во втором катрене содержится общее описание портрета. По смыслу оно распадается на две части – описание фона (атмосферы и пейзажа) и фигуры человека – разделенные «;». В нем воссоздается величественная картина пустоты и одиночества. На ее фоне в самом сердце сонета (строка 7), словно в центре Мироздания, появляется фигура Человека, «стоящего одиноко высоко на голой скале» (строка 8), что передает композицию описываемой картины и возвещает о том, что речь идет не только об одном конкретном человеке, хотя и о нем в его противостоянии окружающему миру, а о Человеке вообще. Подчеркивается написанием слов «Человек» (*Man*) и далее «Мир» (*World*) с заглавной буквы, лаконичностью и отсутствием деталей (например, нет упоминания стерегущего Наполеона корабля), создающими атмосферу первозданного бытия. Отсутствие прилагательных передающих цвета, также способствует обобщению и абстракции: автор или только называет предметы (небо, море, солнце), действия («солнце село» – понимаем, что темно), или использует для их характеристики абстрактные прилагательные (dreary place – понимаем, что не может быть ярким и светлым). Но, поскольку автор упоминал о цветах, обсуждая мастерство художника, и поскольку, читая сонет, мы представляем себе портрет, то их отсутствия не замечаем. Таким образом, сонет дополняет и озвучивает портрет, и в то же время сам в нем нуждается.

Во многом в связи с этим обобщением Вордсворт протестует в письме к Хейдону против формы Наполеона (в сонете он не уделяет этому внимания), слишком яркой и щеголеватой (критики также отзывались отрицательно об огромных эполетах), не вяжущейся с пейзажем [Wordsworth 1907; 447–448]. Это действительно так. Однако здесь верный деталям Хейдон не только соблюдает историческую правду, изображая Наполеона в форме, которую он носил до конца жизни и досконально воспроизводя ее в соответствии с описаниями очевидцев [The Mirror 1831: 278], но и подчеркивает эту инородность Наполеона, его принадлежность к другой жизни, его одиночество, и то, что он пленник.

- 5 That unencumbered whole of blank and still
- 6 Sky without cloud ocean without a wave;
- 7 And the one Man *that laboured to enslave*
- 8 *The World*, sole-standing high on the bare hill (жирный курсив мой. A.P.).

Если в первом катрене ощущается некоторая динамика, то во втором не происходит никакого действия или движения, исключая лишь лаконичную ремарку о предшествующем развитии карьеры Наполеона. Динамика этой ремарки соотносится с насыщенным ритмом и движением его предшествующей жизни (передаются на картине его мундиром и военными атрибутами – обломком скалы, напоминающим колонну, на котором высечены названия его военных побед, и маками, символизирующими память о погибших военных). Статика остальных строк катрена – с вынужденной пустотой и бездействием его настоящего, отраженных в темной, недвижимой, пустой и бесшумной атмосфере портрета и в его скудном пейзаже.

Лексически пустота и неподвижность выражается в отсутствии глаголов и преобладании кратких существительных и прилагательных, и статичных и абстрактных (особенно строка 5). Масштабность и пустоту передает вместе с охватной рифмой повторяющийся звук «о» (вариации [эʊ], [з], [ɒ]; соотносим со звуком начала и конца – «ом» / «аум» – [o:], [ou], [o:m]), особенно в последней строке катрена (8), где описывается одиноко стоящая на скале фигура. Есть он и в существительном whole, которое также передает пустоту и масштабность, и в сочетании с придающими ему некую возвышенную официальность определениями в постпозиции выводит на уровень универсальный, на котором решаются глобальные проблемы Человека и Природы. Впечатление усиливает фонетика катрена – эмфатические ударения и паузы создают ритмический рисунок, четко акцентирующий смысл, иногда через монотонность, почти замирание, иногда через силу удара – так что возникает впечатление, будто звуки артикулируются невидимым чревовещателем или пророком, или голосом свыше. Смысловая статичность и пустота при описании неба и моря подчеркивается также повтором конструкции («Sky without cloud – ocean without a wave;»). При этом пропуск неопределенного артикля перед существительным *cloud* способствует соблюдению размера и образованию равных ритмических частей, нагнетающих обстановку и подчеркивающих абстрактность, единство и бесконечность пространства и времени запечатленного на картине момента в противовес конкретности и уникальности единственного Человека (подчеркивается использованием определенного артикля).

использованием определенного артикля).

Воссозданная в строках 5–8 картина вместе со следующей строкой, передающей детали позы Человека («Васк turned, arms folded, the unapparent face» 9), особо – словно скобками – маркируется в тексте сонета многосложными абстрактными отрицательными прилагательными unencumbered («That unencumbered whole» – в начале 5 строки) и unapparent («the unapparent face» – в конце 9), выделяющимися из строя односложной и двусложной лексики и обнаруживающими некоторое созвучие.

Следующие две строки («Tinged, we may fancy, in this dreary place, / With light reflected from the invisible sun») добавляют последние штрихи к портрету, сообщая, что на лице Человека, насколько мы можем себе вообразить «в этом тоскливом месте», отражаются отблески лучей невидимого солнца. Лаконичное упоминание о местонахождении героя «in this dreary place» сразу воскрешает в сознании осведомленного читателя (объем разнообразных сведений и публикаций о Св. Елене со времени пребывания там Наполеона был огромен) негативную информацию об отдаленном маленьком скалистом острове с ужасным климатом, который напоминает скорее не тюрьму, а Чистилище. Ремарка «we may fancy» несет большую смысловую нагрузку. С одной стороны, показывает, что это не реальность, а, глядя на картину, мы себе ее представляем. С другой, подчеркивает, что лица героя мы не видим и только догадываемся об отражении, а следовательно, и о его настроении, когда в момент отчета за свою жизнь он находится один на один с Природой. Таким образом Вордсворт передает посыл картины о том, что миф Наполеона сохраняется и мы не узнаем героя лучше, а только строим предположения. Эта ремарка подводит читателя к философскому обобщению и далее морали, предваряя резкий переход от описания к размышлению об итогах жизненного пу-

ти Наполеона, закат карьеры и удачи которого автор сравнивает с заходом солнца («Set, like his fortunes;»), вновь акцентируя важный момент последним переносом. И далее противопоставляет Героя, путь которого завершен, Миру, продолжающему свое существование. Завершает сонет мораль о неколебимости законов Природы и, следовательно, невозможности подчинения Мира воле одного человека. В двух последних строках речь идет уже о солнце как о Светиле, как о силе и законе мироздания – The unguilty Power, движение которого ничто не остановит: ни действия таких вершителей судеб, каким был Наполеон, ни их уход. И хотя в этих строках утверждается величие и неколебимость законов Природы, и в конечном итоге бессилие Наполео-на, в названии солнца *The unguilty Power* содержится и признание значимости масштаба его личности (следовательно, он – это guilty Power).

- 12
- Set, like his fortunes; but not set for aye Like them. The unguilty Power pursues his way, 13
- And before 'him' doth dawn perpetual run.

В противовес ситуации статичности, воссозданной в предшествующих строках, здесь появляется динамика и используются глаголы движения (pursues, run), то есть действие возможно, а значит и жизнь. Постоянство и уверенность в этом подчеркивается усилением при помощи вспомогательного глагола do в архаической форме 3 лица единственного числа настоящего времени (doth) и консонанса (doth dawn), а также слов с лексическим значением силы и движения, участвующих к тому же в связывающем строки консонансе («Power pursues – perpetual»).

Таким образом, живость природы противопоставляется Наполеону и Виновному Человеку вообще, обреченному на пустоту и неподвижность, а следовательно, на смерть. Это напоминает произошедшее с героем Колриджа («Сказание о Старом Мореходе», 1798), который за злодеяние, убийство невинной птицы, проклят на смерть, и его корабль, вошедший в неведомые стоячие темные воды, недвижим, словно нарисованный (« As idle as a painted ship / Upon a painted ocean» – для большей

наглядности Колридж прибегает к экфрастическому сравнению [часть 2–3: 2.5–2.6, 2.8; Coleridge 2007: 20]), и время словно остановилось. Временами он видит обагренное кровью солнце и отражающиеся на нем, как прутья решетки, тени, и призраккорабль, на котором играют в кости Смерть и Жизнь-в-Смерти (Часть 3) [ibid.: 26, 28] Аллюзия Вордсворта в данном случае не вызывает сомнения, так как Колридж обсуждал с ним идею, основанную на сне мистера Круикшенка, и он участвовал в составлении плана поэмы и некоторым образом в ее реализации, и Альбатроса [Wordsworth образ предложил использовать 1893:177–178]. Следовательно, ассоциация с судьбой Наполеона в данном случае неизбежна. Тем более что сам он полагал, что «смерть ничто; но жить побежденным и без славы означает умирать каждый день» [Kiley 2005].

Это тот случай, когда стихи обращают наше внимание на то, что мы невольно можем упустить. Взглянув на картину снова, мы уже видим ее по-другому: Наполеон, стоящий на краю скалы, как на носу корабля, вошедшего в стоячие воды, с расстилающимся перед ним бескрайним темным морем и небом, оживляемыми лишь последними золотисто-багряными отблесками заходящего солнца. И далеко внизу слева еле заметный корабль-призрак, который не принесет спасения – пожизненная охрана заключенного.

Снова обратившись к сонету, мы также понимаем, что и его теперь воспринимаем по-другому, что ранее его гармония не была столь очевидной. Тесное смысловое примыкание и перетекание мысли, включая «переход с восьмой строки на вторую часть метра», который отмечал Вордсворт у Милтона [Wordsworth 1893: 124], реализуясь в искомой Вордсвортом округлости формы, осложняют подразделение внутри формы, не нарушая при этом ее гармонии. Так что деление на катрены и терцеты становится неоднозначным, подвижным и раскрывающим дополнительные оттенки смысла.

Традиционную для него форму – октет (два катрена с охватной чередующейся рифмой – abba+acca) + катрен (dede) + куплет (ff) – Вордсворт варьирует. Он помещает важный для понимания смысла и обычно содержащий мораль куплет после второго катрена, акцентируя описание позы человека, а также

меняет рифму последнего катрена на охватную abba +acca+ dd+effe, отделяя и закольцовывая его содержание. Такая вариация, учитывая содержание последнего катрена наводит на мысль (помимо того, что подчеркивает композицию картины и сонета, центральное положение в них фигуры) о том, что целью является философское общение. Тогда, возможно, имеется в виду и иное значение позы со скрещенными руками на груди, закрепившейся как «наполеоновская» и использовавшаяся также для изображения военных, погруженных в себя в редкие минуты мирной жизни. Поскольку до Наполеона она пришла в литературу и портрет через исторический жанр из елизаветинской драмы и закрепилась как поза меланхолика-злодея с такими присущими ему чертами, как властолюбие, холодный расчет, воля, «черные» страсти, безразличие к судьбам других людей, используемых лишь для исполнения своих планов [Вязова 2009: 526, 531-535], становится очевидным, что Вордсворт, продолжая линию своих ранних произведений, вновь акцентирует демоническое начало Наполеона. Вероятно, для того чтобы подчеркнуть, что, несмотря на существующее представление о нем как о жертве, перед нами обыкновенный злодей, лица которого мы просто не видим. Тогда темный фон портрета не только связан с романтическим временем суток или с вечером жизни, но обозначает ту внутреннюю темноту, которую еще раньше предрекал ему Вордсворт в сонете *Look now on that Adventurer who hath paid* (1809)<sup>15</sup>.

Если учитывать при подобной трактовке внутритекстовые связи, знаки препинания, созвучия, более органичным представляется следующее разделение — abba+ac+ca+dd+effe. В этом случае структура и содержание сочетаются наиболее гармонично, учитывается смысловое и интонационное подразделение (искусство — пейзаж — фигура — детали позы — солнце и мораль), описанное выше<sup>16</sup>.

Таким образом, созданный Вордсвортом экфрасис обнаруживает влияние живописного полотна, ставшего стимулом для его появления. Блестяще воссоздавая полотно, экфрасис, однако, демонстрирует независимость позиции своего автора, по-своему прочитывающего картину. Увековечивая картину, он закрепляет за ней это прочтение, тем самым оказывая влияние

на нее и обеспечивая публике возможность ее лучшего постижения.

#### Примечания

<sup>1</sup> Потому что они не только вызывают определенный эмоциональный отклик и размышления на заданную тему, но стимулируют ассоциации зрителя, воскрешают образы природы во всем их многообразии, давая импульс к их новому восприятию и обращая внимание на неизведанное. И наоборот, воспоминания о виденных картинах, скульптурах, памятниках архитектуры возникают в связи с описаниями образов естественного творения и также побуждают по-новому взглянуть на них, и создавать экфрасисы произведений Высшего творца, будь то Бог или Природа. Таким образом реализуется мимесис.

<sup>2</sup> TO B. R. HAYDON

HIGH is our calling, Friend! – Creative Art (Whether the instrument of words she use, Or pencil pregnant with ethereal hues,)
Demands the service of a mind and heart,
Though sensitive, yet, in their weakest part,
Heroically fashioned – to infuse
Faith in the whispers of the lonely Muse,
While the whole world seems adverse to desert.
And, oh! when Nature sinks, as oft she may,
Through long-lived pressure of obscure distress,
Still to be strenuous for the bright reward,
And in the soul admit of no decay,
Brook no continuance of weak-mindedness –
Great is the glory, for the strife is hard!
[Wordsworth 2006: 309]

<sup>3</sup> Позднее, когда друзья и знакомые восхищались его творчеством, Хейдон нередко просил их написать ему стихи, обещая обычно что-нибудь взамен. Например, в письме к Ли Ханту от 21.02.1816 он обещал написать картину к его стихам [Olney 1952: 89].

<sup>4</sup> Это проявлялось во всем. Хейдон, в частности, даже купил посмертную маску Наполеона, а также его шляпу. И не только ради точности изображения на полотне. Как Байрон, используя при подписи только второе имя и фамилию, хвалился тем, что у него с Бонапартом одинаковые инициалы, так Хейдон примерял его шляпу и утверждал, что у него точно такой же череп [11.12.1830; Haydon 1950: 477].

<sup>5</sup> Заказчиком первого миниатюрного портрета Наполеона (*Napoleon musing after Sunset*), созданного в 1829 и выставлявшегося в

1830 г. был адвокат Хейдона Т.Кирси, стремившийся спасти его от долговой тюрьмы. Сейчас этот портрет находится в Национальной портретной галерее в Лондоне (NPG number 6266. URL: www.npg.org.uk/

collections/search/portrait/mw04614/Napoleon-

Bonaparte?LinkID=mp03252&role=sit&rNo=1). Портрет, который увидел и описал Вордсворт, – его копия (*Napoleon musing at St. Helena*) выполненная для Сэра Роберта Пиля в 1830 г. и выставлявшаяся в апреле 1831 г., в настоящее время находится в Музее Метрополитен в Нью-Йорке.

<sup>6</sup> George Cruikshank, *Boney's Meditations on the Island of St Helena: The Devil Addressing the Sun.* August 1815. (URL: www.erudit.org/revue/ravon/2009/v/n54/038758ar.html?vue=figtab&origine=integral&imID=im18&formatimg=imPlGr).

<sup>7</sup> "Napoleon was peculiarly alive to poetical association as produced by scenery or sound ... It was impossible to think of such a genius in captivity, without mysterious associations of the sky, the sea, the rock, and the solitude with which he was enveloped, I never imagined him but as if musing at dawn, or melancholy at sun-set, listening at midnight to the beating and roaring of the Atlantic, or meditating as the stars gazed and the moon shone on him: in short Napoleon never appeared to me but at those moments of silence and twilight, when nature seems to sympathize with the fallen and when if there be moments fit, in this turbulent earth, for celestial intercourse, one must imagine these would be the moments immortal spirits might select to descend within the sphere of mortality, to soothe and comfort, to inspire and support the afflicted. Under such impressions the present picture was produced, - I imagined him standing on the brow of an impending cliff and musing on his past fortunes, – imagined sea birds screaming at his feet, – the sun just down, – the sails of his guard ship glittering on the horizon, and the Atlantic, calm, silent, awfully deep, and endlessly extensive" [The Mirror 1831: 278–279]. Описание образа, данное Хейдоном, настолько поэтично, что один из критиков вместо обсуждения картины привел его целиком, сопроводив лишь незначительным комментарием. Как и Вордсворт в своем сонете, он признал, говоря о картине, что «ее величие внушает трепет и наше воспоминание о ней окрашено меланхолией...» [ibid.: 279].

<sup>8</sup> Как наиболее выразительные в этом ряду вспоминаются, в частности, полотна Каспара Давида Фридриха (1774–1840): «Путник среди скал, погруженных в море тумана» (1818), «Женщина в лучах заходящего солнца», «Двое мужчин, созерцающие луну» (1819–1820).

<sup>9</sup> Созданный десятью годами ранее портрет Наполеона на Св. Елене Сандемана (*Fransois Joseph Sandeman*) имеет сходные сюжет и композицию, однако производит иное впечатление (URL: www.historytoday.com/norman-mackenzie/napoleon-extraordinary-rendition).

<sup>10</sup> Как известно, сонет занимал особое место в творчестве Вордсворта, создавшего в этом жанре более 500 произведений и обнаружившего в нем неожиданную емкость и искомую свободу. Свое восприятие формы он выразил в сонетах, ей посвященных: «Nuns fret not at their convent's narrow room...» и «Scorn not the Sonnet, Critic....».

<sup>11</sup> Линия была очень важна для Хейдона, о чем свидетельствовала и его борьба за сохранение античной коллекции скульптур лорда Элджина (*Elgin Marbles*) и приобретение ее государством. Исполнение и особенно простоту композиции Вордсворт хвалил в письме к Хейдону, в котором отправил ему сонет [Wordsworth 1907: 447–448].

<sup>12</sup> Если обратиться к этимологии существительного *pencil*, в старофранцузском оно обозначало *artist's paintbrush* и было первично для называния кисти по отношению к слову *brush*. Для письма до появления карандашей, в которых использовался графит и мел, также использовали *pencil* или небольшую кисточку (Online Etymology Dictionary. URL: www.etymonline.com/index.php?allowed\_in\_frame=0&search=pencil&searchmode=none).

<sup>13</sup> При печати в современных изданиях используются кавычки. В цитате для наглядности применяется курсив, так как он был в изданиях XIX в. и приветствовался романтиками (в частности Вордсвортом), уделявшими особое внимание графической изобразительности текста, подчеркивающей его живописность и сближающей его с картиной. Соответственно в сонете выделялись, помимо *I*, и другие слова, имеющие главную смысловую нагрузку: *«poetic* thrill», *«*unencumbered *Whole»*, «Like *them»*, «before *Him»* (позднее заглавная буква не использовалась, так как подобное написание означало Бога).

<sup>14</sup> Вероятно, таким образом реализуется страх подчинения, налагаемый влиянием другого произведения искусства, а также (на наш взгляд, в меньшей степени), экфрастический страх невозможности представления живописного полотна средствами другого [Вurwick 2001: 109, 110]. Желание подчеркнуть свое значение независимого творца проявляется и в акцентировании того, что стихи созданы быстро, спонтанно, как свойственно только гению, причем не перед портретом, а на лоне природы, вскоре после его созерцания [Wordsworth 1907: 447].

<sup>15</sup> Это подтверждает отношение Вордсворта к Бонапарту в тот период, выраженное в письме, сопровождавшем сонет. Как и Хейдон, он

много размышлял о Наполеоне, но, в отличие от художника, не мог думать о Наполеоне как о человеке и поэтому продолжал относиться к нему с ненавистью. Вордсворт не мог простить ему ужасающего душевного эгоизма и отсутствия великодушия [Wordsworth 1907: 447–448].

<sup>16</sup> Возможен также вариант вычленения портрета героя на основе лексических маркеров, описанный выше, а также разделение формы на два катрена и два терцета. При этом, с некоторой натяжкой, не учитывая вариацию во втором катрене, можно соотнести рифму с возможной вариацией французской модели сонета, и усмотреть в ней явную связь с содержанием. Однако в этом случае не будут столь четко акцентированы структура сонета и демоническая сущность героя.

#### Список литературы

Бранский В. Функция философии в художественном процессе // Бранский В. Искусство и философия. М.: 1999. 704 с. URL: www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Culture/bransk/03\_1.php

Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 44–60.

Вязова E. «Гипноз англомании»: Англия и английское в русской культуре рубежа XIX–XX веков. М.: Новое литературное обозрение,  $2009-576~\mathrm{c}$ 

 $\it Kaлитина H. H. \Phi$ ранцузский портрет XIX века. Л.: Искусство, 1985. 280 с.

Константини M. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д.В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 29–34

Мимесис / Философия: Энциклопедический словарь /под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. URL: www.dic.academic.ru/dic.nsf/enc philosophy/724.

Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты…»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–58.

*Bainbridge S.* Napoleon and English Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 260 p.

*Benson A.C.* Haydon. The North American Review. 1907. Vol. 185: 615. May 17. P. 177–186.

*Burwick F.* Mimesis and Its Romantic Reflections. University Park: Penn State University Press, 2001. 203 p.

Burwick F. Wordsworth and the Sonnet Revival // Colloquium Helveticum: Swiss Review of General and Comparative Literature. Vol. 25 (From Rousseau to Wordsworth: What happened in European Literature between 1770 and 1850?) / ed. by R.Rehder. Bern: Peter Lang AG, 1997. P.119–142

Coleridge S.T. Coleridge's Notebooks. A Selection / ed. by S. Perry. Oxford University Press: New York, 2003. 290 p.

Coleridge S.T. The Rime of the Ancient Mariner / With a new introduction by M.Rose. Dover Publications: New York, 2007. 77 p.

*Eaves M.* The Sister Arts in British Romanticism // The Cambridge Companion to British Romanticism / edited by S. Curran. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 236–269.

*Eggert.B.* The Duellists (1977) / Re(focused)views // Deep Focus Review. 2013. Feb. URL: www. deepfocusreview.com/reviews/duellists.asp

Fairer D. The Sonnet // Romanticism: An Oxford Guide / ed. by N. Roe. Oxford University Press: New York, 2005. 743 p.

Hale Shackford M. Wordsworth's Italy // PMLA. 1923. Vol. 3:2. P. 236–252.

Harrington J. Wordsworth's Descriptive Sketches and the Prelude, Book VI // PMLA 1929, Vol. 44: 4. P. 1144–1158.

 $\it Haydon~B.R.$  The Autobiography and Journals of Benjamin Robert Haydon / Edited with an Introduction by M. Elwin. London: Macdonald, 1950. 675 p

Jolliffe J. Paintings Begun by Haydon // Neglected Genius. The Diaries of Benjamin Robert Haydon. 1808–1846 / ed. by Hutchinson, 1990. P. 235–246.

*Jones S.* B.R.Haydon on some contemporaries: A New Letter // RES. 1975. Vol. 26. P.183–189.

Kiley K. Napoleon on Glory, Defeat, Honor, & Discipline // Kiley K. Thumbing through the Napoleonic Wars: The Words of Napoleon and Others Who May Have Influenced His Methods. URL: www.napoleonseries.org/research/napoleon/c\_quotes.html#time

Olney C. Benjamin Robert Haydon Historical Painter. Athens: The University of Georgia Press, 1952. 309 p.

Parr F. The Death of Napoleon Bonaparte and the Retour des Cendres: French and British Perspectives // Napoleon.org. The history website of the Fondation Napoléon. 2008. URL: www.napoleon.org/en/reading\_room/articles/files/479507.asp#informations.

Stock P. Imposing on Napoleon: the Romantic Appropriation of Bonaparte // Journal of European Studies. 2006. Vol. 36:3. P. 363–388.

Wordsworth W. The Collected Poetical Works / With an Introduction by A. Till. Wordsworth Poetry Library, 2006. 1082 p.

*Wordsworth W.* The Complete Poetical Works: In 10 vols. Vol. 7. 1816–1822. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1919.

Wordsworth W. Letters of the Wordsworth Family from 1877 to 1855 / Collected and edited by W. Knight: In 3 vols. Boston and London: Gginn and Company, 1907. Vol. 2. 552 p.

Wordsworth W. Prose Writings of William Wordsworth / Selected and Edited with an Introduction by W. Knight. London: Walter Scott Publishing Company, [1893]. 198 p.

#### Глава 1.2.

# Поэтический диалог перед картинами В. Ван Гога: А. Тарковский, А. Кушнер, Е. Рейн

В современной науке наряду с устоявшимся понятием «экфрастическое стихотворение», нашедшим отражение в работах отечественных исследователей [Ханжина 1995, Соколова 1999, Рубинс 2003, Таранникова 2007], используются понятия «стиховой экфрасис», «экфрастический след», «поэзия о картинах», «живописный подтекст» и др. [Тименчик 2012, Лекманов 2012]. Подразумевая под стихотворением «сложно построенный гле все элементы «семантически нагружены», Ю.М. Лотман выделял два подхода к анализу поэтического текста. Особенность первого заключалась в анализе «внутренних законов построения произведения искусства», в то время как второй подход «подразумевал взгляд на произведение как на часть, выражение чего-то более значительного, чем самый текст» (разрядка автора) [Лотман 1972: 74, 15].

Закрывавший XX Юбилейные Лотмановские чтения доклад Н.В. Брагинской [Брагинская 2012] возвращает к диалогической структуре экфрасиса, которая разработана в ее трудах на рубеже 1970-80-х гг. XX в.: «Когда говорит сама вещь - это магическое отождествление вещи и ее души; хотя параллельно уже осознавалась вещь как образ (произведение искусства) - тогда говорят изображенные на ней персонажи или мастер, который ее сделал. Наконец, в "диалоге перед картиной" говорят другие - воспринимающие ее» [Бочкарева 2009: 81]. Варианты перехода диалога с картиной в диалог перед картиной прослежены напримере (2012)книги «Окна» Д. Рубиной ΜИ на Б. Карафелова, где «диалог писателя-зрителя с картиной переходит в беседу перед картиной писателя и художника (на этот раз не автора картины)» [Бочкарева, Загороднева 2013: 176] (см. гл. 4.3 монографии).

В первый том трехтомного собрания сочинений поэта и переводчика арабской, армянской, грузинской, польской и туркменской поэзии Арсения Тарковского [Тарковский 1991] вошло стихотворение под названием «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...» (1958) из первой книги стихов «Перед сне-

гом» (1962). «Трагическая судьба» первой поэтической книги А. Тарковского, которая уже «была набрана и заматрицирована», но издательство отложило ее выход на неопределенный «более поздний срок» [Лаврин 1991: 421, 420], повлекла за собой последующее сравнение автора стихотворения и голландского художника-постимпрессиониста в книге советского писателя Вениамина Каверина «Вечерний день»: «Он [Тарковский] был тогда в отчаянии — это была трудная полоса в истории нашей литературы и его почти не печатали. Я ни минуты не сомневался в том, что он будет признан, потому что его поэзия нужна и, стало быть, он отвечает не только за себя, а за нас всех <...> И я процитировал: "Пускай меня простит Ван-Гог / За то, что я помочь ему не мог"» [Каверин 1980: 254]. Принято считать, что стихотворение Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...» было создано в «самый продуктивный» период его творчества [Тарковская 2009: 267].

Стихотворение состоит из восемнадцати строк, разбитых на 2-стишия. В творчестве А. Тарковского мы можем наблюдать большое количество стихотворений, входящих в первую книгу стихов «Перед снегом», где строки разбиты на 2-стишия. К примеру, стихотворения: «Записал я длинный адрес на бумажном лоскутке» (1935), «Суббота, 21 июня» (1945), «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был» (1955), «Дом напротив» (1958) и др. Как отмечает В.Е. Холшевников, 2-стишия имеют «тенденцию к смысловой замкнутости» и «требуют лаконизма», именно такие «четко тематически замкнутые 2-стишия», в которые необходимо «уложить законченную мысль», поэты «разделяют пробелами» [Холшевников 1983: 28, 29]. Стихотворение А. Тарковского можно условно разделить на две части.

Первая часть, состоящая из восьми строк и соответственно четырех 2-стиший, синтаксически образует одно предложение и представляет собой попытку лирического героя попросить прощения у голландского художника:

Пускай меня простит Винсент Ван Гог За то, что я помочь ему не мог, За то, что я травы ему под ноги Не постелил на выжженной дороге,

За то, что я не развязал шнурков Его крестьянских пыльных башмаков,

За то, что в зной не дал ему напиться, Не помешал в больнице застрелиться [Тарковский 1991: 87].

Побудительная форма маркирует опосредованное обращение к Ван Гогу. Из второй части читатель узнает, что в качестве посредника выступает картина (или картины) художника и читатели (зрители). Анафора и цезура в начале каждой строфы подчеркивают напряженный внутренний диалог лирического героя, пронизанный живописными, литературными и евангельскими аллюзиями. Неточная рифма «Ван Гог / не мог» акцентирует внимание на контрасте между высоким статусом имени Ван Гог в мировой культуре и трагическим положением художника в действительности. Траектория сверху вниз и снизу вверх обозначена в последующих трех строфах предполагаемыми действиями лирического героя, который сначала опускается к ногам художника, а затем поднимается с целью напоить его. Крупный план второй и третьей строфы (ноги, башмаки) сменяется общим (в зной – напиться), четвертая строфа завершается образами больницы и самоубийства.

Диалогизм выражается и через взаимоотношения местоимений «я» — «ему» («его»). Объединяют лирического героя и голландского художника в попытке преодоления душевных мук за счет физических препятствий образы-символы «выжженной дороги» и «пыльных башмаков», как бы позаимствованные из картин Ван Гога.

Обратим внимание на слово «выжженной», которое отличается от других удвоенными согласными  $\mathcal{H}$  и поэтому схоже с зеркальным  $\mathcal{E}$  Слово «выжженной» анаграммируется со словом «художник», в котором присутствует сочетание букв  $\mathcal{H}$ , к тому же буквы  $\mathcal{H}$  и  $\mathcal{H}$ , обрамляющие слово «художник», графически тоже можно рассматривать как «незаконченные»  $\mathcal{H}$ .

Тесная связь этих двух слов распространяется и на контекстуальные синонимы «пыль», «зной». Грамматическая рифма «напиться / застрелиться» и симметричное построение четвертой строфы уподобляют значение глаголов друг другу и контрастно откликаются на название книги американского писателя Ирвинга Стоуна «Жажда жизни. Повесть о Винсенте Ван Гоге» (1954).

Вторая часть стихотворения, состоящая из десяти строк и пяти 2-стиший, представляет собой «проникновение» лирического героя в картину Ван Гога:

Стою себе, а надо мной навис Закрученный, как пламя, кипарис.

Лимонный крон и темно-голубое, – Без них не стал бы я самим собою;

Унизил бы я собственную речь, Когда б чужую ношу сбросил с плеч.

А эта грубость ангела, с какою Он свой мазок роднит с моей строкою,

Ведет и вас через его зрачок Туда, где дышит звездами Ван Гог [Тарковский 1991: 87–88].

Если в первой части акцентировалось, что лирический герой опускается до земли, то во второй обозначено его стремление вверх через образ кипариса. «Мистическим символом смерти и траура» является кипарис на Западе, в то время как в Азии он — «эмблема долголетия и бессмертия, как и другие вечнозеленые деревья-долгожители» [Тресиддер 2001: 143]. Противоречивые трактовки образа кипариса прослеживаются и в стихотворении А. Тарковского. Поэт живописует кипарис, который наделяется цветами «лимонно-желтый» и «темно-голубой», а также сравнивается с пламенем. Возникает предположение, что картина, в которую «проник» лирический герой, является собирательным образом двух знаменитых полотен Ван Гога, создан-

ных примерно в одно время: «Звездная ночь» (1889) и «Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой» (1890).

дорогой, кипарисом и звездой» (1890).

В словесной интерпретации самого художника форма и цвет кипариса осмысляются по-другому. В письме к брату Тео от 25 июня 1889 г. Винсент признавался: «Кипарисы занимают меня непрестанно. Хотелось бы из них сделать такую же вещь, как из подсолнечников. Меня поражает, что их еще никто такими не видел. В линиях и в соотношениях они так же прекрасны, как египетский обелиск. И зелень такого же благородного качества; это — черное пятно в солнечном пейзаже. У него, однако, один из самых интересных оттенков черного, один из самых трудных, какие только существуют и какие себе вообще можно представить. Его надо видеть на фоне синего или, правильнее сказать, синим изнутри» [Ван Гог 1994: 222]. Сходство этого экфрасиса со стихотворением Тарковского проявляется в устремленности кипариса ввысь и темно-синем цвете, а отличие — в завихрениях кипариса и гладкой поверхности обелиска, в лимонно-желтом вместо черного.

Выбор картин в стихотворении Тарковского, на наш

Выбор картин в стихотворении Тарковского, на наш взгляд, обусловлен не только соединением земли и небес через образ кипариса, который подчиняясь страстному порыву взлохмаченных облаков, тянется вверх, но и присутствием на переднем плане картины «Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой» двух персонажей. Возможно, лирический герой и есть тот самый мужчина с металлическим предметом в руках, в то время как второй в шляпе — сам Ван Гог. Такое предположение может быть оправдано серией автопортретов художника в шляпе: «Автопортрет в фетровой шляпе», «Автопортрет в соломенной шляпе», «Автопортрет в соломенной шляпе», «Примечательно, что соединенные руками фигурки напоминают букву  $\mu^1$  и отсылают к анаграмме  $\mathcal{H}$  и соответственно – к сопоставлению слов «выжженной» и «художник» уже через визуальный образ на картине.

Первая строфа второй части: «Стою себе, а надо мной навис / Закрученный, как пламя, кипарис», приравнивает глагол действия «стоять» к глаголу состояния «быть» во второй строфе: «Без них не стал бы я самим собою». Проведенная параллель между «стоять» и «быть» подчеркивает значимость присутствия

лирического героя в картине и отчасти объясняет последующие вариации с местоимениями. Настойчивое «я» первой части трансформируется в притяжательное «себе», «моей», «собственную» – во второй и приводит к заключению через противопоставление «собственный/чужой»: «Унизил бы я собственную речь, / Когда б чужую ношу сбросил с плеч».

Своеобразная развязка наступает в предпоследней строфе, когда предположительно сам учложник снимает это противо

Своеобразная развязка наступает в предпоследней строфе, когда предположительно сам художник снимает это противопоставление через акцентирование родственной близости двух искусств — живописи и литературы: «А эта грубость ангела, с какою / Он свой мазок роднит с моей строкою». К тому же сочетание букв aнг- в слове «ангел» встречается при слиянии двойной фамилии художника «В $ah\Gamma$ ог», что косвенно сближает его с ahrелом. Возможно, лирический герой получил долгожданное прощение через приобщение к миру Ван Гога, в котором соединился предел человеческого и поэтического интима.

Стихотворение заканчивается утверждением, что произведение искусства живет вечно и бессмертен его создатель, который «дышит звездами». Его тайна раскрывается пытливому читателю/зрителю, и трепетное отношение к художнику оправдывает своеволие, а поэтическое сопереживание инициирует творческое вдохновение. Разбивка строк в стихотворении А.Тарковского соответствует нервному напряжению картин Ван Гога, подчиняет вертикаль текста устремленному вверх кипарису.

Как правило, максимальный накал страстей естественно приводит к освобождающей разрядке, к сопутствующей тоске и к резонному вопросу «Зачем?». Написанное через десять лет стихотворение А. Кушнера «Зачем Ван Гог вихреобразный...» (1969) продолжает поэтический «диалог перед картинами» голландского художника:

Зачем Ван Гог вихреобразный Томит меня тоской неясной? Как желт его автопортрет! Перевязав больное ухо, В зеленой куртке, как старуха, Зачем глядит он мне вослед?

Зачем в кафе его полночном Стоит лакей с лицом порочным? Блестит бильярд без игроков? Зачем тяжелый стул поставлен Так, что навек покой отравлен, Ждешь слез и стука башмаков?

Зачем он с ветром в крону дует? Зачем он доктора рисует С нелепой веточкой в руке? Куда в косом его пейзаже Без седока и без поклажи Спешит коляска налегке? [Кушнер 2011: 39–40]

Вопросительное слово «Зачем?» перекликается с побудительным «Пускай», в обоих случаях в названия стихотворений вынесена фамилия художника. Если в стихотворении А. Тарковского возникает образ «закрученного, как пламя, кипариса», то А.Кушнер распространяет метафору вихря на все творчество художника, как бы раздувая пламя, зажженное своим предшественником.

Примечательно, что стихотворение А. Кушнера непосредственно перекликается с XIII строфой неоконченной поэмы А. Пушкина «Езерский» (1833) «Зачем крутится ветр в овраге»<sup>2</sup>, написанной онегинской строфой, которая имеет сложное строение. Трижды задаваясь вопросом «Зачем?» и адресуя его последовательно ветру, орлу и деве, в предпоследних строках стихотворения поэт сам отвечает на вопрос: «Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона». Подчеркивая непостижимость отдельных вещей, несогласованность и противоречивость в природе, Пушкин расширяет список лиц, апеллирует к свободе поэтического творчества, оставляя последнее слово за поэтом: «Гордись: таков и ты поэт, / И для тебя условий нет».

В отличие от отрывка из поэмы «Езерский», стихотворение А. Кушнера «Зачем Ван Гог вихреобразный...» состоит из трех 6-стиший ааб вб, которые «чаще всего встречаются в на-

певной лирике, песенной и романсной, в балладах» [Холшевников 1983: 30]. Каждая строфа стихотворения начинается с вопросительного слова «Зачем?» и заканчивается вопросительным знаком, а основной тон задают первые строки: «Зачем Ван Гог вихреобразный / Томит меня тоской неясной?». Подхватывая общую грустную тональность портретов Ван Гога, поэт адресует этот вопрос автопортрету с отрезанным ухом, соединяя образ Пиковой Дамы Пушкина с мужским изображением на полотне.

С одной стороны, желтый цвет в повести А.Пушкина сим-С одной стороны, желтый цвет в повести А.Пушкина символизирует дряхлость и слабоумие графини («Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам <...> Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево <...> Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слыхала <...> Старуха молчала по-прежнему <...> Старуха не отвечала ни слова»), а с другой – его вариации вкупе с зеленым являются намеком на скоропостижное сумасшествие Германна («...ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решигруды червонцев. Он ставил карту за картои, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман» [Пушкин 1995: 240–242, 236]). Колористика желтый/золотой подчеркивает параллелизм образов Графини и Германна, особенно заметный при близком написании слов и сближении через анаграмму грн- с гривной. Интерес исследователей к анаграмме в повести «Пиковая Дама» сосредоточен в основном вокруг «анаграмматического извлечения трех карт из звукового состава текста» (см.: [Давыдов 1999: 112]). Апеллируя к «пушкинской тайнописи», С. Давыдов замечает в «случайно оброненных» Германном словах: «вот что утроиТУ-Семерит мой капитал», тройку, семерку и «фонетически ассимилированного туза» (выд. автором), в то время как американский исследователь Л. Лейтон обнаруживает «многочисленные анаграммы и логографы карт в описании спальни графини» [там же: 113, 112].

Обращаясь к желтому и зеленому цвету и соединяя образ мужчины со старухой через реминисценцию к Пушкину в экфрасисе автопортрета Ван Гога, Кушнер указывает, о каком из многочисленных автопортретов художника идет речь. Отсылки к предшественнику проявляются также в вариациях желтого

цвета. Сопоставляя «лимонный крон» Тарковского (в первой редакции — «лимонный хром» [Тарковский 1962: 61]) через цветопись (лимонный/желтый) и анаграмму (к(г)рн-) с образами графини и Германна, Кушнер тем не менее в последней строфе отдает предпочтение зеленому как радостно-весеннему, хотя настойчивый вопрос «Зачем?» умаляет общее впечатление. Если Тарковский, распространяя метафору огня на пейзажи и судьбу Ван Гога, видит в фактуре кипариса пламя, обрамленное лимонно-желтым и темно-голубым, то Кушнер апеллирует не к выжженному, а к живому через образ природы на картинах Ван Гога.

Правда, к природе поэт «приближается» через предметные образы (бильярдный стол, стул, башмаки) второй строфы, где происходит перенос акцента с автопортрета художника на лицо его персонажа. Посвящая три первых строки второй строфы экфрасису картины Ван Гога «Ночное кафе. Арль» (1888), поэт «выхватывает» фрагмент картины, на котором изображен мужчина со стулом и треугольником бильярдного стола на фоне длинного прямоугольного стола, где стоит бутылка с бокалом содержимого, и «уголка» картины в массивной раме.

Примечательно, что изгиб ножек и положение спинки

Примечательно, что изгиб ножек и положение спинки склоненного к мужчине стула повторяют очертания фигуры молодого человека в шляпе на картине «Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой», в то время как его сдержанная поза подчеркивает статичность самой фигуры, равновесие ей придают кромка бильярдного стола и стул одновременно. Визуальный обман как бы отсутствующих у мужчины ног подчеркивает потребность в ножках стула, и по-особенному сближает человека и стул. Размышляя над картиной «Стул Ван Гога и его трубка», Н.А. Дмитриева объединяет несколько стульев на картинах художника: «желтый с соломенным сиденьем стул Винсента – такой же, как в его "Спальне"; сходного образца стулья находятся и в "Ночном кафе"» и называет их «эвфемическими портретами» Ван Гога [Дмитриева 1980: 267]. Проводя параллель между «ночным» стулом Гогена и «дневным» стулом Ван Гога, исследовательница констатирует: «Так художник подвел итог отношениям, в которых чудится извечный конфликт Моцарта и Сальери, положенный на иную музыку» [там же: 268].

В стихотворении А. Кушнера стул имеет двойственную природу. В экфрасисе картины «Ночное кафе. Арль» поэт через аллюзию к стихотворению Тарковского уравнивает глаголы «стоять» и «быть», тем самым подчеркивая важную роль стула в астоять» и «оыть», тем самым подчеркивая важную роль стула в парадоксальном стоянии мужчины с пронзительными глазами, чья фигура напоминает очертание бутылки на заднем плане. С другой стороны, акцентируя внимание на схожем написании слов «стул» и «стук», А. Кушнер сближает стулья и башмаки на картинах Ван Гога через мотив нежданного гостя. Строка «На свете счастья нет, но есть покой и воля» из стихотворения Пушкина переосмысляется поэтом в еще более пессимистичном ключе в заключительных строках второй строфы: «Зачем тяжелый стул поставлен / Так, что навек покой отравлен, / Ждешь слез и стука башмаков?».

лыи стул поставлен / Так, что навек покои отравлен, / ждешь слез и стука башмаков?».

В отличие от стихотворения А. Тарковского, где башмаки отсылают к евангельскому мотиву омовения ног, в стихотворении А. Кушнера стук башмаков непосредственно связан с тяжелым стулом и опосредованно — с тяжелой поступью «Каменного гостя». Проводя параллель между мотивами вечного покоя и покоя, отравленного навек, А. Кушнер приближается к стихотворению А. Блока «Шаги Командора» (1912), где мотив покоя переосмысляется через образ «Девы Света» и ее потревоженного сна: «Донна Анна спит, скрестив на сердце руки, / Донна Анна видит сны... <... > Только в грозном утреннем тумане / Бьют часы в последний раз: / Донна Анна в смертный час твой встанет. / Анна встанет в смертный час» [Блок 1955: 369–370]. Сопоставляя Командора и Ван Гога через аллюзии к Пушкину и образ стула на картинах художника, поэт подчеркивает жизненную силу в неодушевленных предметах.

Своеобразным обобщением лейтмотивов стихотворений Пушкина и Тарковского является заключительная третья строфа стихотворения. Связывая образ ветра не с глубоким оврагом, как в стихотворении Пушкина, а с кроной дерева, возможно, кипариса, А. Кушнер подчеркивает равноправие между «поступками» вольного ветра и творческой энергией художника. Неточная глагольная рифма первых строк «дует/рисует» характеризует незавершенность действия и связывает фразеологизм «вдохнуть душу» с профессией живописца. Строфическая ана-

фора «Зачем?» и появление личного местоимения третьего лица «он» («Зачем он / Зачем он») усиливает вопросительную интонацию всего стихотворения, акцентируя внимание на создателе картин.

В противоположность динамике всей строфы вторая и третья строка, посвященные экфрасису картины «Портрет доктора Гаше», выглядят статичными, что обусловливает их связь с первой строфой стихотворения, где упоминается автопортрет с отрезанным ухом. Объединяя образы доктора и больного через мотив зеленого (нелепая веточка и зеленая куртка), поэт переносит акцент с лица на другие части тела (ухо, рука), характеризуя персонажа через деталь на картине. Своеобразной реакцией на обусловленность пушкинского стихотворения (Зачем? / Затем) является неожиданное появление вопросительного слова «Куда?» в последних строках стихотворения.

Подчеркнуто открытый финал стихотворения получает, на наш взгляд, логическое завершение в образе коляски. Заключая в себе неоднозначные характеристики (детская, инвалидная, «купеческая»), слово «коляска» обозначает приспособление для перевозки. Легкость коляски «без седока и без поклажи» третьей строфы контрастирует с «тяжелым стулом» второй, который был кем-то «поставлен». Однако взаимосвязь стул-стук-поступь определяет сходство стула и коляски, образуя образыперевертыши ножка/колесо. Заключительные строки стихотворения А. Кушнера посвящены экфрасису картины Ван Гога «Пейзаж в Овере после дождя», где нечетко выписанная лошадка в упряжке подчиняется длинной ленте дороги, а разнонаправленные мазки, изображающие окрестности, придают ее движению несколько беспокойный характер. Возникает надежда на исцеление, и «нелепая веточка» в руках доктора напоминает о Вербном воскресении.

Таким образом, спустя десять лет А. Кушнер в стихотворении «Зачем Ван Гог вихреобразный...» вступает в диалог с создателем стихотворения «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...». Равное количество строк (восемнадцать) подчиняется неодинаковой разбивке на 2-стишия и 6-стишия соответственно. Спор с предшественником обнаруживается в интерпретации образа башмаков<sup>3</sup>, которые у Тарковского оказываются пыльными,

а у Кушнера – каменными. Апелляция к Пушкину прослеживается на уровне мотивно-образной структуры стихотворения и определяет тесную связь произведений русского поэта и голландского художника в художественном мире А.Кушнера.

Своеобразным завершением разговора о поэтических интерпретациях картин Ван Гога станет обращение к стихотворению Евгения Рейна «Пейзаж в Овере после дождя», написанному через несколько десятилетий после произведений А. Тарковского и А. Кушнера. Посвященное одноименной картине Ван Гога стихотворение было опубликовано в первом номере журнала «Знамя» за 2013 г., в подборке стихов, имеющей подзаголовок «Вдоль времени» [Рейн 2013: 111–120] и прочитано самим поэтом в эфире телевизионной передачи «Вслух» на телеканале «Культура» [Рейн 2013]. Показательно, что вторым приглашенным гостем, в присутствии которого было прочитано стихотворение «Пейзаж в Овере после дождя», являлся А. Кушнер. Встреча двух поэтов на съемочной площадке под звуковое «сопровождение» стихотворения «Пейзаж в Овере после дождя» символично откликается на слова В.С.Библера о том, что текст в интерпретации гуманитария существует как «граница встречающихся реплик, как встреча направленных друг к другу речей (спрашивающих, отвечающих, соглашающихся, сомневающихся)» [Библер 1991: 117].

Повышенное внимание в фигуре Ван Гога может быть продиктовано в творчестве Е.Рейна интересом как к голландским мастерам (Вермееру Дельфтскому и Винсенту Ван Гогу), так и к теме дружбы и сотворчества, инициировавшей более полувека спустя продолжение поэтического диалога о картинах и посвящение поэту  $H^4$ .:

# Пейзаж в Овере после дождя

H.

Осины, ивы около запруд, И заросли осоки, и дорога, Болото, кочки – всё, что есть вокруг – Великолепно, в сущности – убого. Искусство, необъятный твой пейзаж Нас помещает в бездны сердцевину, Какая точная, естественная блажь, Художник, как Адам, возник из глины. Но если отойти в далекий зал, Стать на границе лучших откровений, И высмотреть, что быстро срисовал Бродяга, сумасшедший, новый гений. Там паровозик на краю земли, Повозка со снопом у переезда, Пустующая лодка на мели, Всё движется намеренно и резво. Всё вместе с ним. Отбросив свой мольберт, Сам живописец – нищий и богема, Спешит в Париж, чтоб выполнить обет, Из Амстердама или Вифлеема, Теряя тюбики, чужой абсент глуша, Среди народных скопищ и уродов, И соскребая лезвием ножа Пронзительные очи огородов [Рейн 2013: 117].

Монолитное по форме стихотворение в отличие от двух предшествующих состоит не из 18, а из 24 строк. Согласно названию, оно посвящено картине голландского художника, написанной за месяц до самоубийства, экфрасисом которой заканчивается стихотворение А. Кушнера. Эмоциональный тон стихотворения Е. Рейна контрастирует с изображением на картине Ван Гога, где, несмотря на экспрессию линий и насыщенность красок, прозрачность и воздушность атмосферы симптоматично откликаются на обновление природы, умытой дождем. Перечислительный ряд первых трех строк: «Осины, ивы около запруд / И заросли осоки, и дорога / Болото, кочки, все, что есть вокруг», заканчивается обобщающей четвертой строкой, заключающей в себе антитезу: «Великолепно, в сущности – убого». В экфрасисе картины не проявлена индивидуальность оверского ландшафта, описание может быть применимо к другим пейзажам сельской местности.

Пятая строка «Искусство, необъятный твой пейзаж» перекликается с первыми четырьмя строками, как бы подчеркивая

нашу мысль о том, что речь идет не столько о пейзаже в Овере, сколько о пейзаже как пространстве индивидуального творчества, как возможности опоэтизировать реальность, придать сакральный смысл всему происходящему, привить «вкус к бескорыстному вниманию» [Седакова 1996: 338]. «Возвращение» к картине совершается в следующих восьми строках непосредственно в пространстве музея, симптоматично отзываясь, с одной стороны, на восприимчивость самого Рейна к живописи, а с другой, на приобщении зрителя/читателя к созерцанию / вглядыванию: «Но если отойти в далекий зал / Стать на границе лучших откровений, / И высмотреть...». Примечательно, что в звуковом аналоге поэт заменяет слово «лучших» на «высших», последнее символично перекликается с вертикалью текста. Движение авторской мысли от общего к частному – искусство, пейзаж, художник — вновь устремляется к конкретной картине, которая характеризуется через природу творчества самого Ван Гога: «... быстро срисовал / Бродяга, сумасшедший, новый гений».

быстро срисовал / Бродяга, сумасшедший, новый гений».

Нанизывая пестрые определения, относящиеся к художнику, поэт как бы подчеркивает вибрацию его беспокойной натуры и вычленяет доминантные образы, созвучные его творчеству. Поведение стихийного гения, чья отравленность творчеством граничит с помешательством, «усмиряется» в следующих четырех строках, за счет обыденного перечисления мелких деталей на ней: «Там паровозик на краю земли, / Повозка со снопом у переезда, / Пустующая лодка на мели, / Всё движется намеренно и резво». Изображенные предметы на картине как будто отзываются своим «пограничьем» («на краю земли», «у переезда», «на мели») на пространственное расположение зрителя/читателя, который находится как бы «на границе» «откровений», и будоражат своей тревожностью его душу.

ля/читателя, которыи находится как оы «на границе» «откровений», и будоражат своей тревожностью его душу.

Катастрофическая эволюция творчества Ван Гога, заключавшая в себе 10 лет и закончившаяся самоубийством художника в возрасте 37 лет, пунктирно обозначена в заключительных восьми строках, а ее посылом в стихотворении является «рассеченная» семнадцатая строка: «Все вместе с ним. Отбросив свой мольберт». Переключение внимания с картины «Пейзаж в Овере после дождя» на подручные средства при ее создании (мольберт) имеет символическое значение и обусловлено, на наш

взгляд, визуальной «зависимостью» Е. Рейна от знаменитого автопортрета Ван Гога перед мольбертом и с палитрой. Особый драматический фон создает известное письмо друга Ван Гога и художника Эмиля Бернара к Орье, в котором тоже упоминается о мольберте: «Вас не было в Париже, и вы, вероятно, не знаете ужасной новости, которую я, однако, не могу дольше скрывать от вас. Наш дорогой друг Винсент умер четыре дня тому назад. Вы, конечно, уже догадались, что он покончил с собой. В воскресенье днем он ушел в поле за Овером, прислонил мольберт к стогу сена и затем выстрелил в себя из револьвера» [цит. по: Ревалд 1996: 281].

Смысловые узлы отрывка из письма французского художника Эмиля Бернара – Париж, Овер, мольберт, револьвер – характерны и для заключительных строк стихотворения, правда, Е. Рейн «меняет» револьвер на нож, демонстрируя процесс уничтожения не себя, но картины: «И соскребая лезвием ножа / Пронзительные очи огородов». Причем, заключительная строка является парафразом известной метафоры Ю.Олеши «голубые глаза огородов»<sup>5</sup>, посвященной тому же полотну Ван Гога. Наряду с Парижем возникают Амстердам и Вифлеем. Столица Нидерландов по звуковому составу приближается к имени первого человека на земле (Адам—Амстердам), как бы возвращая читателя в начало стихотворения, где определяется происхождение художника из глины, и в пространство музея, так как в Амстердаме находится самая крупная коллекция картин и рисунков Ван Гога. По контрасту с землистой горной породой, приобретающей твердость камня после обжига и символично оправдывающей повышенную черствость человека, божественное начало излучает Вифлеем, в котором по преданию родился Иисус Христос.

Параллель с Христом отсылает к судьбе младшего брата Винсента Ван Гога Тео, который скончался в возрасте 33 лет. Счастливый муж и молодой отец Тео Ван Гог своим неожиданным уходом спровоцировал еще больше загадок, чем старший брат. По воспоминаниям художника Камиля Писсаро, в октябре у Тео произошел «грандиозный скандал с его хозяевами по поводу картины Декана. В конце концов, в минуту раздражения, он отказался от работы в галереи и внезапно сошел с

ума» [цит. по: Ревалд 1996: 283]. Внезапная и необратимая потеря брата и рассудка, приведшая Тео к скоропостижной смерти, отсылает к близнечному мифу об Аполлоне и Дионисе, составляющему основу концепции творчества и повествующему о трагедии дружбы<sup>6</sup>.

Стремление Ван Гога к высветлению палитры и солнцепоклонничеству, отчасти обусловленное генетической связью с золотопрядилыциками, перекликается с рыжим цветом его волос и символично оправдывает болезненную тягу Ван Гога к «резко-желтой ноте»<sup>7</sup>. Характерно, что в самом стихотворении не встречается упоминание о цвете, играющем ведущую роль в творчестве художника-постимпрессиониста и постоянно появляющемся на страницах его писем.

не встречается упоминание о цвете, играющем ведущую роль в творчестве художника-постимпрессиониста и постоянно появляющемся на страницах его писем.

Итак, обращаясь к картине «Пейзаж в Овере после дождя», хранящейся в ГМИИ им. А.С. Пушкина, Е. Рейн демонстрирует непосредственное впечатление от полотна, обращая внимание на процесс его восприятия: «Но если отойти в далекий зал, / Стать на границе лучших откровений». Любопытно, что на самом деле «далекий зал» оказывается небольшой проходной комнатой в музее, где наряду с пятью картинами Ван Гога располагаются еще несколько полотен других художников. Расширяя и драматизируя границы пейзажа/пространства как такового, поэт в заключительных строках стихотворения символически обращает «пейзаж после дождя» в «затишье перед бурей», подчеркивая трагическую судьбу художника.

Укрупняя надрывный характер жизнетворчества Ван Гога через изображение разрушительного творческого процесса: «И соскребая лезвием ножа / Пронзительные очи огородов», и перечислительный ряд хаотичных поступков («отбросив свой мольберт», «теряя тюбики», «абсент глуша»), Е. Рейн как будто вторит опубликованной личной переписке Ван Гога, переведенной на разные языки и неоднократно переизданной, в которой отразилась «горячая» натура художника. Посвящая печатный вариант стихотворения некому поэту H, а во время выступления перед слушателями игнорируя это посвящение и акцентируя внимание на месторасположении картины и имени живописца, поэт объединяет в двух посвящениях литературу и живопись,

стремясь силой голосового напора и энергетикой звучания передать тернистый путь художника.

Подведем общий итог. А. Кушнер и Е. Рейн обращаются к картине Ван Гога «Пейзаж в Овере после дождя», которая хранится в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Если А. Кушнер завершает стихотворение экфрасисом данного полотна и неожиданным появлением вопросительного слова «Куда?» вместо «Зачем?», то Е.Рейн выносит название картины в заглавие стихотворения и акцентирует внимание на ее непосредственном восприятии, расширяя границы музейного зала и человеческих возможностей. Экфрасис еще одной картины Ван Гога из ГМИИ им. А.С. Пушкина «Портрет доктора Гаше» в стихотворении А.Кушнера подчеркивает стремление поэта к «живому» диалогу с картиной. Однако разговор с картиной оборачивается в стихотворении А.Кушнера диалогом с произведениями А.Пушкина, через которые он отчасти и воспринимает творчество Ван Гога. А посылом к диалогу является стихотворение А. Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...».

Экфрасис в стихотворении А. Тарковского и Е. Рейна в

Экфрасис в стихотворении А. Тарковского и Е. Рейна в первом случае стимулирует «проникновение» лирического героя в картину и акцентирование близости автора стихотворения и создателя картины «Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой», а во втором — нахождение новых слов и смыслов через обобщение разнообразных художественных интерпретаций жизни и творчества Ван Гога. Поэтому стихотворение А. Тарковского создает иллюзию вхождения в картину и общения с ее персонажами, а попытка Е.Рейна передать тернистый путь художника через многословие оказывается успешной при наличие звукового аналога, к которому мы обращались при анализе произведения. Примечательно, что стихотворение А. Кушнера положено на музыку Григорием Гладковым и его звуковая интерпретация подчеркивает музыкальность данного произведения, инициируя новые «прочтения».

Все поэты подчеркивают отзывчивость картин художника: в первом стихотворении через образ зрачка, который глядит на зрителя с картины и служит его проводником, во втором — через упоминание автопортретов и портретов, на которых персонажи глядят вслед зрителю, в третьем — распространением метафоры

глаз на пейзаж, когда каждый мазок художника становится оком. Динамичный способ выдавливания мазков прямо из тюбиков на поверхность холста и вариации Ван Гога с цветом на собственных картинах приводят Е. Рейна к отказу от цвета как такового и к перечислительному ряду изображенного на картине. В то время как А. Тарковский акцентирует внимание на лимонножелтом и темно-синем, а А. Кушнер – на желтом и зеленом.

#### Примечания

<sup>1</sup> В первоначально опубликованном стихотворении «Пускай меня простит Винсент Ван Гог» в книге стихов «Перед снегом» фамилия Ван Гог тоже «соединялась» дефисом, частично напоминая букву *н* (см.: [Тарковский 1962: 61]). Написание *Ван-Гог* наблюдается и в более поздней публикации данного стихотворения (см.: [Тарковский 2009: 269]).

<sup>2</sup> Зачем крутится ветр в овраге Подъемлет лист и пыль несет, Когда корабль в недвижной влаге Его дыханья жадно ждет? Зачем от гор и мимо башен Летит орел, тяжел и страшен, На черный пень? Спроси его. Зачем Арапа своего Младая любит Дездемона, Как месяц любит ночи мглу? Затем, что ветру и орлу И сердцу девы нет закона. Гордись: таков и ты поэт, И для тебя условий нет [Пушкин 1994: 102].

«Образный параллелизм, близкий пушкинскому стихотворению, и композиционное сходство» исследователи обнаруживают в отрывке из Книги Притч царя Соломона и считают его одним из «источников стихотворения»: «"Три вещи непостижимы для меня, и четырех я не понимаю: Пути орла на небе, пути змея на скале, пути корабля среди моря и пути мужчины к девице"» [Ильичев 1991: 146]. Пушкинисты полагают, что строфу можно считать самостоятельным произведением и рассматривать «данный отрывок в контексте таких стихотворений Пушкина, как "Пророк" (1826), "Поэт" (1827), "Поэт и толпа" (1828), "Поэту" (1830), "Эхо" (1831), "Гнедичу" (1832), "Я памятник себе воздвиг нерукотворный..." (1836)» [там же: 145].

<sup>3</sup> Эстетические поиски Ван Гога, тесно связанные с бродяжничеством и постоянной сменой места жительства, символично отразились в образе старых изношенных башмаков с «крепкими подметками, подбитыми гвоздями», язычки которых «вывалились и повисли набок, как язык у тяжело дышащей усталой собаки» [Дмитриева 1980: 201, 202]. Как отмечает его приятель Поль Гоген, Ван Гог никогда не расставался с изображенными на картине собственными башмаками [там же: 201].

<sup>4</sup> Автобиографический рассказ «Дублон любви» Е.Рейн тоже посвящает воспоминаниям о встречах с Н. Поэт интригует читателя и не раскрывает секрета, кто скрывается под маской Н., хотя отзывается о нем, как о поэте, исключительно высоко: «Как же это получилось, что из глухого сибирского села, ну а потом из бедной московской семьи вознесся самый популярный (это наиболее точный термин) поэт планеты, переведенный, как Библия, на двести языков, объехавший (это подсчитано скрупулезно), кажется, сто двенадцать стран. Он выступал не только в самых знаменитых залах Европы и Америки, но и на олимпийских стадионах, коралловых рифах (отдельно на подводной и надводной их части), он читал стихи с пирамиды Хеопса, Эйфелевой башни, Эмпайр-стейт-билдинга, перекрывал своим голосом Ниагарский водопад и турбины Братской ГЭС. И все это – совершенно буквально. В жизни же (я его отчасти знаю) он был человеком переменчивых настроений, ничего не любил откладывать на потом – и это правильно, потому что то, что не сделано сейчас, – не сделано никогда. С годами и он переменился, и только поэтому я назову его условной буквой Н.» [Рейн 2002]. Предположительно речь идет о знаменитом российском поэте Евгении Евтушенко.

<sup>5</sup>В автобиографической книге «Алмазный мой венец» Валентин Катаев рассказывает как Ю.О., или «ключик», подарил ему метафору «голубые глаза огородов» с напутствием: «эта концовка спасет любую чушь, которую ты напишешь». Подразумевая под «ключиком» Юрия Олешу, писатель с иронией замечает: «Он подарил мне эту гениальную метафору, достойную известного пейзажа Ван Гога, но до сих пор я еще не нашел места, куда бы ее приткнуть. Боюсь, что она так и останется как неприкаянная. Но ведь она уже и так, одна, сама по себе произведение искусства и никакого рассказа для нее не надо» [Катаев 1979: 18, 145].

<sup>6</sup> Примечательно, что Винсент Ван Гог, уступающий в мировом искусстве по количеству созданных автопортретов только Рембрандту, «никогда не писал портрета Тео» [Дмитриева 1980: 208]. Отечественный исследователь выдвигает предположение, что на одном из автопортретов, «написанном в легких, изысканно-светлых, даже нарядных

тонах», Винсент все же «объединил» «свой облик с обликом брата» [там же: 208]. По нашим предположениям, речь идет о парижском автопортрете 1887 г., выразительностью глаз, формой носа и нижней частью лица отсылающему к известной фотографии Тео. В письмах к Тео Винсент часто объединяет собственную внешность с внешностью брата: «Мой дорогой Тео! Гоген и я были вчера в Монпелье, чтобы посмотреть музей и зал Бриаза <...> Там есть один портрет Делакруа, изображающий некоего господина с бородой и рыжими волосами, который до проклятия похож на тебя или на меня» (Арль, 1888) [Ван Гог 1994: 170].

 $^{7}$  «Господин Рей говорит, что я вместо того, чтобы хорошо и правильно питаться, поддерживал себя водкой и кофе. Я признаю все это. Однако правильным останется и то, что для того, чтобы достигнуть той резко-желтой ноты, которая мне удалась этим летом, все нужно было довести до крайности» (Арль, 1889) [Ван Гог 1994: 200].

#### Список литературы

*Библер В.С.* Диалог. Сознание. Культура (идея культуры в работах М.Бахтина) // Одиссей, 1989. Человек в истории: Исследования по социальной истории и истории культуры. М.: Наука, 1989. С. 21–59.

Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 6. С. 81–92.

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 3(23). С. 172–181.

*Брагинская Н.В.* Смысл экфрасиса и смысл его изучения. 2012. URL: http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=2627740 (дата обращения: 15.04.2014).

 $\it Bah\ \, \Gamma oz\ \, B.\ \,$  Письма / пер. Н.Щекотова. М.: Терра, 1994, Т. II. 400 с.

*Давыдов С.* Туз в «Пиковой Даме» // Новое литературное обозрение. 1999. № 37. С. 110–128.

*Дмитриева Н.А.* Винсент Ван Гог. Человек и художник. М.: Наука, 1980. 397 с.

*Ильичев А.* «Зачем кругится ветр в овраге...»: Источники, поэтика, концепция поэта и поэзии // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. СПб.: Наука, 1991. Вып. 24. С. 144–154.

*Каверин В.А.* Вечерний день. Письма. Встречи. Портреты. М.: Советский писатель, 1980.504 с.

Катаев В. Алмазный мой венец. М.: Советский писатель, 1979. 224 с.

Ковальджи К.В. Загореться посмертно, как слово // Тарковский А. Собр. соч. В 3 т. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1991. Т. І. С. 5–24.

 $\mathit{Кушнер}\ A$ . По эту сторону таинственной черты. Стихотворения. Статьи о поэзии. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 544 с.

*Лаврин А.* Примечания // Тарковский А. Собр. соч. В 3 т. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1991. Т. 1. С. 414–451.

*Лекманов О.А.* О живописных подтекстах стихотворения Гумилева «Фра Беато Анджелико». 2012. URL: http://ivgi.rsuh.ru/article. html?id=2627740 (дата обращения: 15.04.2014).

*Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.

*Пушкин А.С.* Полное собр. соч.: в 17 т. М.: Воскресенье, 1994. Т. 5. 570 с.

*Пушкин А.С.* Полное собр. соч.: в 17 т. М.: Воскресенье, 1995. Т. 8, кн. 1. 496 с.

 $Peвалд \ \mathcal{Д}$ ж. Постимпрессионизм / пер. с англ. П.В.Мелковой. М.: Республика, 1996. 463 с.

Рейн Е. Вдоль времени // Знамя. 2013. № 1. С. 111–120.

Рейн Е. Выступление на передаче «Вслух» на тему: «Как подняться над графоманией?». 2013. URL: http://tvkultura.ru/video (дата обращения: 01.06.2013).

*Рейн Е.* Три рассказа // Вестник Европы. 2002. № 7–8. URL: http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/7/rein-pr.html (дата обращения 02.04.2014)

*Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в поэзии акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003.354 с.

*Седакова Ольга* беседует с Валентиной Полухиной // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 318-354.

Соколова Н.И. «Поэтическая живопись» прерафаэлитов // ANGLISTICA: сб.ст. и материалов по лит. и культуре Великобритании и России. Вып. VII: Литература и живопись / отв. ред. Е.Н.Черноземова. М., 1999. С. 51–64.

Tаранникова E. $\Gamma$ . Экфрасис в англоязычной поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007. 23 с.

*Тарковская М.А.* Сквозные комментарии // Тарковский А.А. Судьба моя сгорела между строк. М.: Эксмо, 2009. С. 267.

*Тарковский А.* Перед снегом. Стихи. М.: Советский писатель, 1962. 144 с.

*Тарковский А.* Собр. соч.: в 3 т. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1991. Т. І. 462 с.

 $\it Tарковский A.A.$  Судьба моя сгорела между строк. М.: Эксмо, 2009. 400 с.

Tименчик P. $\mathcal{A}$ . Еще раз о русском стиховом экфрасисе. 2012. URL: http://ivgi.rsuh.ru/article.html?id=2627740 (дата обращения: 15.04.2014).

*Тресиддер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. С.Палько. М.: Фаир–Пресс, 2001. 448 с.

Xанжина  $E.\Pi$ . Сонет о произведении визуальных искусств в романтической поэзии США // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв. Пермь, 1995. С. 69–75.

Холшевников В.Е. Что такое русский стих // «Мысль, вооруженная рифмами»: Поэтическая антология по истории русского стиха. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1983. С. 5–42.

### РАЗДЕЛ 2. ЖАНРОВЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ

## Глава 2.1. Модификация экфрастических жанров в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»

Модель экспериментального экфрастического романа конца XIX в., на наш взгляд, отчетливо проявляется уже в жанре «Картин» Филострата, который формируется параллельно с греческим романом. Н.В. Брагинская указывает на экфрастическую составляющую греческого романа (драматикона): «У Ахилла Татия весь роман развертывается как рассказ по поводу картины, но и картины на сюжеты мифов ... оборачиваются зримым оракулом. Картины и символизируют события романа, и – ближе – сюжет развертывает то, что до-словно "описано" изображением, так что персонажи мифа соответствуют действующим лицам романа. <...> Но все эти примеры меркнут перед Лонгом, перед введением к его знаменитому роману. <...> Это был последовательный рассказ «в картинках» <...> когда автором "овладело стремление, с картиной соревнуясь, повесть написать", он нашел человека, который истолковал ему все изображения» [Брагинская 1976: 156-159]. Барбара Кассен считает, что сама судьба связала роман и экфрасис, который «отбрасывает свою тень на весь стиль художественного произведения» и, «беря власть в свои руки, диктует полностью или частично саму структуру романа» [Кассен 2000: 232].

Филострат предупреждает во введении к «Картинам», что речь пойдет «не о художниках в живописи, не об их биографиях», а о «произведениях живописи» [Филострат 1996: 19]. Центральным в экфрастическом романе тоже становится не художник и его биография, а произведение (одно или более) визуального искусства (живописи, скульптуры, архитектуры и т.д.), которое эксплицитно или имплицитно обозначено уже в названии.

Жанр филостратовых «Картин» Н.В. Брагинская генетически выводит из мима (точнее – из «диалога перед изображением» [Брагинская 1994], или «диалогического экфрасиса» [Бра-

гинская 1977]. «Картины» Филострата Старшего, по ее словам, замечательны «тройственным синтезом» (или «псевдосинтезом») «искусства актерского, "живописи" и художественной прозы» [Брагинская 1976: 144]. В разных вариантах этот синтез можно обнаружить в диалогах Оскара Уайльда «Упадок лжи» (1889) и «Критик как художник» (1890), в «этюде в зеленых тонах» (A Study in Green) под названием «Перо, кисть и отрава» (Pen, Pencil, and Poison, 1889) и других произведениях писателя.

В романе «Портрет Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1890), который сам писатель назвал «этюдом об изобразительном искусстве» (цит. по: [Эллман 2000: 368]), обнаруживаются в трансформированном виде все признаки «диалогического экфрасиса», выделяемые Брагинской (сакральность, тайна, толкование, диалог экзегета и зрителей, обращение к изображению «как живому», внимание к содержанию изображения и др.). В оригинальном названии романа используется слово *picture*, а не *portrait*, как в написанном ранее рассказе «Портрет мистера У.Х.» (*The Portrait of Mr. W.H.*, 1889), что можно объяснить 1) нежеланием автора повторяться, 2) акцентом на большей *живописности* второго произведения, 3) жанровым соответствием портрета — рассказу, а картины — роману, при этом рассказ тоже организован по принципу «диалога перед изображением».

А.В. Мещерякова исследует в своих статьях экфрастическую основу образов романа «Портрет Дориана Грея» [Мещерякова 2011; 2012] и экфрастические описания в рассказе «Портрет мистера У.Х.» [Мещерякова, Половинкина 2012]. Однако она не касается жанровой структуры произведений. Алина Банеа посвятила большую часть своей диссертации «Экфрасис как особый тип интертестуальности в британском романе» (2012) «Портрету Дориана Грея», обращаясь к жанрам романа воспитания и романа о художнике и используя понятие «экфрастический модус» (the ekphrastic mode of writing). Ранее мы исследовали в романе Уайльда трансформацию романа о художнике [Бочкарева 2000] и генезис романа о картине [Бочкарева, 2010а]. На этот раз жанровая природа романа будет рассматриваться в аспекте «диалогического экфрасиса», или «диалога перед изображением».

По словам Леонида Геллера, «экфрасис — это жанр словесного представления (выделено мной — Н.Б.) отдельных или собранных в галереях произведений изобразительного искусства, жанр, у своих истоков канонизированный "Картинами" Филострата» [Геллер 2002: 45]. Наиболее близкие европейские аналоги, вероятно, «Салоны» Дидро и Бодлера, эссе Рескина и Пейтера (см. об этом: [Cheeke 2008: 171–189; Загороднева, Бочкарева, 2011: 27–59]). Внутренняя диалогическая природа экфрасиса обусловлена соревнованием (диспутом — paragone) между изображением и словом [Heffernan 2004: 1–8] при их тесной взаимосвязи (ut pictura poesis) и содружестве (sister arts). Уже в первой «картине» Филострата Старшего («Скамандр») экзегет (толкователь) объясняет, «каким путем создаются сюжеты картин»: эпизод картины взят из «Илиады», но на ней все изображено «совсем не так, как дано у Гомера» [Филострат 1996: 20].

Внешний диалог организован между экзегетом и другим зрителем, роль которого у Филострата Старшего отводится «мальчику, нуждающемуся в наставлении» и задающему вопросы. Более того, беседа превращается в лекцию перед аудиторией, и количество собеседников — слушателей, зрителей, читателей — увеличивается. Филострат Младший объясняет введение фигуры собеседника, в котором рассказ будет находить «свой отзвук», принципом равновесия («чтобы описание наше не могло казаться хромоногим») [там же: 105]. Греческий глагол «екрhrаzo» означал «давать исчерпывающее объяснение», «описывать детально», «рассказывать», а существительное «экфрасис» относилось к риторическим упражнениям (прогимнасиям) [Константини 2013: 31]. Повествователь (рассказчик, учитель, толкователь, экзегет) в «Картинах» Филострата Старшего ставит своей целью словами «разъяснить содержание картин» мальчику и другим слушателям (читателям, зрителям). С другой стороны, экзегет часто обращается и к изображению на картине «как к живому», что, во-первых, подтверждает диалог слова с изображением, во-вторых, вводит мотив «оживления» («как живого», «живого — неживого»), характерный для экфрасиса.

Фабульные рамки романа «Портрет Дориана Грея» и ху-

Фабульные рамки романа «Портрет Дориана Грея» и художественное время произведения обусловлены периодом параллельной жизни человека и его изображения на холсте [Соко-

лянский 1990: 99]. Действие романа начинается с беседы лорда Генри и Бэзила Холлуорда о «портрете в полный рост молодого человека необычайно индивидуальной красоты» (вместо подробного описания – абстрактные понятия «молодость» и «красота» и визуальные метафоры «слоновая кость» и «лепестки роз»). Упоминание о портрете предваряется мыслями лорда Генри о японских художниках, которые средствами статичного искусства стремятся создать впечатление живости (swiftness) и движения (motion). Парадоксальные отношения статики и динамики, искусства и жизни, живого и неживого составляют основной сюжет романа, который заканчивается тоже упоминанием о «великолепном портрете» Дориана, отразившем «чудо его исключительной молодости и красоты». Метаморфозы портрета, свидетельствующие о напряженной внутренней жизни (или, наоборот, о постепенном умирании) души героя, завершились в образе мертвого человека, иссохшего (withered) морщинистого (wrinkled) и отталкивающего (loathsome).

(wrinkled) и отталкивающего (loathsome).

В Предисловии к роману говорится о том, что произведение — это поверхность и символ. Лорд Генри в портрете Дориана Грея, как и в его внешности, видит только поверхность, не зная (или не желая знать) о метаморфозах, которые происходят в душе героя и отражаются на портрете. В тексте романа ему не дано увидеть ни изменений на портрете, ни изменений внешности Дориана. Лорду Генри обычно приписывается роль экзегета (критика), но его парадоксы «скользят по поверхности», как «узоры на персидском ковре» (роман, который мечтает написать порд Генри). Кажется, он не замечает или не хочет замечать действия, которое производят его слова. С одной стороны, именно слова Генри дают настоящую жизнь картине через пробуждение самосознания Дориана (выражение лица — завершающий штрих в портрете), с другой стороны — они способствуют гибели героя (не случайно лорд Генри разрывает маргаритку во время первого разговора с Бэзилом). Словесные действия персонажей, составляющие специфику драмы как рода литературы [Хализев 1986: 42], «соревнуются» в романе с портретом.

Тайна портрета связана, с одной стороны, с Бэзилом, выразившим в нем свое отношение к Дориану (в отличие от лорда Генри, ему суждено перед смертью увидеть портрет), с другой

стороны – с Дорианом (он основной зритель портрета, ведущий диалог с изображением, и его двойник). Различные «интерпретации» картины в слове и в жизни персонажей предостерегают критиков от опасности интерпретации символики романа, но одновременно делают эту интерпретацию (в критике, литературе и искусстве, например, в киноизображениях) еще более заманчивой [Приходько 2011: 176–184; Бочкарева 2010б: 67–73]. Проблема визуализации портрета в экранизациях романа кажется одной из самых сложных.

«Тайна» картины (произведения искусства), которая всегда имеет оттенок «сакральности» (мистики, магии, чуда), связана с содержанием экфрастического романа. В основе сюжета – разгадка тайны (или интерпретация, объяснение содержания). Можно сказать, что конфликт возникает между формой и содержанием (видимым, визуальным, и невидимым, вербальным), искусством и жизнью, при нарушении границы между произведением и зрителем. Филострат спрашивает у ученика перед картиной «Эроты»: «Разве ты не заметил, как сладко благоухает этот сад? ... вместе с моим рассказом уж наверно тебя потянет и на яблоки» [Филострат 1996: 24]. Уайльд предупреждает в Предисловии к роману, что в картине отражается зритель (им может быть и натурщик, и художник, и критик). Все персонажи романа вольно или невольно нарушают эту границу между произведением и зрителем. Более того, она неизбежно нарушается в нарративе (вербальной репрезентации визуального впечатления).

Присутствие в диалогическом экфрасисе «актерского ис-

Присутствие в диалогическом экфрасисе «актерского искусства» выражается в том, что изображенные на картине (или в скульптуре) персонажи и их зрители, участвуя в действии экфрастического романа, как бы «играют роль». В этой связи отметим склонность Дориана Грея к исполнению музыки, а лорда Генри – к игре словами (см. об этом: [Бочкарева 2000: 170–174]).

Таким образом, в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» обнаруживается традиция «Картин» Филострата и отчетливо проявляются элементы диалога перед изображением (этюда, или эссе, об искусстве) как «толкования» картины, соревнования слова и изображения. Признаки диалогического экфрасиса (мистическая тайна, ее истолкование, диалог экзегета и зрителей, обращение к изображению «как живому» и др.) обра-

зуют новые вариации в экфрастическом романе, но сохраняют общую архетипическую структуру.

#### Список литературы

*Бочкарева Н. С.* Роман о картине в современной английской литературе // Метаморфозы жанра. Владимир, 2010a. C. 87–91.

Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. Пермь, 2000. 252 с.

Бочкарева Н. С. Роман О.Уайльда в современном кинематографе // ЗРЕЛИЩЕ (кино, телевидение, театр в теории, методике, практике): Альманах / общ. ред. М.Г. Заборской; ред. Л.Р. Дускаева, В.Д. Алташина. СПб.: Астерион, 2010б. С. 67–73.

*Брагинская Н. В.* Жанр Филостратовых «Картин» // Из истории античной культуры. М.: МГУ. 1976. С. 143-169.

*Брагинская Н. В.* «Картины» Филострата Старшего": генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории. Т. 6. М.: Наука, 1994. С. 274–313.

*Брагинская Н. В.* Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточно-славянские параллели. Структура текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.

Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 44–60.

Загороднева К.В., Бочкарева Н.С. Жанр эссе в английской литературе второй половины XIX вв. Saarbrücken: Lambert, 2011. 231 с.

Кассен Б. Эффект софистики / пер. с фр. А.Россиуса. М., СПб.: Московский философский фонд, Университетская книга, Культурная инициатива, 2000. 239 с.

Константини М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 29–34.

Мещерякова А. В. Особенности экфрасиса в литературе рубежа XIX–XX вв. (на материале новеллы Оскара Уайльда «Портрет мистера У.Х.» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 6 (24): в 2-х ч. Ч. II. С. 131–135.

Мещерякова А. В. Образ Бэзила Хэллуорда в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»: экфрастический аспект // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2012. С. 180–185.

Мещерякова А. В., Половинкина О. И. Экфрастические основы образа Сибиллы Вэйн в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2011. С. 293–297.

*Приходько В. С.* Экранные версии The Picture of the Dorian Gray: межкультурная интерпретация // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3 (15). С. 176–184.

Соколянский М.Г. Оскар Уайльд: Очерк творчества. Киев; Одесса: Лыбидь, 1990. 199 с.

Уайльд О. Портрет Дориана Грея / пер. с англ. М.Абкиной // Уайльд О. Избранное. Свердловск: изд-во Уральского ун-та, 1990. С. 19–195.

 $\Phi$ илострат. Картины. *Калистрат*. Описание статуй / пер., введ. и прим. С.П.Кондратьева. Томск: Водолей, 1996. 192 с.

*Хализев В. Е.* Драма как род литературы. М.: Изд. МГУ, 1986. 261 с.

Эллман Р. Оскар Уайльд: Биография / пер. с англ. Л.Мотылева. М.: Независимая газета, 2000. 688 с.

Banea, Alina Marcela. Ekphrasis – a Special Type of Intertextuality in the British Novel. Cluj-Napoca, 2012.

*Cheeke, Stephen.* Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis. Manchester, 2008. 203 p.

*Heffernan, James A.W.* Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, London, 2004. 249 p.

*Wilde O.* The Picture of Dorian Gray // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М.: Прогресс, 1979. Т. 1. С. 77–346.

# Глава 2.2. Реминисценция О. Бердсли в экфрастическом цикле М. Кузмина «Северный веер»

Родившихся, вероятно, в одном году<sup>1</sup>, но лично не встречавшихся, английского графика, поэта и прозаика Обри Винсент Бердсли (*Aubrey Vincent Beardsley*, 1872–1898) и русского поэта, прозаика, музыканта и переводчика Михаила Алексеевича Кузмина (1872–1936) объединяет синтетическая природа творческой личности, особенно характерная для культуры рубежа XIX–XX вв. (музыкальный слух, художественная эрудиция, интерес к восточному и западному искусству, особенно к античности и XVIII в.). Однако в литературоведении влияние Бердсли на Кузмина в основном только отмечается, не становясь предметом специального исследования.

В дневниках и письмах Кузмин неоднократно упоминает о Бердсли в одном контексте с Сомовым и искусством XVIII в.: «Сомов показывал мне обожженную даму, рисунки XVIII в., издания Beardsley» («Дневник» 8 октября 1906 г.) [Кузмин 2000: 236]. Бердсли — один из любимых художников Кузмина: «В живописи люблю старые миньятюры, Боттичелли, Бердслей, живопись XVIII в., прежде любил Клингера и Тома (но не Беклина и Штука), люблю Сомова и частью Бенуа, частью Феофилактова» (письмо В.В.Руслову от 8–9 декабря 1907 г.) [Богомолов 1992: 147]. Балет «Пробуждение Флоры», сюжет которого напоминает о «Весне» Боттичелли, вызывает у Кузмина ассоциации с творчеством Бердсли: артиста Андрианова он считает «восхитительным ... в виде бердслианского Аполлона» («Дневник» 8 октября 1906 г.) [Кузмин 2000: 236].

Кузмин перевел на русский язык баллады Бердсли *The Three Musicians* (1895, опубл. в 1896) и *The Ballad of a Barber* (1896) для выпущенной в 1912 г. московским издательством «Скорпион» книги избранного наследия графика. Эти переводы не только «несут на себе заметный отпечаток некоторых характерных черт собственной поэтики Кузмина» [Багно, Сухарев 2006], но и свидетельствуют о значительном влиянии поэтики Бердсли на русского поэта (см. о стихотворении «Тени косыми

углами...» (1914, цикл «Фудзий в блюдечке», книга «Нездешние вечера») [Табункина 2012]).

Имя Бердсли непосредственно упоминается в первой части «Шекспировский лесок» (1921) лирической поэмы для музыки с объяснительной прозой «Лесок» (1922) и в стихотворениях Кузмина «Приглашение» (цикл «Путешествие по Италии», 1921) и «Fides Apostolica» (цикл «Пути Тамино», 1921) из книги «Параболы» (1921–1922), «Слоновой кости страус поет...» (цикл «Северный веер», 1925) и «Тот» (цикл «Для Августа», 1927) из книги «Форель разбивает лед» (1925–1927). В стихотворении «Тот» именно Бердсли и Шекспир оказываются образцом для тех, кто «за столиком сидит и пишет» [Кузмин 1990: 309].

Бердсли остается для Кузмина эстетическим эталоном и в конце жизни: «Нужно точку зрения. Иначе ничего не выйдет. Не Бердсли, так хоть Ходасевич. Иллюзию дела, и притом "красивого"» («Дневник» 30 сентября 1931 г.) [Кузмин 1994: 175]. Задумывая в 1934 г. произведение «Троя» (на сегодняшний день сведения о нем отсутствуют), Кузмин предполагал, что в него «вольется, или влилось уже, и Бердсли, и Оксфорд» («Дневник» 16 мая 1934 г.) [Кузмин 2011: 30]. В это же время Кузмин указывает, что читал «Бердсли письма и "Тангейзера" [там же: 31]. В комментариях Г.Морев сообщает, что речь идет об «"Истории Венеры и Тангейзера" – неоконченной повести Обри Бердсли» [там же: 194], точнее – о неоконченном романе *Under the Hill, or The Story of Venus and Tannhäuser* (1894–1898).

Кузмин, как и Бердсли, уделял особое внимание свободному и гармоничному *звучанию* как стихов, так и прозы. Оба вводят образы музыки в свои литературные произведения. Кузмин учился в консерватории и в начале XX столетия писал экспериментальные комические оперы.

О врожденной музыкальности Бердсли свидетельствуют его современники Р.Росс и А.Саймонс. В марте 1883 г. в Лондоне юноша «впервые появился перед публикой в качестве музыкального вундеркинда, выступая на концертах вместе с сестрой<sup>2</sup>», он «хорошо знал музыку и всегда говорил крайне самоуверенно по этому вопросу, единственному, в чем он чтонибудь, по его словам, понимал» [Росс 1992: 227–228]. А.Саймонс предполагает, что Бердсли, «еще не провел ни одной

линии на бумаге, когда вундеркиндом играл на рояле в гостиных», и, «быть может, глубже чувствовал музыку, чем литературу и живопись» [Симонс 2001: 341]. Н.Евреинов видит музыкальность Бердсли в преобладании графического метода над живописным: «...при живописном методе нередко совершенно исчезает возможность наслаждаться мелодическим языком линий и наоборот — при графическом методе, то есть там, где линия сохраняет свою самостоятельную функцию, она говорит так, как в музыке непрерывность движущихся тонов» [Евреинов 2001: 27].

Мелодический язык линий приводит Бердсли и Кузмина и к увлечению балетом. Саймонс вспоминает о внимании художника к детским танцам, но особенно подчеркивает ежедневное посещение концертов, во время которых Бердсли писал свой незаконченный роман: сидя в стороне на высоких сиденьях, он часто открывал большой альбом в кожаном переплете с прекрасной старинной бумагой, разлинованной красным, чтобы записать карандашом несколько строк [Beardsley 1925: 15]. Страстное упорство, с которым Бердсли создавал свою «пародию на Венеру и Тангейзера» отражает его увлечение музыкой и теорией Вагнера По свидетельству Саймонса, Бердсли писал свой автобиографический роман как бесконечное послание, которое может закончиться только с его смертью, переходя из концертного зала в маленькую тесную комнатку, где посетители могли присесть, чтобы написать письмо.

Кузмин на протяжении всей жизни ведет переписку и дневник, обнажая автобиографичность своего художественного творчества. В некоторых частях книги «Форель разбивает лед» он «как бы возрождает» балладу, «после того как она пережила относительный расцвет в первые предреволюционные годы» [Марков 1994: 157]. Входящий в книгу цикл «Северный веер», с одной стороны, посвящен Ю.Юркуну и в нем описываются конкретные события биографии поэта, совпадающие с дневником. С другой стороны, цикл организован по экфрастическому принципу и характеризуется многослойной интермедиальностью. Евгений Козюра анализирует этот цикл в мифопоэтическом ключе [Козюра 2011]. Нас интересует в первую очередь реминисценция Бердсли с точки зрения интермедиальности.

В творчестве Кузмина «эффект стилизации нередко достигается за счет изобразительных искусств»: разные варианты живописного экфрасиса обнаруживаются в стихотворениях «Мой портрет» (1907), «Пейзаж Гогена» (1916), «Ходовецкий» (1916), «Катакомбы» (1921), «Первый удар» (1927) и др. [Рубинс 2003: 197–204]. Искусствовед И.А.Доронченков тонко и точно исследует «характер поэтического перевоплощения впечатлений» от изобразительного искусства в поэзии и в прозе Кузмина (роман «Плавающие-путешествующие» (1915), рассказ «Из записок Тивуртия Пенцля» (1920) и др.), обнаруживая не только очевидные аллюзии к полотнам Карла Брюллова, но и скрытые реминисценции картин венецианских художников Витторе Карпаччио, Франческо Гварди, Пьетро Лонги [Доронченков 1993].

Прекрасным образцом экфрастической поэзии Кузмина (и приема «двойного отражения») справедливо считается «Фудзий в блюдечке» [Силард 1983; Цивьян 1990; Рубинс 2003]. Экфрасис в этом стихотворении отличает особая динамика, при которой стирается «традиционное противопоставление словесного и живописного» [Геллер 2002: 11–12]. Свободное нарушение границ между прошлым и настоящим, искусством и личной биографией приводит к «взаимообратимости» оппозиций. Экфрастическим объектом становится не картина, а бытовой предмет, который воспринимается как произведение искусства и функциональная вешь.

Подобный эффект достигается и в цикле «Северный веер» (1925–1927), где веер как модный аксессуар и произведение искусства становится средством возвращения в невозвратное прошлое (после революции в России практически прекратилось и производство, и изготовление вееров, а в 1923 г. в Государственном Эрмитаже впервые была устроена выставка вееров XVIII в., к которой был подготовлен каталог [Плотникова 2005: 9]). Уже в названии цикла очевидно превращение (метаморфоза) временного в вечное, скрытая в статике динамика: веер → ветер → веет. Семь стихотворений цикла соответствуют семи створкам веера: «Дощечек семь».

Георгий Иванов в мемуарах «Петербургские зимы» (1928) вспоминает, как «Кузмин принимает гостей в шелковом кимоно,

обмахиваясь веером» [Иванов 2001: 110]. Веер, «принадлежавший Кузмину, был из семи створок, покрыт лаком, сделан из слоновой кости и страусовых перьев и, видимо, имел изображения» [Кузмин 1990: 549]. Композиционно первое и последнее стихотворение цикла – остов, на котором держится экран веера – середина стихотворного цикла из пяти стихотворений, представленных в качестве «интеллектуально-эмоциональных комплексов», расположенных «рядом друг с другом пространственно на плоскости» [Шмаков 1990: 8].

Статика первого стихотворения подчеркивается призывом: «Сомкни, не вей» [Кузмин 1990: 300]. На рисунках Обри Бердсли веер изображается обычно в закрытом состоянии. На одном из портретов драматической актрисы мадам Режан (1893) горизонтально направленный сомкнутый веер завершается кружевной или перьевой опушкой. Он ассоциируется с вертикально направленным украшением на груди актрисы, которое, в свою очередь, аналогично свисающей сверху кисточке занавеса или абажура, разделяющих черное и белое, темноту и свет, Инь и Ян.

Прямой, как кинжал, и кокетливо опушенный веер перетрямой, как кинжал, и кокетливо опущенный веер пересекает изогнутую, характерную для стиля модерн S-образную линию фигуры на иллюстрации Бердсли «Черный капот» (1894) к пьесе Оскара Уайльда «Саломея». Столкновение линий подчеркивает характер изображенного персонажа, «утоляющего свою страсть в таком действии, в котором смешались любовь и смерть, любовь и кровь» [Сарабьянов 2001: 208]. Тонкий и сверкающий веер контрастирует с широким черным капотом, напоминающим крылья летучей мыши.

Сама форма веера стала актуальной для художников стиля модерн. В акварели Коломана Мозера «Танцовщица Лои Фуллер» модерн. В акварели Коломана Мозера «Танцовщица Лои Фуллер» (ок.1900) «драпировка, раскинувшаяся веером, уподобила балерину гигантской бабочке» [Сарабьянов 2001: 206]. Веер, в котором «чистое искусство "морфологически" явлено в искусстве декоративном», отражал идею стиля модерн [Вязова 2009: 160].

В 1911 г. в Санкт-Петербурге был выпущен, по-видимому, единственный номер журнала «Веер» с репертуаром Малого театра [Дмитриев 1993: 336]. Издание было выполнено в форме

веера, состоящего из шести створок, и представляло собой полукруглый двусторонний лист бумаги, разделенный на секторастраницы. Номер начинался программной статьей «Веер» актера и режиссера театра Бориса Глаголина и заканчивался отрывком «Есть чудный остров на море» из комической оперы Михаила Кузмина «Забава дев» с небольшими изменениями: «Есть чудный остров на море, зовется «Остров любви». Там нет ни скорби, ни горя, лишь счастье и радость лови. Поют там райские птицы, чудесен их [сладкий] напев, зовутся те райские птицы, зовутся «Забавами дев». О, плащ, сними, любовь возьми, возьми ты смело — ведь плащ надев, Забава дев... Уж улетела!» [Там же: 338].

Основная часть этого отрывка напоминает стихотворение Бердсли *The Courts of Love* (1891), в котором создается такой же идиллический хронотоп: волшебное царство любви (*Love is Lord of everything*) на лоне природы (*Underneath the arching trees*), прекрасные девы (*fairies, maidens*), веселье и пение птиц (*Chanting and joyous songs, Whilst the birds*). Бердсли соединяет образы 1) сказочного золотого дворца, построенного феями, 2) средневекового рыцарского двора в праздничный майский день и 3) рокайльного Острова любви (мифический остров с храмом Венеры, место любви и наслаждения, где царят безделье, флирт, праздники и забавы) [Бочкарева, Табункина 2010: 56–59].

Последняя часть (обращение) варьируется в журнале и в либретто оперы: «О, плащ, сними, / Любовь возьми, / Возьми открыто, / Ведь плащ, надев, / Забава дев / От нас уж скрыта» [Кузмин 1993: 79]. В либретто отчетливее звучит мотив плащамаски, открытости/скрытости, близкий символике веера, но в журнале появляется дополнительный смысл, нарушающий заданность, свободный и связанный с образом птицы (как будто улетает нарисованная на веере птица). Подобный эффект характерен для чрезвычайно популярных на заре кинематографа фокусов, которые во множестве снимал Жорж Мельес (плащ – традиционный атрибут фокусника).

Центральная и самая большая статья журнала «Веер», расположенная на обеих сторонах листа (в районе веерного экрана), называется «Король жизни» и посвящается творчеству Оскара Уайльда в связи с постановкой на сцене Малого театра его пьесы «Что иногда нужно женщине». В другой пьесе Уайльда «Веер леди Уиндемир» (1982), тоже упомянутой в статье, веер в качестве «знакового предмета» сначала «олицетворяет лю-

бовь и семейное счастье, затем трансформируется в символ мести и знак измены. В финале пьесы веер становится знаком примирения, благодарности и, в конечном итоге, любви» [Тетельман 2007: 99]. На оборотной стороне листа в полукруге (в районе веерного штифта) помещен портрет Оскара Уайльда.

Симметрично в полукруге на лицевой стороне (тоже в районе веерного штифта) помещен другой рисунок – белые кулисы с черными точками, имеющие форму колышущего занавеса и скрывающие «теневых» персонажей. Такой художественный прием – «ряды маленьких черных точек на белом фоне» – был присущ именно графике Бердсли и составлял «пленительное своеобразие» его рисунка [Пика 1992: 240]. Подобные белые кулисы с черными точками представлены на заставке для альманаха «The Yellow Book» (1894) [Бердслей 2002: 75]. Расположенные симметрично, они скрывают/открывают четырех персонажей, пространственно разделенных свечой и пламенем. Рисунок точками график применяет на иллюстрациях к поэме Александра Поупа «Похищение локона», а также к собственному роману «Под Холмом».

На английского поэта XVIII в. Александра Поупа в первом стихотворении цикла «Северный веер» указывает реминисценция «И лак, и лес, Виндзорский лед» к поэме «Виндзорский лес» (1704). О связи этой строки с английской культурой и другими стихотворениями Кузмина, в которых упоминается Бердсли, см.: [Козюра 2011; Табункина 2013]. В 1986 г. Бердсли создал серию графических листов к ирои-комической поэме Поупа *The Rape of the Lock* (1712–1717).

В поэме Поупа веер – важная часть туалета Белинды, охрану которой поручают сильфу Зефиретте (*The fluttering fan be Zephyretta's care*) [Роре 1988: 71]. Веер – атрибут светского мира и активный участник светской жизни героев. Наряду с нюханием табака, пением, смехом, влюбленными взглядами, он участвует в диалоге<sup>6</sup>, создавая своими движениями паузы (*Snuff, or the fan, supply each pause of chat,/ With singing, laughing, ogling, and all that*) [ibid.: 72], а также организуя монолог Клариссы о добродетели и красоте (*Then grave Clarissa graceful waved her fan*) [ibid.: 81].

Веер становится орудием в возглавляемой Фалестрис битве за дамскую привлекательность и красоту (Fans clap, silks rustle, and tough whalebones crack) [Роре 1988: 82]. На иллюстрации Бердсли «Битва красавцев и красавиц» (The Battle of the Beaux and Belles) к этому эпизоду поэмы закрытый веер в руках Белинды противопоставлен трости, выпавшей и рук одного из светских щеголей. Четкие линии, составляющие веерный треугольник и разделяющие дощечки веера, соответствуют в поэме синтаксической конструкции простых неосложненных предложений [Роре 1988: 82]. Прямые линии веера по контрасту оттеняют кружевной и воздушный рисунок платья дамы с цветами и бантами.

На листе «Туалет Белинды» (*The Toilet* [*Belinda at Her Dressing Table*]) кружевной экран веера, выполненный рядами мелких точек, сочетается с кружевами на платье Белинды, подчеркивая его воздушность, и соответствует атмосфере умиротворения, пронизывающей обстановку будуара и пейзажа за окном. В поэме Поупа за туалетом присутствуют сильфы, охраняющие красавицу, а на иллюстрации Бердсли прикрытые глаза дам и отставленный мизинец на руке, держащей веер, указывают на скрытые страсти или намерения.

На листе «В театральной ложе» (*The Barge*) раскрытый экран веера, привлекающий кавалеров, демонстрирует красоту ажурной росписи и соединяется в изобразительный ансамбль с рисунком на шторах и лепниной балкона. Кавалеры слетаются, как бабочки на цветок или пчелы на мед.

На листе «Любовная записка» (*The Billet-Doux'*) форма веера или раковины у изголовья кровати выполняет функцию нимба, обрамляющего красавицу наряду с кружевами, бантами, цветами и рокайльным орнаментом.

На листе «Сон» (*The Morning Dream*) кавалер пытается проникнуть за кружевной занавес, разделенный на створки и украшенный изображениями, в том числе павлина с опущенным хвостом, симметричным висящей кисточке. Хвост павлина, раскрываясь, напоминает веер и часто используется в его декоративном оформлении.

Простой закрытый веер прикреплен к поясу роскошно одетого, как павлин, героя на иллюстрации «Аббат Фанфре-

люш» (*The Abbe*) к незавершенному роману Бердсли *Under the Hill or The Story of Venus and Tannhäuser* (1894–1898). Меняя первоначальный замысел, Бердсли соединяет рыцаря Тангейзера и аббата Фанфрелюша в едином образе самовлюбленного мечтателя и меломана.

В третьей главе незавершенного романа веера разбросаны (fans thrown upon) на ложах и диванах (couches) рядом с «маленькими пакетиками с пикантными сюрпризами» (little amorous surprise packets) [Beardsley 1996: 86]. Веер представлен в качестве детали костюма придворных Венеры, ужинающих на пятой террасе в ее саду. Веера описываются среди других деталей одежды и близких им по функциям аксессуаров — вуалей и масок. Гиперболизированный костюмный ряд создает атмосферу загадочности и фантастичности происходящего.

В одном предложении Бердсли перечисляет три вида оформления экрана веера. Во-первых, веера с прорезями для глаз, через которые подглядывал / выглядывал / проглядывал держащий веер. Связанный с веером игровой мотив подглядывания / вглядывания подчеркнут анафорой peeped and peered и усилен в переводе на русский язык глаголом «кокетничать» (fans with eye-slits in them, through which their bearers peeped and peered) [Beardsley 1996: 87]: веера с «узкими прорезями для глаз, сквозь которые кокетничали их милые обладательницы» [Бердслей 2001: 54]). До 1917 г. в собрании Е.В. Шуваловой был веер «резной слоновой кости, с резьбой и росписью. Экран бумажный с росписью; в центре – маска с прорезями для глаз, по сторонам – жанровые сценки (Англия. 1740-е гг.)» [Плотникова 2005: 219]. Мотив игры, загадки, скрытой тайны характерен для всего творчества Кузмина, в частности, для стихотворений, посвященных памятной «вещи»<sup>7</sup>.

Во-вторых, в царстве Холма Венеры были веера, «расписанные фигурами и покрытые сонетами Спориона и рассказами Скарамуша» (fans painted with figures and covered with the sonnets of Sporion and the short stories of Scaramouche) [Beardsley 1996: 87]<sup>8</sup>. Литературные произведения, видимые на раскрытом экране веера, определены по жанру (sonnets, short stories). Их авторы – Спорион (в романе Бердсли танцор, главный участник балета «Вакханалии Спориона»), и Скарамуш (персонаж итальянской

комедии dell'arte, хвастун и ловкач). Веер у Бердсли соединяет разные виды искусства (живопись, литературу театр). В стихотворении Кузмина веер «поет», как «бархатный альт» Спиридон в романе «Под Холмом». Рисунок (или точки) на экране веера оказывается «не инеем», а «букв совокупленьем», т.е. вербальным текстом (или Словом), свидетельствующим о «новом рождении» Неразрывная связь букв и изображения характерна для китайских и японских гравюр.

В-третьих, в романе Бердсли «Под Холмом» веера не только расписаны, но и сделаны из «огромных живых бабочек, насаженных на серебряные ручки» [Бердслей 2001: 54] (fans of big, living moths stuck upon mounts of silver sticks) [Beardsley 1996: 87]. Красота рисунка на крыльях неживого насекомого подчеркивает эстетику декаданса: живое сделать орнаментом, природное – украшением. Как отмечает Г. Фар-Беккер, «особое внимание было приковано к изучению мира насекомых» и «легкие, гибкие конечности этих жужжащих, блистающих на солнце существ стали моделями для хитросплетений орнаментов ар нуво» [Фар-Беккер 2000: 13]. В цикле Кузмина вместо бабочек – золотые пчелы и серебряные стрекозы, а также птицы – лебедь, страус, ласточки.

По словам У. Перси, «иллюстрации, картины, образы лебедя в искусстве неисчислимы, и прежде всего это справедливо для эпохи модерна» [Перси 2007: 203]. Вслед за Дж. Малмстадом и В. Марковым исследователи интерпретируют строку Кузмина «Китайский лебедь Бердсли снится» как отсылку к «гомоэротическому рисунку» Бердслея «Лебединый танец Бафилла» (Ваthyllus' Swan Dance, 1896, опубл. 1897) из серии иллюстраций к Ювеналу (см: [Шаталов 1996]). Бафилл (Ваthyllus) — знаменитый пантомим І в. н.э., изображавший в танце любовь Леды и Юпитера, принявшего облик лебедя [Бердслей 2002: 152, 213]. Римский поэт Ювенал в шестой сатире так характеризует танец Бафилла: «Видя Бафилла, как он изнеженно Леду танцует» (пер. Д.С. Недовича). Бердсли, который сам переводил Ювенала для английского издания прафике пародирует балетную пантомиму, подчеркивая андрогинность фигуры танцора (мужская грудь и женские бедра) и изображая рядом лебедя в состоянии экстаза. Лапы лебедя растопырены, а клюв и длинная

шея устремлены к лону Бафилла, которое танцор кокетливо прикрывает кистями рук, как бы отстраняя птицу. Спина лебедя изогнута по окружности. По мнению Е. Козюры, прилагательное «китайский» в стихотворении Кузмина «обыгрывает» внешний вид изображенного на иллюстрации Бердсли лебедя, «напоминающего символическое изображение понятийной дриады Инь-Ян» [Козюра 2011: 339].

Бердсли неоднократно использовал стилизованных лебедей и павлинов в оформлении книги Т.Мэлори «Смерть Артура» в 1893–1894 гг. На заставке к гл. VIII, кн. IV лебедь с пышным оперением и изогнутой шеей, вероятно, предваряет видение Акколону Галльскому: «Из глубины колодца выходила серебряная труба, и из той трубы била высоко вверх струя воды и падала в мраморный водоем...» [Мэлори 1993: 100]. На заставке к гл. XXXVI, кн. VII переплетенные узлом шеи птиц символизируют одновременно и бракосочетание сэра Гарета с леди Лионессой, и турнирные поединки. Богатое оперение птиц напоминает раскрытый веер, а белые каплеобразные пятна на черном фоне — звезды и языки пламени, вызывающие ассоциацию с вечно возрождающейся птицей феникс. Однако лебеди здесь больше похожи на летящих страусов.

Слоновая кость и перья страуса — основные материалы, из которых изготовлялся веер. Ими открывается первое стихотворение цикла «Северный веер»:

Слоновой кости страус поет:

Олеленелая Фелипа! —

И лак, и лес, Виндзорский лёд,

Китайский лебедь Бердсли снится.

Дощечек семь. Сомкни, не вей!

Не иней – букв совокупленье!

На пчельниках льняных полей

Голубоватое рожденье.

[Кузмин 1990: 300]

Незадолго до своей смерти, в январе 1898 г. Бердсли пишет последнее стихотворение *The Ivory Piece*, точнее – «стихотворный фрагмент» (a fragment of verse). Название напоминает об «архитектурном памятнике эпохи декаданса» [Андреев 1983: 134] — «башне из слоновой кости», а слово *piece*, кото-

рое можно перевести как «вещица», подчеркивает хрупкость этой эстетической утопии, более соответствующей изящной статуэтке. Стихотворение делится на две части.

В первой появляется лирический герой, небрежно причесанный, со сползающим шарфом и полуразвязанным галстуком, который гуляет по городу и вспоминает волшебный сон:

Carelessly coiffed, with sash half slipping down

Cravat mis-tied, and tassels left to stream,

I walked haphazard through the early town,

Teased with the memory of a charming dream.

[In Black and White 1998: 159]

Мотив сна у Кузмина неоднократно связывается с Бердсли («Шекспировский лесок», «Слоновой кости страус поет...»), который напоминает ему Юркуна даже внешне. Юркуну Кузмин посвятил не только «Северный веер», но и «Путешествие по Италии»:

Понежилось солнце на розовом кресле,

Перебралось на кровать.

Хоть вы и похожи порою на Бердсли,

Все же пора вставать.

(«Приглашение») [Кузмин 1990: 255]

Мотив сна и пробуждения здесь напоминает о болезни Бердсли и непосредственно отсылает к автопортрету 1894 г. (Beardsley's Self Portrait in Bed) с надписью «Не все чудовища водятся в Африке» для альманаха «Желтая книга». В дневнике 1934 г. Кузмин отмечает: «Когда [Юркун. – И.Т.] спал в новой ночной рубашке, молоденький, был похож на Христа Бердсли, или на самого Обри» [Кузмин 2011: 31]. Маленькая фигурка Бердсли, с рождения обреченного на раннюю смерть и скорчившегося в углу кровати, ассоциируется и с шестым стихотворением «Северного веера», напоминающего о гибели собаки Кузмина и Юркуна:

А Вы, маленький, идете с Файкой,

Заплетая ногами вдалеке, вдалеке.

[Кузмин 1990: 302].

Во второй части стихотворения Бердсли *The Ivory Piece* воссоздается таинственный и странный сон. Герой вспоминает огромную комнату, в сумерках которой разыгрывается некое

действо: «бледные» и «неожиданные» глаза, актеры в какой-то «странной» пьесе:

I recollected a great room. The day, Half dead, lit faintly on the walls the pale And sudden eyes that showed the formal play Of woven actors in some curious tale. [In Black and White 1998: 159]

Видение «огромной комнаты» и происходивших в ней действий расширяет рамки города, по которому бродит герой, в потусторонний мир. Слова eyes, play, actors, tale создают аллюзию к условному (театральному) пространству, в котором легко можно оторваться от действительности и уйти в мир грез и снов. Прямая ассоциация со смертью (the day, half dead) не оставляет сомнения в характере этого мира. Две последние строчки стихотворения указывают на то, что герой навеки остается в сказочном саду с романтическими деревьями и безымянными птицами:

In fabulous gardens, where romantic trees Perched on the branches birds without a name. [ibid.]

Кузмин, кажется, вырывается из этого холодного царства сна-смерти в жизнь, в настоящее. Сравнивая прозу Бердсли и Юркуна, он замечает в дневнике: «Насколько у Юр. все теплее, шире и человечнее, но общего много» [Кузмин 1998: 31]. В стихотворении самого Кузмина «Слоновой кости страус поет» изображения на веере, обозначенные короткими аллитерирующими словами (лак, лес, лёд), создают эффект чередований и движения линий, близких к искусству графики<sup>11</sup>.

Создается впечатление, что холодная зачарованность графики Бердсли оживает под влиянием «мотора кинооператора» (четвертое и пятое стихотворения цикла), символизирующего ХХ в. (о кинореминисценциях у Кузмина см.: [Богомолов 1990], [Ратгауз 1992], [Козюра 2011]). На наш взгляд, фильм Жоржа Мельеса «Удивительный живой веер» (*Le merveilleux eventail vivant*, 1904), в котором семь створок раскрытого волшебного веера превращаются в девушек, меняющих одежды и позы, «иллюстрирует» не первое, а последнее стихотворение цикла, поскольку они расположены на сфере, символизирующей земной шар:

Раскройся, веер, плавно вей, Пусти все планки в ход. Животные земли, огней. И воздуха, и вод. Стихий четыре: север, юг, И запад, и восток...

Кроме того, в фильме на сфере (штифт веера) нарисованы звезды, о которых тоже упоминается в стихотворении («...Оно носителю несло / Подземных звезд закон»).

Философское значение придает вееру сходство с книгой: остов – обложка, экран – страницы. Книга на рубеже веков была одной из «целостных эстетических систем, к созданию которых стремился модерн» [Ратникова 1991: 125]. Создание Книги связано для Бердсли с жизнью, а завершение ее, по предположению А. Лаверс, означало бы завершение самой жизни [Lavers 1967: 247]. У Кузмина веер, соединяя в себе все стихии мироздания, все стороны света, тоже становится аллегорией жизни и смерти: «Быть может, в щедрые моря / Из лейки нежность лью, – / Возьми ее – она твоя. / Возьми и жизнь мою» [Кузмин 1990: 302]. Этими строками завершается последнее стихотворение цикла «Северный веер».

Таким образом, английского графика и российского поэта объединяет принципиальная установка на художественный эксперимент, во многом связанный с интермедиальностью. В поэтическом цикле Кузмина «Северный веер» используется характерный для творчества поэта экфрастический объект — бытовой предмет и произведение искусства — репрезентируемый через множество явных и скрытых реминисценций, в том числе к графическому и литературному творчеству Бердсли. Многие из обнаруженных нами параллелей, вероятно, объясняются не столько сознательным влиянием, сколько близостью их творческих индивидуальностей и тем историко-культурным феноменом, который получил название *The Beardsley Period* [Burdett 1925].

Примечания

<sup>1</sup> По утверждению А. Лаврова и Р. Тименчика, М.А. Кузмин «был старше, чем старался казаться»: в автобиографии, составленной в 1913 г., он указал ошибочную дату рождения − 1875 г., но К.Н. Су-

ворова выяснила подлинную дату его рождения [Кузмин 1990: 3]. Литературные источники и личные свидетельства Кузмина противоречат друг другу, указывая на три даты его рождения. В архиве Петербургской консерватории хранится копия свидетельства о рождении, выданная ярославской Христорождественской церковью, согласно которой он родился 6 октября 1972 г. [Суворова 1976: 107–108]. Именно эта дата считается современными исследователями подлинной.

<sup>2</sup> См. об этом также: «...two children [Бердсли и его сестра], who were both excellent musicians, began to play at concerts» [*The Letters* of Aubrey Beardsley 1970: 4].

<sup>3</sup> «Тангейзер (Состязание певцов в Варгбурге)» – одна из опер Вагнера.

<sup>14</sup> Бердсли коллекционировал переводы из Вагнера, по нескольку раз слушал его оперы [Sutton 2002: 6, 9].

<sup>5</sup> В журнале «Веер» белые кулисы закрывают практически все пространство листа и напоминают волну, изображение которой стало одним из центральных мотивов стиля модерн, а также поэтики М. Кузмина (см.: [Злыднева 1990: 57–60]).

<sup>6</sup> Посредством «"особого" дискурса веера» «дамы и кавалеры вели своеобразный диалог, специфика которого заключалась в том, что его нельзя было услышать, но можно было подглядеть» [Давиденко 2001].

<sup>7</sup> Некая памятная «вещица» в виде загадки представлена в стихотворении «Добрые чувства побеждают время и пространство» (цикл «Панорама с выносками» из книги «Форель разбивает лед»). С.Левинтон в недавно опубликованной статье обращается ко всем ранее высказанным «отгадкам». Если предположить, что «вещица» – это музыкальная шкатулка или граммофонная пластинка [Кушнер 1989: 267; Кузмин 1990: 549], то мы сталкиваемся с особым типом экфрасиса - вербальной репрезентацией визуальной репрезентации музыкальной репрезентации. А.Д. Синявский полагал, что «подарок от друзей» – это «магический кристалл», двигатель любви и поэзии, связывающий Кузмина с Пушкиным, но за ним может стоять конкретный предмет -«хрустальная или стеклянная пирамидка, многогранник или кубик с картинкой <...> Поворачивая этот "кристалл", можно было созерцать различные преломления в его гранях наклеенной снизу картинки и окружающего мира» [Синявский 1987: 69]. «Органические» отгадки («будь то гениталии или сердце») стимулируют новые попытки увидеть в «вещице» предмет, связанный с искусством (или с искусностью) [Левинтон 2014: 280–281], что подчеркивает экфрастический характер стихотворения-загадки.

Похожий «подарок» становится экфрастическим объектом в стихотворении «Картонный домик» из цикла «Прерванная повесть» (ноябрь-январь 1906—1907) первой книги стихов «Сети». В этом более традиционном экфрастическом стихотворении присутствуют все составляющие экфрасиса (см.: [Брагинская 1981: 231—232]): загадка—намек или предсказание; мистика—короли-маги; интерпретация—дары волхвов; подробное описание и действие—«Зажгу свечу за окнами из цветной бумаги. / Не сулишь ли ты мне радости рожденье? ... Ты—легкий, разноцветный и прозрачный, И блестишь, когда я огонь в тебе зажигаю. Без огня ты картонный и мрачный...» [Кузмин 1990: 31]. Приземленное толкование даров («пришлют нам денег, достигнем любви, славы всемирной») переворачивает их христианский смысл и напоминает желания старухи в «Сказке о рыбаке и рыбке» (только любовь чужеродна в этом ряду).

<sup>8</sup> Экфрастические стихотворения писал на веерах С. Малларме. Автограф стихотворения «Еще веер (дочери)» (1884) выполнен «красными чернилами на веере из белой бумаги» [Малларме 1995: 502], а сам веер в стихотворении назван «белым крылом» (blanc vol fermé) [там же: 106–107]. Автограф стихотворения «Веер (госпожи Малларме)» (1891) также сделан красными чернилами, но на веере из посеребренной бумаги с белыми маргаритками по фону. Стихотворение «Веер (Мери Лоран)» (1890) было «написано белой тушью на позолоченной бумаге украшенного розами веера, подаренного поэтом в 1890 г. своей парижской знакомой Мери Лоран» [там же: 502].

<sup>9</sup> Исследователи интерпретируют мотив «нового рождения» в цикле «Северный веер» и в книге «Форель разбивает лед» как в христианском, так и в оккультном ключе.

 $^{10}$  «Ювенал шестой будет моей следующей книгой, и я взял на себя перевод и иллюстрации» (письмо Андре Раффаловичу от 11 августа 1896 года) [Бердслей 2001: 164]. В оригинале: «Juvenal number six is my next book, and I am making the translation as well as the pictures» [*The Letters* 1970: 150].

<sup>11</sup> Б.Р. Виппер высказывал мысль о родственности рисунка и музыки, «где образы возникают из чередования звуков и ритмов» [Виппер 2004: 33]. Об особой музыкальности Кузмина и Бердсли мы писали выше. Звучание поэзии и прозы Бердсли анализируется нами в монографии [Бочкарева, Табункина 2010].

12 О символизме Книги у Бердсли и его современников см.: [Бочкарева, Табункина 2010: 131–133]. У Кузмина «книга» – «особый поэтический жанр», ее тема – победа над смертью (о книге «Форель разбивает лед») [Синявский 1987: 58]. См. также: [Ронен 1993] и др.

#### Список литературы

*Андреев Л.Г.* Западноевропейская литература, XX век // Вопросы литературы. 1983. № 8. С. 130–160.

Багно В.Е., Сухарев С.Л. Михаил Кузмин — переводчик // XX век. Двадцатые годы: Из истории международных связей русской литературы: сб. статей. СПб.: Наука, 2006. С. 147–183. URL: http://www.proza.ru/2010/03/28/862 (дата обращения: 23.05.2011)

Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / сост. Л. Володарская. М.: Эксмо-пресс, 2001. 368 с.

Бердслей О. Шедевры графики / сост. И. Пименова. М.: Изд-во Эксмо, 2002. 216 с. (Сер. «Шедевры графики»).

*Богомолов Н.А.* Вокруг «Форели» // Михаил Кузмин и русская культура: тезисы и мат. конф. 15–17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 207–211.

*Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: вхождение в литературный мир // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 130–151.

*Бочкарева Н.С., Табункина И.А.* Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли. Пермь, 2010. 254 с.

*Брагинская Н.В.* Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы: сб. ст. / под ред. С.С. Аверинцева. М.: Наука, 1981. С. 224–289.

Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: «Изд-во В.Шевчук», 2004. 368 с.

Вязова Е. Гипноз англомании. Англия и «английское» в русской культуре рубежа XIX–XX веков. М.: НЛО, 2009. 576 с.

*Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 5–22.

*Давиденко Т.* Семиотика веера в контексте русского костюма // Критика и семиотика. Вып. 3/4. 2001. С. 229–232. URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/cs34davidenko.htm (дата посещения 07.07.2014)

*Дмитриев В.П.* Журнал «Веер» [1911. № 1] // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С.336–340.

Доронченков И.А. «...Красавица, как полотно Брюллова» (о некоторых живописных мотивах в творчестве Михаила Кузмина) // Русская литература. 1993. № 4. С.158–176.

*Евреинов Н.* Обри Бердслей // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А. Басманов. М.: Игра-техника, 1992. С. 6–34.

Злыднева Н.В. Мотив волны в русской графике начала XX века и поэтический мир М.А. Кузмина // Михаил Кузмин и русская культу-

ра XX века. Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. Сост. и ред. Г.А. Морева. Л., 1990. С. 57–60.

*Иванов Г.В.* Петербургские зимы. Мемуарная проза. М.: Захаров, 2001. 464 с.

*Козюра Е.О.* К анализу стихотворного цикла М.А. Кузмина «Северный веер» // Универсалии русской литературы. 3. Воронеж, 2011 С. 336–346.

 $\mathit{Кузмин}$  М.А. Дневник 1905—1907 / предисл., подг. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 608 с.

*Кузмин М.* Дневник 1931 года / аст. ст., публ. и прим. С.В. Шумихина // Новое литературное обозрение. 1994. №7. С.163–204.

Kузмин М. Дневник 1934 года: под ред., со вступ. ст. и примеч. Г. Морева; изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.

Kузмин M.A. Забава дев: комическая опера // Литературное обозрение. М., 1993. № 11–12. С. 76–90.

 $\mathit{Кузмин}$  М.А. Избранные произведения / сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. А.В. Лаврова, Р.Д. Тименчика. Л.: Худож. лит., 1990. 576 с.

Кушнер А. Музыка во льду // Новый мир. 1989. № 10. С. 266–269.

*Левинтон Д.* Загадка Кузмина // TSQ. 2014. № 47. P. 261–281. URL: sites.utoronto.ca/tsq/47/tsq47 levinton.pdf (дата посещения 09.11.2014).

*Малларме С.* Сочинения в стихах и прозе: сборник. М.: Радуга, 1995. 568 с. На фр. яз с парал. рус. текстом.

*Марков В.Ф.* О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб.: Изд-во Чернышева, 1994. 368 с.

Мэлори Т. Смерть Артура. М.: Ладомир, 1993. 900 с.

*Перси У.* Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / пер. с ит. Я. Токаревой, под общ.ред. А. Полонского. М.: Аграф, 2007. 224 с.

Пика В. Обри Бердслей // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А. Басманов. М.: Игра-техника, 1992. С. 240–241.

 $\Pi$ лотникова IO.B. Веера в России XVIII — начала XX века: дисс. ... канд. искусствовед. СПб., 2005. 351 с.

*Ратгауз М.Г.* Кузмин-кинозритель // Киноведческие записки. 1992. [№] 13. С. 52–82.

Ратическое творчество Стефана Георге и стиль модерн // Литература в контексте художественной культу-

ры: сб. / под ред. А.М. Фурсенко. Новосибирск: Изд-во Новосиб. унта,1991. С. 118–128.

Ронен О. Символика М.Кузмина в связи с его концепцией книги жизни // Культура русского модернизма: статьи, эссе, публикации. М.: Наука, 1993. С.291–298.

Росс Р. Обри Бердслей // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / сост. А. Басманов. М.: Игра-техника, 1992. С. 227–238.

*Рубинс М.* «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. (Сер. «Современная западная русистика», т. 46). 354 с.

*Сарабьянов Д.В.* Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 344 с.

 $\mathit{Cuлар} \partial \ \mathcal{I}$ . Русская литература конца XIX — начала XX века (1890—1917). Том 1. Будапешт: Tankonyvkiado,1983. 728 с.

Симонс А. Обри Бердслей // Бердслей О. Многоликий порок: История Венеры и Тангейзера, стихотворения, письма / сост. Л. Володарская. М.: Эксмо-пресс, 2001. С. 340–359.

*Синявский А.* «Панорама с выносками» Михаила Кузмина // Синтаксис. 1987. № 20. С. 58–71.

*Суворова К.Н.* Архивист ищет дату (Об изучении архива А.А. Блока) // Встречи с прошлым. М., 1986. Вып. 2. С. 107–111.

Табункина И.А. «Три музыканта» О.Бердсли и «Тени косыми углами...» М.А. Кузмина: сопоставительный анализ стихотворений // Мировая литература в контексте культуры: Науч. журнал. Вып. 1(7). Пермь, 2012. С. 210–220.

*Табункина И.А.* Литературные связи М.А. Кузмина с английской культурой в стихотворении «Слоновой кости страус поет...» (1925) // Мировая литература в контексте культуры. 2013. Вып. 2(8). С.78–84.

*Тетельман А.И.* Взаимодействие жанров в творчестве Оскара Уайльда: дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2007. 182 с.

*Цивьян Т.В.* К анализу цикла Кузмина «Фузий в блюдечке» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. / сост. и ред. Г.А. Морева. Л., 1990. С. 43–46.

*Шаталов А.* Предмет влюбленных междометий. Ю. Юркун и М. Кузмин к истории литературных отношений // Вопросы литературы. 1996. №6. URL: http://www.magazines.russ (дата обращения: 30.06.2011).

*Шмаков Г.Г.* О некоторых чертах пространственно-временных отношений в поэзии XX века и об особенностях ее восприятия // Ми-

хаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. / сост. и ред. Г.А. Морева. Л., 1990. С. 8–10.

 $\Phi$ ар-Беккер  $\Gamma$ . Искусство модерна: пер. с нем. Köln: Könemann, 2000. 425 с.

Beardsley A. The Art of Aubrey Beardsley / introd. by A. Symons. NY.: The Modern Library, 1925.98 p.

*Beardsley A.* Under the Hill // Wilde O. Salome. Beardsley A. Under the Hill. L.: Creation Books, 1996. P. 65–123.

*Burdett O.* The Beardsley Period: An Essay in Perspective. London: John Lane, 1925. 302 p.

*In Black* and White. The Literary Remains of Aubrey Beardsley. Including «Under the Hill», «The Ballad of a Barber», «The Free Musicians», «Table Talk» and Other Writings in Prose and Verse / ed. by S. Calloway and D. Colvin. L.: Cypher, MIIM, 1998. 201 p.

Lavers A. Aubrey Beardsley, Man of Letters // Romantic Mythologies / ed. by I.Fletcher. L.: Routledge & Kegan Paul, 1967. P. 234–270.

*Pope A.* The Rape of the Lock // Pope A. Selected Poetry and Prose / ed. by R. Sowerby. Routledge, L. and N.Y., 1988. P.63–85.

Sutton E. Aubrey Beardsley and British Wagnerism in 1890s. Oxford: Oxford University Press, 2002. 237 p.

*The Letters* of Aubrey Beardsley / ed. by H. Maas. L.: Rutherford, Fairleigh Dickinson university press, 1970. 472 p.

#### Глава 2.3.

# Экфрасис и сценическая композиция В. Кандинского «Желтый звук»

Известная статья Дж. Холландера «Поэтика экфрасиса» начинается с наблюдения, что «наиболее ранняя экфрастическая поэзия описывает то, что не существует нигде, кроме как в вымысле самой этой поэзии» [Hollander 1988: 209]. Подобный эк-«воображаемым» фрасис Холландер называет (notional ekphrasis), в противовес «действительному» экфрасису (actual ekphrasis), описывающему реально существующие объекты. Согласно такому разделению, классический экфрасис щита Ахилла у Гомера будет, как и сам щит Ахилла, воображаемым, а, например, экфрасис из стихотворения У.Х. Одена «Музей изящных искусств» – действительным, так как он посвящен хранящемуся в Королевском музее изящных искусств в Брюсселе «Пейзажу с падением Икара» Питера Брейгеля Старшего.

В наследии Василия Кандинского можно найти примеры как действительного, так и воображаемого экфрасиса. Современный исследователь выделяет три группы текстов художника, содержащих экфрасис: обзоры мюнхенских художественных выставок, написанные для отечественных журналов и выходившие с 1902 по 1910 гг.; книги – эстетические манифесты «О духовном в искусстве» и «Ступени. Текст художника»; опубликованные в 1913 г. в журнале Der Sturm небольшие литературные произведения об абстрактных картинах («Композиция 6», «Композиция 4» и «Картина с белой каймой») [Титаренко 2013: 152-153]. Поэтические и драматические опыты художника оказалась за пределами этого перечня, возможно, в силу принадлежности к воображаемому, а не действительному экфрасису. Тем не менее, если, вслед за Дж. Хеффернаном и значительным числом других ученых, рассматривать экфрасис как «вербальную репрезенцацию визуальной репрезентации» [Heffernan 1993: 3], в него закономерно включить «весь вербальный комментарий/весь словесный текст (стихотворения, критические оценки, построения истории искусства), относящийся к изображениям» [Wagner 1996: 14]. Для литературных сочинений Кандинского экфрасис в подобном широком понимании составляет

своего рода парадигму, так как он входит и в публицистические, и в теоретические, и в художественные тексты Кандинского, посвященные как живописи других художников, так и собственным — существующим или воображаемым — произведениям мастера.

Объединяющим моментом в этом многообразии жанров будет «центральная традиция экфрасиса, посвященная описанию эстетических объектов» [Mitchell 1994: 166]. В роли эстетического объекта, что закономерно для «текста художника», чаще всего выступает живопись. Однако если, как это делают современные исследователи экфрасиса в творчестве Кандинского, ограничить анализ текстами, описывающими живопись, за пределами рассмотрения окажется такой значимый для художника жанр, как сценическая композиция. При этом его «экфрастичность» не вызывает сомнений, поскольку большинство текстов сценических композиций, как и признанные экфрасисы художника (упомянутые выше прозаические «картины») вербально репрезентируют визуальную репрезентацию. То, что эстетический объект в таких текстах, как «Желтый звук» (1912), «обогащен» музыкой, движением и звучащим словом (последнее представлено здесь в несопоставимо меньшем, чем в традиционной пьесе, объеме), не противоречит его доминирующей визуальности. Если же принять определение экфрасиса как «род словеснотворческой "оцифровки" непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального и т.д.» [Зенкин 2002: 348], то словесный текст сценической композиции будет точнее всего назвать именно так.

Как и в случае с любой драмой, опубликованная сценическая композиция обладает особым перформативным статусом, представляя собой «письменный текст, зафиксированный автором в такой форме, которая свидетельствует о том, что текст предназначен для представления в театре, или о том, что такое представление возможно» [Бочавер 2012: 7]. Специфика сценических композиций как разновидности понятого таким образом драматического текста состоит в том, ведущая роль в них принадлежит ремаркам, посвященным описанию визуального облика сцены (присутствующим цветам и освещению, их

изменениям, движению действующих лиц, соотношению фигуры и фона и т.д.).

Если бы речь шла об авангардном театральном представлении начала XX в., в таком приоритете визуального не было бы ничего удивительного. Современные исследователи справедливо отмечают, что в авангарде, начиная с Альфреда Жарри, «диалог постепенно вытеснялся визуальными образами на сцене», что в пределе приводит к возникновению «оптического театра» [Горбатенко 2012: 95]. Кандинский, таким образом, был далеко не единственным художником, стремившимся «заменить литературную драму драмой почти исключительно визуальной» [Листа 2000: 83]. Необычно другое, а именно то, что это стремление вылилось не в постановку новаторского спектакля, а в публикацию на страницах «Синего всадника» экфрасиса сценической композиции

Спустя несколько месяцев после выхода альманаха «Синий всадник» Кандинский пишет Ф. фон Гартману (композитору, работавшему над музыкой для сценической композиции): «D[er] Bl[aue] Reiter — имеет большой успех (даже в Париже), очень много толков. Особенно, кажется, заинтриговал "Ж[елтый] звук"» [Kandinsky 1998: 53]. Можно предположить, что главной составляющей интриги было упомянутое несоответствие между синтетическим и визуальным характером замысла и его текстовой (печатной) реализацией. Вместе с «Желтым звуком» в журнале была опубликована теоретическая статья «О сценической композиции», в которой художник излагает основные позиции своей эстетики в приложении к искусству театра и его синтетическим возможностям.

По мысли Кандинского, хотя каждое искусство есть «нечто замкнутое в себе», «своя собственная жизнь», «царство для себя», по своей «внутренней сути они совершенно тождественны: конечная цель стирает внешние различия и обнажает внутреннее тождество» [Синий всадник 1996: 68]. Эта «внутренняя идентичность» искусств позволяет им вступать в сотрудничество в создании синтетического произведения, причем здесь возможны два пути: или средства одного искусства используются «в унисон» средствам другого для того, чтобы добиться «удивительно мощного воздействия», или «голоса» искусств не совпа-

дают друг с другом и создают «противозвучие» — ступень на пути к синтезу более высокого порядка.

В первом случае имеется в виду эстетика Вагнера, писавшего в середине XIX в. о перерождении драмы в тотальное произведение искусства: «Великое универсальное произведение искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели – непосредственного и безусловного изображения совершенной человеческой природы» [Вагнер 1978: 160]. Вагнеровская идея о синтезе искусств, представляющем новую цельность, близка Кандинскому, но в то же время он настаивает, что «неисчерпаемый материал» заключен в противопоставлениях и контрастах средств разных искусств, не теряющих индивидуальности [Синий всадник 1996: 69], а не только в смывающем все различия между ними «самоуничтожении» перед лицом тотального единства. В интерпретации Кандинского синтетическую форму (предстающую, как и у Вагнера, на сцене) должно объединять «внутреннее единство, поддерживаемое и даже образуемое внешней разобщенностью» и гарантирующее «возможность сохранить каждому из элементов его собственную внешнюю жизнь, находящуюся в видимом противоречии с внешней жизнью другого элемента» [там же: 73]. Этими элементами, участвующими в создании сценической композиции, названы «музыкальный тон и его движение»,

Этими элементами, участвующими в создании сценической композиции, названы «музыкальный тон и его движение», «материально-душевное звучание и движение, выраженное людьми и предметами» и «цветной звук и его движение» [там же]; позднее, готовя статью для русскоязычной публикации, Кандинский назовет их проще: «1. Музыкальное движение. 2. Красочное движение. 3. Танцевальное движение» [Кандинский 2008: 273]. Примечательно, что слово в этом списке элементов отсутствует: упомянуто только, что на сцене оно необходимо «лишь для того, чтобы создать определенное "настроение"» [Синий всадник: 74]. Художник предлагает исключить из театрального представления драматический диалог или монолог как элементы поверхностной (и поэтому излишней) сюжетности таким образом, что «звук человеческого голоса будет ... использован как таковой, то есть не будет затемнен словом, словесным смыслом» [Синий всадник: 74].

Манифестированное движение от внешнего к внутреннему, от слова к голосу, от смысла к звуку и чистой форме, с одной стороны, ослабляет нагрузку на слова как «речевые (словесные) действия персонажей» спектакля [Хализев 1986: 42], с другой, увеличивает значимость вербального текста, эксплицирующего авторский замысел в отсутствие реальной постановки. С.Н. Зенкин отмечает, что «с ослаблением фигуративности визуального искусства ... именно на литературный дискурс, на различные виды экфрасиса ложится обязанность поддерживать в искусстве нормальный уровень фигуративности» [Зенкин 2002: 347]. Это верно как для книг и статей художника, объясняющих, как смотреть на абстрактную живопись в целом, так и для автоэкфрасиса — «структурного анализа» [Фещенко 2013: 171] отдельных нефигуративных картин. Текст сценической композиции, почти полностью лишенный реплик действующих лиц и сюжетно представляющий собой «отказ от внешнего события-действия» [Синий всадник: 73] можно назвать абстрактным или нефигуративным экфрасисом, нуждающимся в теоретическом дополнении.

Движение Кандинского от фигуративности к абстракции, отразившееся на поэтике экфрасиса, можно проследить на изменениях заглавия сценической композиции. В ранний вариант названия, «Желтый цветок», был вынесен конкретный предметный образ, появляющийся на сцене во второй картине; в окончательной версии эта «предметность» и определенность полностью снята парадоксальным словосочетанием, в котором материал музыки (звук) словесно охарактеризован при помощи средства живописи (цвета). Несовместимость звукового и визуального кодов в подобном определении перекликается со стадией размышлений об экфрасисе, названной Т. Митчеллом «экфрастическим безразличием», то есть, с «естественным осознанием того, что экфрасис невозможен»: «Вербальная репрезентация не может репрезентировать свой объект — т.е., обеспечивать его присутствие — так же, как это может сделать визуальная репрезентация» [Mitchell 1994: 152]. Для обыденного сознания звук не может быть желтым, как цветок, из-за чего название воспринимается как парадокс в определении, что соответствует и экфра-

стической сущности сценической композиции, которую оно именует.

«Желтый звук» состоит из вступления и шести картин. Картины полностью лишены диалога и описательны, т.е. состоят по преимуществу из разного рода «сценографических решений, режиссерских экспликаций и заметок по актерскому исполнению» [Автономова 2000: 109]. Звучащее слово сохраняется только во вступлении (как хоровое пение из-за сцены — 8 стихов) и картинах второй (декламация людей в бесформенных одеждах — 6 стихов), третьей (из-за сцены выкрикиваются «невнятно какие-то слова», например, «калязимунафаколя!») и четвертой (приказ мужчины ребенку «Молчать!!»).

В немногочисленных вставках звучащего слова Кандинский не только следует своим заявлениям о том, что оно должно быть использовано для «создания настроения», но и дает поэтическую интерпретацию столь необходимого в сценическом искусстве, согласно его теории, контраста. Так, песня хора во вступлении построена на антитезах:

«Steinharte Träume... Und sprechende Felsen...
Schollen mit Rätseln erfullender Fragen...
Des Himmels Bewegung... Und Schmezeln... der Steine Nach ober hochwachsend unsichtbarer Wall»
«Tränen und Lachen... Bei Fluchen Gebete...
Der Eingung Freude und schwarzeste Schlachten»
«Finsteres Licht bei dem... sonnigsten Tag
Grell leuchtender Schatten bei dunkelster Nacht!!»
[Kandinsky 1998: 70]<sup>1</sup>.

Бесплотное (сновидение) наделено характеристиками материального (камень), а неодушевленное (утесы, глыбы), наоборот, характеризуется как сознательное, живое (они говорят, задают вопросы). Соположение смеха и слез, проклятия и молитвы, единения и битвы, света и тьмы является словесным выражением существенных для Кандинского противоречий и «настраивает» на контрастный лад всей композиции.

В теории Кандинский отрицает «смысл» слов, но на практике вкладывает в них здесь, как и в своей поэзии, важное для понимания его замысла значение. Опосредованно в процитированном отрывке выражается диалектика визуальной и вербаль-

ной образности, во-первых, во фразе «Вздымающийся кверху невидимый... вал...», во-вторых, в оксюморонах «сумрачный свет» (Finsteres Licht) и «ярко светящаяся тень» (Grell leuchtender Schatten). Образом «Жесткие как камни сновидения... и расплавление... камней...» (Steinharte Träume... Und Schmezeln... der Steine) Кандинский также предвосхищает сюрреалистическую поэтику сновидений.

Противопоставление «внешнего» и «внутреннего» видения усиливается во второй картине, в которой обозначено рождение желтого цветка — главного символа и визуального знака всей композиции:

«Die Blumen bedecken alles, bedecken alles

Schliess die Augen! Schliess die Augen!

Wir schauen. Wir schauen.

Bedecken mit Unschuld Empfängnis.

Oeffene die Augen! Oeffene die Augen!

Vorbei. Vorbei» [ibid.: 74]<sup>2</sup>.

Эффективным оказывается только «внутреннее» зрение, зрение с закрытыми на внешнее глазами — зрение, отвлекающееся от материального и видящее духовное, способное воспринять «внутреннее звучание». Повторяется мотив закрытия глаз из стихотворения «Видеть»: подобно ценимому Кандинским Метерлинку, зритель/читатель должен «отвратить свой взор от внешнего и обратить его внутрь себя» [Кандинский 2008: 183].

Постепенно звучащее слово сходит на нет, переходя от полноценных, хотя и небольших, песен во вступлении и второй картине к невнятным выкрикам в третьей и, наконец, повелительному «Молчать» в четвертой. В первой, пятой и шестой картинах звучащая речь полностью отсутствует, а их текст состоит только из авторских ремарок.

Пытаясь по-другому, чем автор, определить жанр «сценической композиции» Кандинского, исследователи называют «Желтый звук» «сценарием» [Листа 2000: 78], «описательным сценарием» [Кuhns 1997: 148], «либретто» [Галеев 2008: 349] и «внелитературной музыкальной драмой» [Турчин 2000: 81]. Во всех перечисленных определениях отражено ключевое свойство основной части текста «Желтого звука» (т.е. текста, звучащего со сцены) — его служебный характер. Авторские ремарки, тра-

диционно имеющие в драме служебную функцию, составляют основную часть вербального текста сценической композиции. С одной стороны, только на сцене «Желтый звук» может обрести полное существование, оставаясь на страницах «Синего всадника» не более чем «теоретической моделью» [Автономова 2000: 114], метаописанием. С другой стороны, этот текст представляет собой оригинальное литературное произведение — воображаемый экфрасис сценического представления, для которого именно слово, роль которого согласно теории сценической композиции так мала, является художественным материалом. Между экфрасисом и его потенциальным аудиовизуальным воплощением существует «противодействие», созвучное эстетическим исканиям художника.

Как экфрасис «Желтый звук» словесно опосредует визуальную составляющую «сценической композиции». Это происходит в первую очередь через называние присутствующих на сцене цветов и характеристику их изменения, причем указываются цвета как предметов и действующих лиц, так и самой сцены и ее элементов. Так, в первой картине «задник становится темно-синим (одновременно с музыкой) и получает широкое черное обрамление (как в картине)» (76)<sup>3</sup>, а во второй картине этот же задник «внезапно становится грязно-коричневым. Холм – грязно-зеленым. И в самом центре холма появляется неопределенной формы черное пятно, которое то приобретает отчетливость, то размытость» (77). Сцена трактуется не только как место действия, но и как холст, претерпевающий визуальные превращения.

Цветовое оформление сцены является не безучастным фоном, а активным участником действия. В третьей картине именно цветное освещение, а не остающиеся статичными действующие лица, определяет происходящие на сцене события: «Тела (великанов. —  $\mathcal{A}.T.$ ) остаются неподвижными. Со всех сторон, быстро сменяя друг друга, падают яркие лучи (синие, красные, фиолетовые, зеленые, многократно сменяющиеся). Далее все эти лучи сбегаются к центру и смешиваются. ... На секунду становится черно. Потом на сцену вползает матово-желтый цвет, постепенно становящийся все более интенсивным, и в конце концов сцена приобретает яркую лимонно-желтую окраску» (79). В

подобных ремарках показан активный, действенный характер цвета, в особенности заглавного желтого. Желтый существует на сцене не только как цвет чего-то (желтые лица у великанов в первой картине, желтый цветок на зеленом холме и пожелтевшие цветы в руках у людей во второй картине, желтые великаны в пятой картине и светло-желтый великан в шестой), но и как цвет луча, концентрированное выражение желтого цвета «как такового».

Наделение цвета статусом самостоятельного действующего лица представления в экфрасисе связано с противоречием, подобным «экфрастическому безразличию» Т. Митчелла. Если экфрасис неспособен репрезентировать цвет, не скомпрометировав его чувственную сущность, то тем более сомнителен такой экфрасис, в котором цвет не принадлежит тому или иному узнаваемому объекту, а выступает сам по себе. Читатель испытывает необходимость в более развернутом экфрасисе, словесной компенсации отсутствующей непосредственности цвета, который мог бы просто «радовать глаз» (при определенной установке быть воспринятым как абсолютная ценность), т.е. в пояснении значения цвета или его трактовке.

яснении значения цвета или его трактовке.

Аудитории Кандинского может быть известно, что как цвет цветка желтый косвенно связан с голубым цветком Новалиса и через его посредство — с миром воображаемого, мечтой, творчеством, а в контексте самой сценической композиции — с космогоническим «рождением нового существа» [Турчин 2000: 79]. В то же время, если обратиться к другому тексту художника, к моменту публикации «Желтого цветка» уже широко известному, мы столкнемся с еще одним экфрасисом — авторской интерпретацией желтого: «Желтое есть типично земная краска. ... Сравненное с состоянием человеческой души, его можно было бы употребить как красочное выражение безумия, но не меланхолии, ипохондрии, а как припадка яркого безумия, слепого бешенства» [Кандинский 2008: 141]. Двоякую связь желтого (с конструктивным, творческим началом и с хаосом, безумием) иллюстрирует пятая картина, в которой резкий желтый цвет сначала фокусируется на исполнившем танец белом человеке, после чего начинается хаотическое аритмичное движение людей

в трико, приводящее к полной «сумятице в оркестре, в движении, в освещении» (82).

Доминирование цвета над действующими лицами (доминирование экфрасиса над драмой) проявляется также в том, что люди на сцене часто выступают обезличенными носителями разных цветов. Так, в уже цитировавшейся пятой картине танцующие люди одеты в трико разного цвета, а их волосы «окрашены соответствующей цвету трико краской. Также и лица. (Люди — как марионетки)» (80). В рукописи другой сохранившейся сценической композиции видно, как Кандинский систематически заменяет слова «актеры» на «фигуры» [Kandinsky 1998: 95]. В конце картины великанам также посвящена обезличивающая ремарка, представляющая их не как людей, а лишь как визуальный объект: «Только в глубине сцены виднеются желтые великаны, медленно заглатываемые тьмой. Кажется, великанов гасят, как гасят лампы, то есть свет несколько раз конвульсивно вздрагивает перед наступлением тьмы» (82). В экфрасисе сценической композиции видимое, связанное с формами и цветами (как персонажей и предметов, так и сценического освещения), а также характеристиками их изменения, доминирует над психологией действующих лиц, практически не раскрываемой во вставках звучащего слова.

При всей описательности текста «Желтого звука», его

При всей описательности текста «Желтого звука», его стремлении не выходить за пределы сцены, он не противится интерпретации в контексте других экфрасисов художника, что отчасти было продемонстрировано ранее. Проанализировав «Желтый звук» с точки зрения теории цветового символизма, изложенной в книге «О духовном в искусстве», Р. Шеппард пришел к выводу, что сценическая композиция представляет собой «драматическое обсуждение» следующих онтологических вопросов: «Что более реально, Бытие или Небытие, порядок или хаос? Что представляет большую силу: креативная духовность или анархическая природная витальность?» [Sheppard 1975: 170]. Согласно его интерпретации, «драма провозглашает, что разрушительные силы превосходят креативные, что хтоническая витальность более реальна, чем креативная духовность» [ibid.: 174]. В то же время «Желтый звук» может быть увиден не как поражение креативности перед лицом разрушительной хаотиче-

ской силы природы, а как сложный процесс ее зарождения, предшествующий эре «Великой Духовности». Энергия «безумного», «земного» желтого цвета преображена – гармонизирована – в желтом цветке, выросшем на холме, и в желтых цветах в руках у людей. Желтые великаны не только хранят силу, разрушительную в чистом виде, но и посредством желтого цветка передают ее людям, в руках которых она обретает другое значение. Поэтому вознесение светло-желтого великана, уподобляющегося кресту, на матово-синем фоне (Кандинский связывал синий цвет с духовностью) в шестой картине вряд ли можно назвать «пессимистическим по существу» финалом [ibid.: 173]: это лишь завершение превращения неуправляемой «слепой» земной энергии в творческую силу человека. Если сама живопись по собственному признанию Кандинского «есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением» [Кандинский 2008: 314], то противоречащие друг другу на сцене или хаотичные цвета, формы, звуки и движения не указывают на крах авторского мировоззрения, а являются его необходимой частью в той же мере, как ей является и заведомое несоответствие воображаемого экфрасиса «Желтого звука» сценическому представлению.

Особое место в «Желтом звуке» занимает описание музы-

Особое место в «Желтом звуке» занимает описание музыки, о значении которой свидетельствует уже название. В композиции звук неразрывно связан с визуальными событиями, происходящими на сцене, и экфрасис выступает как инструмент соотнесения визуального и звукового рядов композиции. Чаще всего визуальные и звуковые характеристики в их отношении друг к другу обозначаются буквально: на музыку могут указывать высота тона, темп, конкретные звучащие ноты или инструменты, а в визуальном отношении называются цвета, предметы и формы (например, в первой картине переход музыки из более высокой тональности в более низкую происходит одновременно с окрашиванием задника в темно-синий цвет, во второй картине «движение цветка сопровождает тоненькое си, движение листа — очень низкое ля», а хриплому возгласу соответствует заливка сцены красным (77—78) и т.п.).

На этом фоне выделяются метафорические характеристики, в которых экфрасис берет на себя функцию визуализации музыки в слове («желтый звук»). В первой картине звучание хомузыки в слове («желтый звук»). В первой картине звучание хора представлено при помощи визуального образа: «Из-за сцены доносится пение без слов, звучащее бесстрастно, деревянно и механически» (76). Словесно характеризуя музыку пятой картины, Кандинский упоминает средства живописи так, как будто он продолжает говорить об облике сцены: «Внезапно исчезают все краски (великаны остаются желтыми), и белый сумрачный свет краски (великаны остаются желтыми), и ослый сумрачный свет заполняет сцену. / Отдельные краски начинают говорить в оркестре» (81). В третьей картине после «проливания» на сцену желтого цвета («Dann fliesst auf die Bühne ein mattes gelbes Licht» [Kandinsky 1998: 78]) и его интенсификации дается следующая ремарка: «С усилением света музыка уходит вглубь и становится все темнее (ее движение напоминает движение улитки, протискивающейся в свою раковину). ... Достигнуто самое яркое освещение: музыка переплавлена» (79). Изменение музыки охарактеризовано как изменение цвета и метафорически уподоблено зрительно воспринимаемому движению улитки. В конце концов музыка исчезает и оказывается «переплавленной» в интенсивный желтый цвет. В письме Кандинского Фоме фон Гартману находим другой образ: «Это принципиальный момент: желтый растет и все перед ним тает!» (цит. по: [Турчин 2000: 82]). Описывая разнонаправленность «музыкального движения» и «красочного движения», Кандинский приходит к опосредованной поэтической образностью визуальности.

Таким образом, Кандинский вариативно пользуется возможностями экфрасиса, прибегая как к прямому называнию аудиовизуальных событий, так и к метафорически сложной трансформации музыки в визуальный образ посредством слова. Экфрасис способен реализовать «противозвучия» и контрасты действующих самостоятельно элементов сценической композиции, и обозначая их по отдельности, и сталкивая в риторически организованном вербальном тексте. Сюжетная оппозиция гармонии и хаоса, творчества и разрушения, вторящая теоретическим растискивающейся в свою раковину). ... Достигнуто самое яркое

и хаоса, творчества и разрушения, вторящая теоретическим рассуждениям художника, находит свою реализацию и в фигуре воображаемого экфрасиса, одновременно словесно воплощаю-

щего аудиовизуальный ряд сценической композиции и отрицающего ее самостоятельное существование.

#### Примечания

<sup>1</sup> Приводим эти строки по русскоязычному черновику «Желтого звука», написанному в 1909–1911 гг., до создания опубликованного в «Синем всаднике» текста на немецком:

«Твердые сны... Разговоры утесов...

Глыбы недвижные странных вопросов

Неба движение... Таянье скал...

Кверху растущий невидимый вал»

«Слезы и смех. Средь проклятий молитвы.

Радость в слиянии. Черные битвы»

«Мрак непрогляднейший в солнечный день

Ярко светящая в полночи тень» [Kandinsky 1998: 57].

<sup>2</sup> В русскоязычном черновике:

- Цветы все покроют, все покроют, все покроют.
- Закрой глаза! Закрой глаза!
- Мы смотрим. Смотрим...
- Зачатие покроют невинностью
- Открой глаза! Открой глаза!

Мимо! Мимо! [ibid.: 61].

<sup>3</sup> Здесь и далее, если не указано иное, цитаты из «Желтого звука» даны в переводе З.С. Пышновской по изданию [Синий всадник 1996] с указанием номера страницы в скобках.

## Список литературы

Автономова Н.Б. Сценические композиции В. В. Кандинского // Русский авангард 1910—1920-х годов и театр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 106-115.

Бочавер С.Ю. Связность драматического текста и сценическая коммуникация (на материале русской и испанской драматургии конца XIX – начала XX вв.): автореф. дис. . . . канд. филол. наук. М., 2012. 27 с.

Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.

*Галеев Б.М.* Художники авангарда и светомузыкальный «Gesamtkunstwerk» в театре // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. C.346-374.

Горбатенко М.Б. Оскар Кокошка. Художник и театр. СПб.: СПбГАТИ. 2012. 192 с.

3енкин C. Новые фигуры. Заметки о теории. 3 // Новое литературное обозрение. 2002. №57. C. 343–351.

 $\it Kahduhckuй~B.B.$  Избранные труды по теории искусства: в 2 т. М.: Гилея, 2008. Т.1. 429 с.

*Листа М.* В. Кандинский и А. Шенберг или идея Gesamtkunstwerk между Россией и Германией // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. М.: Наука, 2000. С.78–87.

Синий всадник / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка; пер., коммент. и статьи З.С. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996. 192 с.

Титаренко Е. Экфрасис как тип автокомментария у В. Кандинского: на пути к «Композиции 6» // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 150–163.

*Турчин В.С.* Театральная концепция В.В. Кандинского // Русский авангард 1910-1920-х годов и театр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 73-105.

Фещенко В. Автоэкфрасис в тексте художника: лингвоэстетический эксперимент В.Кандинского // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 164–181.

Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: МГУ, 1986. 260 с.

*Heffernan J.* The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994. 257 p.

Hollander J. The Poetics of Ekphrasis // Word & Image. 1988. Vol. 4:1. P. 209–219.

Kandinsky W. Uber das Theater. Du théatre. О театре. Köln: DuMont, 1998. 339 S.

*Kuhns D.F.* German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 320 p.

*Mitchell W.J.T.* Picture Theory. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1994. 445 p.

*Sheppard R.* Kandinsky's Abstract Drama *Der Gelbe Klang*: An Interpretation // Forum for Modern Language Studies. 1975. Vol. 11. P. 165–176.

*Wagner P.* Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) // Icons – Texts – Iconotext. Essays on Ekphrasis and Intermediality. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1996. P. 1–42.

### РАЗДЕЛ 3. ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ПРОЗЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

# Глава 3.1. Экфрастическая экспозиция в романе Дж. Барнса «Метроленд»

Выход за границы основного повествования сближает экфрасис с экспозицией (от лат. expositio — изложение, объяснение) в произведениях эпических («...компонент сюжета: изображение жизни персонажей в период, непосредственно предшествующий завязке и развертыванию конфликта; сведения о тех обстоятельствах, которые составляют фон действия» [Калашников 1987: 507]) и драматических («...действенное введение зрителя в основное настроение, исходную ситуацию, положение, время, место и лица пьесы и преподнесение важных для понимания предпосылок, которые находятся во времени до начала собственно сценического действия» [Тамарченко 2002: 328]).

Экфрастической экспозицией мы предлагаем называть введение картины или другого произведения искусства непосредственно перед началом действия (перед завязкой) с целью подготовки читателя и символического толкования литературного произведения. Примерами такой экспозиции могут служить экфрасисы пасторальной картины в романе Лонга «Дафнис и Хлоя», гобелена, отсылающего к картине Ф. Буше «Триумф Венеры» в пьесе О. Уайльда «Идеальный муж», витража с рыцарем и дамой в детективе Р. Чандлера «Глубокий сон» и многие другие. Экфрастическая экспозиция часто вариативно повторяется в финале, обрамляя сюжетное действие.

Материалом данной главы послужил роман Дж.Барнса «Метроленд» (1980), который можно считать вариантом *романа* о становлении писателя (так называемого «портрета художника в юности»), романа о поисках смысла жизни и роли искусства в обществе. Поэтому самый значительный пласт в нем составляют многочисленные литературные реминисценции (см. об этом: [Guignery 2006: 13–14; Taunton 2011: 11–23; Childs 2011: 21]),

меньший – упоминание кинофильмов, музыкальных и живописных произведений.

Многие английские писатели (А. Мердок, Дж. Фаулз, П. Акройд и др.) посылали своих героев в картинные галереи Лондона — Wallace Collection, Tate Gallery и, конечно, National Gallery. А.С.Байетт читала лекции о портретах в литературе в National Portrait Gallery [Byatt 2002]<sup>1</sup>. В экспозиции романа Барнса «Метроленд» молодые герои Кристофер и Тони отправляются в Национальную галерею с биноклем и блокнотом. Читатель ожидает, что они будут рассматривать и описывать картины.

Однако еще Лессинг отмечал, что в литературе невозможно подробно описать предмет (или произведение искусства), но можно воссоздать его опосредованно — через чье-то восприятие: «То, чего нельзя описать по частям и в подробностях Гомер умеет показать нам в его воздействии на нас» [Лессинг 1957: 244]. Что может дать более живое понятие о чарующей красоте Елены, как не признание старцев, что она достойна Троянской войны, пролитых за нее крови и слез? Барнс пародирует, парадоксально усложняя этот прием: его герои рассматривают в бинокль не сами картины, а реакцию на них посетителей галереи.

Ставя своей целью изучение облагораживающей роли искусства, Кристофер и Тони фиксируют выражение лиц, позы и жесты посетителей, дают им портретную характеристику, определяют социальное и семейное положение, домысливают биографические детали. По сути, это описание не картины, а людей, ее созерцающих, т.е. не столько экфрасис в традиционном значении этого слова, сколько антиэкфрасис («нулевая степень» описания картины). Комический эффект создается уже самой ситуацией на контрасте высокого искусства и живой пантомимы.

Первое полотно обозначено только через название («There had been the young nun in men's spectacles who smiled sentimentally at *the Arnolfini Wedding*, and then, after a few moments, frowned and made a disapproving cluck»<sup>2</sup>), в котором подчеркивается сама церемония бракосочетания, хотя исследователи указывают на отсутствие священника, что в современных каталогах Национальной галереи привело к изменению названия: от *The Arnolfini Marriage* [Potterton 1977, reprinted 1988: 52] к *The Ar-*

nolfini Portrait [The National Gallery]. До сих пор вызывают споры беременность невесты/жены, отражение самого художника в зеркале и надпись «Ян ван Эйк был здесь. 1434 год». На наш взгляд, это характерный для Северного Возрождения аллегорический портрет, на котором бытовой план (обстановка комнаты) соединяется с библейским (кроме Страстей Христа, обрамляющих зеркало, позы основных персонажей напоминают сюжет Благовешения).

Эксплицитно выраженная в тексте тема бракосочетания (the Arnolfini Wedding), усиленная присутствием мотива беременности на самой картине, предвосхищает женитьбу героя в третьей части романа и рождение ребенка, ключевое для развития конфликта. Присутствие автора в зеркале за спиной основных персонажей картины Яна ван Эйка (прием mise en abîme) на разных уровнях повторяется в структуре романа (биографизм, повествование от первого лица, авторская ирония). Для читателя, даже не знакомого с картиной, само название «Бракосочетание Арнольфини» служит контрастным фоном для фигуры молодой монашки в мужских очках, которая сначала сентиментально улыбается, а потом подавляет пробудившиеся было чувства и выражает свое неодобрение (cluck – квохтанье).

ства и выражает свое неодобрение (cluck – квохтанье).

Второе произведение искусства – алтарная картина венецианца второй половины XV в. Карло Кривелли, изображающая Мадонну с младенцем, со св. Иеронимом и св. Себастьяном в образе изящного рыцаря. Это загадочное произведение получило название по символическому образу ласточки. Стиль художника отличается подчеркнутой декоративностью, обилием фруктов, овощей, цветов и драгоценных камней (художник использовал для их изображения кусочки цветного стекла). Эксплицитно в романе обозначено только имя художника и религиозное назначение картины (the Crivelli altarpiece).

Внимание автора и героев сосредоточено на реакции девушки в походной куртке с капюшоном (transfixed – пригвожденной к месту; неподвижность зрителя в экфрасисе часто связана с оживлением статуи или картины<sup>3</sup>, а в соответствии с синдромом Стендаля может сопровождаться обмороком от «эстетического наслаждения, превзошедшего религиозный восторг»<sup>4</sup>). Эта реакция иронически снижается наблюдением героев романа

за ее дергающимся виском: «There had been the anoraked girl hiker, so transfixed by the Crivelli altarpiece that we simply stood on either side of her and noted the subtlest parting of the lips, the faintest tautening of skin across the cheekbones and the brow ('Spot anything on the temple your side?' 'Zero' – so Toni wrote down *Temple twitch; LHS only*)». Стремление к предельной точности в передаче высшей степени эмоции (использование суффикса -est), несмотря на добросовестное внешнее описание выражения лица девушки (приоткрытые губы, натяжение кожи на скулах, движение брови), не дает никакого представления ни о ее внутреннем состоянии, ни о том, что именно привлекло ее в произведении искусства. Двойное значение слова *Temple* (висок и храм) ассоциативно напоминает о религиозном назначении алтарной картины.

Представление маленького пейзажа французского живописца второй половины XIX в. Клода Моне указывает только на импрессионистскую манеру художника, которая выражается во взволнованной (выраженной обилием глаголов) реакции аккуратного и благовоспитанного мужчины: его тело корчилось, извивалось, покачивалось, вдыхало и выдыхало, как воздушный шар: «And there had been the man in the chalk-stripe suit, hair precisely parted an inch above his right ear, who twitched and squirmed in front of a small Monet landscape. He puffed out his cheeks, leaned back slowly on his heels, and exhaled like a discreet balloon». В экспозиции это единственное упоминание о «новых» (modern) художниках: не случайно его центральное расположение.

Однозначно идентифицировать это полотно Моне сложно, но самый «маленький» из его пейзажей, находящихся на тот момент в Национальной галерее, — эскиз *The Beach at Trouville* (1870; 38х46.5 sm) — отличается от других необычной композицией и техникой, а также контрастными портретами двух женщин (вероятно, жены самого художника и супруги Эжена Будена, чьи пейзажи Трувилля повлияли на Моне), изображенных крупным планом по краям картины, словно бы выходящих за границы пейзажа, показанного в отдаленной перспективе, и в то же время являющихся его частью. Выявив этот вероятный прототип, читатель, ранее знакомый или не знакомый с творчеством Моне, не только по-новому интерпретирует реакцию зрителя

(кстати, единственного мужчины), стоящего перед пейзажем (и портретом), но и обнаружит в картине новые смыслы, выводящие на экспериментальные приемы, используемые Барнсом: в частности, странность этого пейзажа-портрета подчеркивает пустой стул («объект», «вещь», предмет интерьера), разделяющий женщин и служащий опорой для одной из них (каждая часть «Метроленда» завершается главой с одинаковым названием *Object Relations*, в которой герой воссоздает детали обстановки комнаты). Неназванную картину Моне, на наш взгляд, можно рассматривать как один из важнейших интертекстуальных «ключей» к роману.

Без прямого указания на сюжет картины упоминается в экфрасисе и «банально жизнерадостный Франс Хальс» (портрет мужчины, женщины или целого семейства на фоне пейзажа), возвращающий читателя к нидерландской (точнее – к фламандской) живописи, но уже не XV, а XVII столетия: «Toni and I walked quietly to the padded bench at the other end of the room, and pretended interest in a tritely jocund Franz Hals». Это произведение не вызывает интереса у посетителей, а служит главным героям для отвода глаз, что соответствует хитрой усмешке персонажей на известных картинах художника.

Франс Хальс упоминается по контрасту с самой «полезной» для наблюдения, «серьезной» картиной Антониса ван Дейка «Конный портрет Чарльза I» (Equestrian Portrait of Charles I, 1637–8), перед которой сидит женщина средних лет в красном плаще: «Then we came to one of our favourite rooms, and one of our most useful pictures: Van Dyck's equestrian portrait of Charles I. A middle-aged lady in a red mackintosh was sitting in front of it». На этот раз полотно точно идентифицируется: хотя Ван Дейк создал несколько конных портретов Чарльза I, только один из них находится в Национальной галерее Лондона. Правление этого английского короля из династии Стюартов, покровителя живописи, привело к гражданской войне, а ему самому отрубили голову. Оскар Уайльд в пьесе «Идеальный муж» язвительно характеризует голову Роберта Чилтерна (и опосредованно — шаткость его карьеры) как подходящий объект для портретов Ван Дейка [Пономаренко 2012]. Расположенный на портрете справа, прямо под надписью «CAROLVS REX MAGNAE

BRITANIAE», конюший в красном держит шлем Чарльза I с красным пером и как будто наблюдает за королем (в результате в романе выстраивается целая цепочка наблюдателей). На трагическую судьбу короля, возможно, указывает и красная одежда посетительницы галереи.

Описание женщины начинается с подчеркнуто грубой характеристики: она ассоциируется у подростков с породой бройлерных кур, провинциальным городом, покупками, замужеством и двумя детьми, отсутствием половой жизни, видимостью счастья и внутренней неудовлетворенностью: «I had time to impart a few speculative biographical details. 'Dorking? Bagshot? Forty-five, fifty. Shoppers' return. Married, two children, doesn't let him fug her any more. Surface happiness, deep discontent'». Очевидны переклички с экфрасисом картины Яна ван Эйка (от темы замужества до ассоциаций с курицей). Характерные для всего романа оппозиции искусства и жизни, иллюзии и реальности выражаются в оксюмороне (speculative biographical) и противопоставлении (Surface happiness, deep discontent).

Дальнейшее сравнение портрета короля с иконой, а реакции женщины — с молитвой тоже контрастирует как с предыдущей оценкой, так и с последующим описанием ее жестов, среди которых отмечается раздувание ноздрей и принюхивание, движение рук по бедрам с легким трепетанием: «She was gazing up at the picture now like an icon-worshipper. Her eyes hosed it swiftly up and down, then settled, and began to move slowly over its surface. At times, her head would cock sideways and her neck thrust forward; her nostrils appeared to widen, as if she scented new correspondences in the painting; her hands moved on her thighs in little flutters. Gradually, her movements quietened down. 'Sort of religious peace,' I muttered to Toni. 'Well, quasi-religious, апуwау; put that.'». Экспликация «квази-религиозного» преклонения перед искусством (или объектом изображения?) вновь снижается через фиксацию его внешних (телесных, физических) проявлений. Это описание напоминает реакцию Тибурция на алтарный образ Марии Магдалины Рубенса в новелле Т. Готье «Золотое руно».

Комический эффект усиливается постоянной сменой ракурса, настойчивым упоминанием о процессе наблюдения и наблюдателях: «I focussed on her hands again; they were now clasped

together like an altar-boy's. Then I tilted the binoculars back up to her face. She had closed her eyes. I mentioned this. 'Seems to be recreating the beauty of what's in front of her; or savouring the afterimage; can't tell.' I kept the glasses on her for a full two minutes. while Toni, his biro raised, waited for my next comment. There were two ways of reading it: either she was beyond the point of observable pleasure; or else she was asleep». Глаголы (clasped, closed) подчеркивают, во-первых, непроницаемость внутреннего для внешнего, во-вторых, «умирание» наблюдателя (см. прим. 5, 6). В конце концов, женщина с молитвенно сложенными руками (как у мальчиков, служащих при алтаре) закрывает глаза, и экфрасис завершается ироническим обозначением двух возможных путей толкования ее состояния: «уход в эстетическую нирвану» [Барнс 2003: 11] или просто сон. Первое связано с внутренним переживанием визуального наслаждения (beyond the point of observable pleasure), воскрешением красоты (recreating the beauty of what's in front of her).

Так же неоднозначен финал всего романа. Питер Чайлдз указывает на дословный повтор в последней главе по отношению к самому Кристоферу состояния женщины перед картиной Ван Дейка (savouring the after-image) [Childs 2011: 21], которое можно интерпретировать как мысленное воссоздание образа прошлого. Герой оправдывает собственное семейное счастье и домашний уют, вызывая в памяти образы детства и юности (Пруст сравнивал воспоминание с картиной, рама которой вырезает мгновение нашей жизни из вечности). Станет ли Кристофер, как Барнс, известным писателем или останется работать в издательстве, предлагается решать читателю.

Роман состоит из трех частей: Метроленд (1963), Париж (1968) и Метроленд II (1977). Проанализированная экфрастическая экспозиция к первой части служит экспозицией и ко всему роману. Эксперименты подростков в Национальной галерее получают критическую оценку героя-повествователя в четвертой главе первой части: «And the National Gallery, our most frequent haunt, gave us examples of pure aesthetic pleasure — although, to be honest, they weren't as frequent, as pure, or as subtle as we'd first hoped. Outrageously often, we thought, the scene was one more appropriate to Waterloo or Victoria: people greeted Monet, or Seurat,

or Goya as if they had just stepped off a train – 'Well, what a nice surprise. I knew you'd be here, of course, but it's a nice surprise all the same. And my, aren't you looking just as well as ever? Hardly a day older. No really...». Сомнительность частого, чистого и утонченного эстетического наслаждения от созерцания полотен великих художников подчеркивается сравнением музея с вокзалом, а картин – с давними знакомыми.

Кроме Моне, Сера и Гойи, в других контекстах называются скульптуры Донателло и оплывающие часы Дали, Тициан (в сравнении с музеем мадам Тюссо) и «Авиньонские девицы» Пикассо. Дважды упоминается «Руанский собор» Моне: в финале первой части герой, уезжая из Англии во Францию, прощается с самым серым вариантом этой серии картин: «A grey wall, with a curling poster of Monet's greyest version of Rouen Cathedral»<sup>5</sup>. В Лондоне наряду с уличными проститутками фланирующих подростков привлекают молящиеся прихожане собора св. Павла, а не его внутреннее убранство: «We went to St Paul's with our binoculars, ostensibly to examine the frescoes and mosaics of the dome, but actually to focus on people praying». Подчеркивается иронический контраст верха и низа, религии и жизни, духа и тела. Попытка по внешним реакциям (позам художественного созерцания) изучить воздействие искусства на человека сравнивается с наивной надеждой врачей XVIII в. обнаружить в свежем трупе вместилище души («like those eighteenth-century physicians who combed battlefields and dissected fresh corpses to track down the seat of the soul»). Эксперименты Тони и Кристофера на самих себе (запись впечатлений от созерцания картин или слушания классической музыки) тоже слабо способствовали обнаружению души.

В третьей части романа Кристофер, возвращаясь в Англию, периодически посещает Национальную галерею. Упоминаются пуантилист Сера и примитивист Руссо – французские художники рубежа XIX–XX вв.: «There's a nice Seurat on loan. And that new Rousseau. Though I didn't look at them very closely». Повзрослевший герой, как истинный англичанин, предпочитает «новым» французским художникам картины «старых» итальянских мастеров Пьеро [делла Франческа], [Карло] Кривелли и [вероятно, Джованни] Беллини: «'I find I always turn left in there:

Piero, Crivelli, Bellini, that's what I go for nowadays.'». Английские прерафаэлиты в XIX в. вслед за Джоном Рескиным противопоставляли этих художников, органично сочетавших, по их мнению, реалистическую детализацию и духовный аллегоризм, титанам Высокого Возрождения.

Тони, не посещающий больше Национальную галерею, со свойственным ему эпатажем на этот раз отчасти поддерживает друга, хотя Кристоферу после его слов не хочется продолжать разговор о Кривелли: «'Quite right: no point in looking for live stuff in a cemetery. Might as well look at the dead fucks <...> then you can really concentrate on technique and stuff. Crivelli — yeah.'I didn't like to say that I found Crivelli's saints and martyrs — the drawn, Gothic faces and the 3-D jewels — well, really quite moving». В отличие от экспозиции, в этом экфрасисе появляются элементы описания: объекты (святые и мученики) и характер их изображения (изможденные готические лица), особенности декора (объемные драгоценности), контраст старого и нового, живого и мертвого в восприятии героев.

Во второй части романа местом, где происходит кульминационный перелом в судьбе Кристофера, становится музей французского художника-символиста XIX в. Гюстава Моро. Эта узкая, растянутая на несколько этажей, соединенных винтовой лестницей, парижская квартирка Моро, действительно, не так известна туристам и битком набита картинами и рисунками художника. Романное описание этого музея напоминает место инициации героя, волшебный замок с подземельем и башней, путешествие в преисподнюю (упоминание о вокзале, билетер с дымящей сигарой и книгой из «черной серии», угольно-черная печь, жарящая неимоверно создают такое впечатление).

Описание музея-квартиры Моро контрастирует с описанием лондонской Национальной галереи в экспозиции (хотя Кристофер вскоре тоже переключается с произведений искусства на посетителей). Впервые в романе довольно подробно, хотя и обобщенно, описываются полотна и эскизы художника, точнее — впечатление от них самого героя: «Around the walls hung finished and half-finished paintings, many of them enormous and all complex, involving that odd mixture of private and public symbolism which at the time I found so beguiling. Large wooden chests with

thin drawers, like massive butterfly cabinets, contained scores of preliminary drawings. You pulled out the drawers and squinted through your own reflection in the covering glass at faint pencilled swoops and dips, studded here and there with details that would later be transformed into golds and silvers, flashing head-dresses, breastplates, bejewelled girdles, encrusted swords, and all worked into a new and burnished version of the antique or the scriptural: laced with eroticism, tinged with <u>necessary violence</u>, coloured with a palette of <u>controlled excess</u>». Стиль Моро<sup>6</sup> передается в емких контрастных формулах («странная смесь глубоко личного и публичного символизма») и декоративных описаниях (от «запутанных карандашных линий» к «палитре сдержанной невоздержанности», от сверкающих драгоценностей к древним легендам), в которые органично вплетаются массивные шкафы с тоненькими ящиками, отражение в стеклянной витрине, сравнение с коллекцией бабочек [Барнс 2003: 179–180]. Динамика экфрасиса, созвучная ритму красок и линий на картинах художника, передается на фонетическом, морфологическом, синтаксическом и семантическом уровнях текста. Экфрастические описания, пристрастия героя и композиционное построение романа сближают творчество Карло Кривелли (1-я и 3-я части) и Гюстава Моро (2-я часть).

Упоминание об эскизе к картине Моро «Женихи» символически предваряет встречу Кристофера с его будущей женой-англичанкой Мэрион и ее двумя приятелями (Микки и Дейвом): «I went back to studying a pen-and-ink drawing for 'The Suitors'; then another, in sepia, heightened with white». Чтобы до конца понять содержательную функцию этого экфрасиса, читатель должен знать (или догадаться), что в своей картине 1852 г. художник обращается к одному из эпизодов поэмы Гомера, когда Одиссей убивает женихов Пенелопы.

Картину «Орфей» (1865) Мэрион ошибочно, но не случайно называет «Саломеей» (Моро неоднократно изображал дочь Иродиады в других работах). Возможно, автор романа намекает на то, что Мэрион не разбирается в истории искусства (в отличие от Анник, которая раздражала Кристофера своими знаниями), зато она сразу обнаруживает характер, давая строгую оценку картинам и художнику: «It is a bit self-indulgent». Кри-

стофер возмущенно вмешивается в разговор, объясняя, что на картине изображена не Саломея, а фракийская женщина с головой Орфея: «I took them apart over Salomé, who was of course a Thracian woman with the head of Orpheus». Упоминание об учителях Моро – поэте Малларме и живописце Шассерио – подчеркивает тесную связь литературы и изобразительных искусств в мировоззрении героя<sup>7</sup>.

Работающий в банке Дейв не только дает собственную весьма субъективную оценку картинам («It's weird. It's really surreal. What a taste in women. Amazons»), но и самоуверенно обвиняет художника в отсутствии египетского пейзажа, не связанного ни с историей Саломеи (видимо, Библию он тоже не знает), ни с историей Орфея (пастушки вызвали у него только гомосексуальные ассоциации): «Doesn't look like Egypt in the background, though, does it? And who are those poofy shepherds?».

Микки пишет диплом по творчеству Моро, учась в художественной школе при галерее Куртолда (the Courtauld – небольшое собрание картин в Лондоне, известное коллекцией работ импрессионистов и постимпрессионистов), и знает гораздо больше, чем сначала хочет показать (в «диалоге перед картиной» он лишь замечает, что Саломея несла голову на блюде, а не на цитре). Прощупав противника, он профессионально критикует стиль художника: даже Кристофер признает, что «академический символизм» звучит как оксюморон: «'It's all academic wanking, isn't it, as I seem to have said before? I mean, the idea of academic symbolism, it's fucking ridiculous, isn't it?' 'It's an оху-moron.'». В отличие от Кристофера, Микки активно использует в своей речи грубую лексику и, признавая ум, мастерство и даже странность Моро, считает приземленными, застывшими и невыразительными формы и краски на его картинах: «'Cross-buttock and body-slam <...> he's so earthbound. He's clever, and can paint, and odd, I'll give you that. But he's frozen – it's like his colours, they look as if they're bright and weird, but in fact they're actually rather dull if you look at them'». Позиция Микки и форма ее выражения («'Wanker's art, isn't it?' <...> 'But it's whack-off art, isn't it?' <...> 'It's all just wrist stuff.'») во многом близка «воинственному цинизму» Тони, который, защищая «новое», «живое» искусство, отвергает «старое», «мертвое» («'...we believed that

art was to do with something happening, that it wasn't all a water-colour wank.' 'Dead cunts' pictures' 'Shit all, I agree.'»).

В споре с друзьями Мэрион Кристофер проводит параллели между французскими символистами и английскими прерафаэлитами: «Redon ... as far from Moreau as Burne-Jones is from Holman Hunt». Ученые рассуждения Кристофера и Микки, в которых подтверждаются эстетические пристрастия герояповествователя («новым» Одилону Редону и Эдварду Берн-Джонсу он предпочитает «старых» Гюстава Моро и Хольмана Ханта), Дейв прерывает игрой именем французского художника и названиями английских городов: «'Redon,' went Dave, 'Redon. Oxfor', Bah-nbri, Bur-meeng'am. Changez, changez.' Не whistled and chuffed». Так «предсказывается» возвращение Кристофера в Лондон, его женитьба, изменение взглядов и образа жизни.

Такое же незаметное «возращение» в Лондон можно наблюдать в экфрастической экспозиции к роману, которая начинается и заканчивается картинами нидерландских (или фламандских) художников (английских нет совсем), зато на последнем портрете изображен английский король, пострадавший в том числе за свое чрезмерное увлечение искусством. Таким образом, в экспозиции к первой части иронически противопоставлены искусство и Англия, чем объясняется бунт подростков-«фланеров» против всего «буржуазного» («английского») в защиту искусства («французского»). Через отношение героев к искусству во многом показано их отношение к жизни, их мировоззрение. Если у Тони оно практически не изменяется, то Кристофер уже в Париже его существенно корректирует, а, обзаведясь семьей, работой и домом, по-новому осмысляет.

Значит ли это, что Кристофер «предает» самого себя? Думается, что на протяжении всего романа «герой-повествователь» как раз пытается себя понять, «вернуться» к истокам, «корням», мысленно воссоздать как свое прошлое (в том числе подростковые и юношеские увлечения), так и прошлое Метроленда. Используя структуру «самопорождающегося» романа [Kellman 1980], Дж.Барнс, кажется, обманывает ожидания читателя, расставаясь с героем не за письменным, а за кухонным столом. Но если мы прислушаемся к голосу повествователя (а ведь роман написан от первого лица), то поймем вектор становления героя.

В соответствии с задачами данной статьи вернемся к экфрастической составляющей этого вектора.

В тридцать лет Кристофер не только продолжает посещать Национальную галерею (хотя и с другой целью, чем в подростковом возрасте), но и работает в издательстве над альбомом живописи итальянского Возрождения на основе «Жизнеописаний» Дж.Вазари: «I'm working on a book about Italian Renaissance painting: a TV tie-in to go with a series of drama-documentaries based on Vasari». Тони, пародируя саму идею «жизнеописаний художников», в свойственной ему манере предлагает названия глав будущей книги, в которых Микеланджело, Леонардо, Боттичелли, Мазаччо и другие «оживают» в сексуальной деятельности (идея сравнения творческого и полового актов, конечно, не нова): «Toni – who objects to the idea that artists have lives as well as works - has already thought up our chapter titles for us: Buonarotti Bangs. Leo gets Lucky. Sandro Screws. Masaccio – and so on». Примечательно, что в этот перечень не попадает ни один из любимых художников Кристофера (Пьеро, Кривелли, Беллини), хотя в шестнадцать лет он листал «Историю искусства» сэра Уильяма Орпена («Sir William Orpen's History of Art») с той же целью, что и Тони.

В Париже Кристофер делает карандашные зарисовки в соответствии с Принципом Случайности, развивающим теорию, которую они с Тони называли Конструктивным Бездельем: «I did some rather delicate drawings according to the Haphazard Principle. The theory was that everything is intrinsically interesting, that art shouldn't just concentrate on high-spots (I know *some* people have taken that line before). So you carry your sketch-book everywhere, and stop not according to the official, received interestingness of what you see, but according to some random factor which you decide on that day – like being jostled in the street, or seeing two bicycles abreast, or smelling coffee. Then you freeze, stay pointing in the direction you were heading, and examine the first thing your eye falls on. In a way, it's a development of the old theory Toni and I had called the Constructive Loaf». Вместо описания рисунков Барнс объясняет процесс их создания, состояние «художника» и «натуры». На этот раз не зритель «умирает» перед произведением искусства, «оживляя» его, а художник «застывает», фиксируя

момент динамичной и изменяющейся жизни, превращаясь из ее участника в наблюдателя.

Кристофер одновременно рисует и пишет, руководствуясь общими принципами. Не случайно вышеупомянутые рисунки «счастливых случайностей» мыслятся им в качестве иллюстраций к собственному циклу стихотворений в прозе (открытое обращение к Бодлеру), которые, в свою очередь, характеризуются в терминологии изобразительных искусств: «I wrote a series of prose poems which I called *Spleenters*: urban allegories, sardonic character-sketches, elusive verse, and passages of straight descriptions, which gradually built up into the portrait of a city, a man, and — who could say? — perhaps a bit more. <...> I continued my serendipitous drawings, which I thought could be used to illustrate *Spleenters*...» Более конкретно представлены два рисунка, причем оба выполняют функцию завершения определенного этапа жизни героя.

Так, в финале второй главы второй части Кристофер (на этот раз под влиянием Рембо) рисует спящую после занятий любовью Анник, отношениям с которой он уже мысленно подвел определенный итог (на это косвенно указывает также подпись и дата под рисунком): «Beside me, Annick was dreaming; a sigh of puzzled pain escaped from her. This is what it's all about, I thought: an argument over Rimbaud (which I'd won – well, more or less), sex *in the afternoon*, a girl asleep, and me here – awake, on watch, observing. I crept out of bed, found my sketch pad, and made a painstaking drawing of Annick. Then I signed and dated it». Единственный относящийся к рисунку эпитет painstaking («старательный», «вымученный») ассоциативно (через повтор) связан с состоянием девушки, во вздохе которой герою слышится какаято боль (а sigh of риzzled раіп). Все это символически предвещает неизбежное расставание: в следующей главе Кристофер встречает Мэрион – свою будущую жену.

В «эпилоге» второй части, когда герой подводит итоги своего пребывания в Париже, он оставляет на столе «прощальный подарок» — рисунок открывающегося из окна вида: «...loyally neat drawing of the view from the window, every copingstone etched in, every television aerial identifiable, every parked car included — the result a curious monochrome mixture of clarity and

bustle. I was modestly very impressed by it». На этот раз не только перечисляются изображенные детали, но и дается точная и лаконичная характеристика стиля и техники, соответствующая самому рисунку. Улыбка (вероятно, ироническая), с которой Кристофер смотрит на свой рисунок, означает не только удовлетворение результатом (loyally neat drawing), отчетливо выраженное в последнем предложении, но и грусть расставания с прошлым и снисходительное отношение к «мазне» (а daub) квартирной хозяйки: «...a daub by the flat's owner, early Cubist colours dashed on with the glee of Derain. Not a great success...». Противопоставление двух произведений обозначено в последнем экфрасисе финальной оценкой, выбором экспрессивной лексики с соответствующей аллитерацией (daub, dashed), другим колоритом и настроением (colours, glee), указанием на конкретный стиль (early Cubist) и имя французского художника (Derain), которые отчасти снимают вопрос об изображаемом объекте.

Наконец, герой-повествователь создает «словесные картины» Метроленда, в частности, в первой части это вид Килберна, напоминающий, по его собственным словам, графику Доре: «Between Finchley Road and Wembley Park the train goes over a high viaduct system at Kilburn. Below, as far as you could see, lay cross-hatched streets of tall, run-down Victorian terraces. Half a dozen television aerials interwoven on every roof implied a honeycomb of plasterboard partitioning beneath. There were few cars in that sort of area at that time, and no visible greenery. A huge, regular, red-brick Victorian building stood in the middle...». Упоминания о цвете лишь подчеркивают графичность пейзажа. В третьей главе так же описываются ближайшие к дому Кристофера окрестности: «I like the misty, different perspective. From high up by the fourth tee, you can follow tiny figures pulling trolleys along the fairway, and bursting into striped colour at the touch of rain. <...> Below, smart silver trains process <...>; their windows flash the sun at you, like boys with playground mirrors». Эти панорамные описания можно противопоставить «антиэкфрасису» известных картин в экспозиции.

Не указывает ли само название романа «Метроленд» на экфрасис будущего творения героя — проект «Истории лондонского общественного транспорта» с рисунками и фотографиями.

Последние в романе играют определенную роль (например, фотографии с изображением красивых мест по линии метро: «Above the seats were sepia photographs of the line's beauty spots — Sandy Lodge Golf Course, Pinner Hill, Moor Park, Chorleywood»), но они не заменяют картин, рисунков, зданий. Зато в известной экранизации романа акценты смещаются: фотография вытесняет живопись, а жизнь — искусство, поэтому парижская встреча будущих супругов перемещается из музея Моро на улицу, а вместо экспозиции в Национальной галерее Лондона действию предшествует постельная сцена.

Подведем итог. Первую часть романа Дж. Барнса «Метроленд» и произведение в целом предваряет экспозиция, в которой экфрасис полотен известных художников «заменяется» описанием посетителей Национальной галереи. Поставленная таким образом проблема отношений искусства и жизни, «живого» и «мертвого» получает дальнейшее развитие в художественном мире романа, в том числе через проанализированный нами экфрастический дискурс. Блокнот и бинокль в руках подростков определяют сложную систему вербальных и визуальных наблюдений за ближними и дальними «объектами» (вещами, людьми, городами). Особое место среди них принадлежит Метроленду, который воспринимается героем-повествователем как масштабное творение человека, иллюзорная и реальная картина.

## Примечания

<sup>1</sup> В опубликованных лекциях А.С. Байетт начинает разговор с утверждения, что словесный и живописный портреты скорее противоположны, чем сходны.

<sup>2</sup> Здесь и в дальнейшем оригинальный текст романа Дж. Барнса «Метроленд» цитируется по изданию: [Barnes 1992], а перевод Т. Покидаевой – по изданию: [Барнс 2003].

<sup>3</sup> В экфрасисе часто используется *хиазм* между *говорящей* и *дви-гающейся* статуей (или изображением на портрете) и *молчаливо-неподвижным* зрителем; *оживание* первых часто сопровождается *оце-пенением* вторых: «Отношения хиазма, возникающее между говорящим портретом и безмолвным героем, отсылают к смешению границ между мертвой и живой материей, неподвижностью и движением, молчанием и речью, которое было характерно для античного экфрасиса» [Рубинс 2003: 157, 161–162; 189; 249]. С другой стороны, возможен

разговор зрителя с картиной (статуей) или другая форма «общения», как в первом экфрасисе экспозиции романа Барнса.

4 Эта цитата из автобиографической и эссеистической книги Дж.Барнса «Нечего бояться» (Nothing to be Frightened of, 2008), написанной и опубликованной почти через тридцать лет после «Метроленда». Центральными здесь становятся проблемы жизни и смерти, искусства и религии, под другим углом зрения осмысленные в первом романе. Изучая дневники Стендаля, автор, с одной стороны, развенчивает легенду о знаменитом синдроме, согласно которому французский писатель, по его собственным словам, почувствовал «иссякание жизненных сил и бешеное сердцебиение» во флорентийском соборе Санта-Кроче: «он стоял перед картинами в великом возбуждении, пока не упал в обморок», с другой стороны, Барнс здесь предпочитает «силу искусства» «славе Господней» [Барнс 2012: 295–307]. В третьей части «Метроленда» в споре с Тони Кристофер отождествляет эстетические и религиозные иллюзии «воздействия», но взгляды Барнса и его героев на веру в Бога требуют специального исследования и в данной статье не рассматриваются.

<sup>5</sup> О символике цвета в романе Барнса «Метроленд», которая часто становится важной составляющей экфрасиса, см.: [Бочкарева 2012].

<sup>6</sup> Кристофер, в отличие от Микки, восхищается противоречивостью стиля художника, которую отмечают и искусствоведы: «В творчестве Моро противоборствуют две тенденции. С одной стороны, стремление к законченности, четкому композиционному построению, ясности рисунка, с другой – импровизационность, живописная свобода, подвижность становящейся формы» [Крючкова 1994: 127].

<sup>7</sup> Уже в первой главе первой части романа упоминаются кумиры Кристофера: Т. Готье, Ш. Бодлер и группа «Парнас», с которыми в XIX в. связан расцвет экфрастической поэзии во Франции [Рубинс 2003].

#### Список литературы

*Барнс Дж.* Метроленд / пер. с англ. Т. Покидаевой. М.: АСТ: Ермак, 2003. 301 с.

*Барнс Дж.* Нечего бояться / пер. с англ. С. Полотовского, Дм.Симановского. М.: Эксмо, 2012. 336 с.

Бочкарева Н.С. Символика цвета в романе Джулиана Барнса «Метроленд» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып.2(18). С.181–185.

*Калашников В.А.* Экспозиция // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С.507.

Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870—1900. М.: Изобр. иск-во, 1994. 272 с.

*Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / пер. с нем. Е.Н. Эдельсона и др. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. 520 с.

Пономаренко Е.О. Функции произведений визуальных искусств в пьесе О.Уайльда «Идеальный муж»: к проблеме экфрасиса // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2012. С. 186–192.

Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Акад. проект, 2003. 354 с.

 $\it Tамарченко H.Д.$  (авт.-сост.) Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: РГГУ, 2002. 467 с.

Barnes J. Metroland. N.Y.: Vintage International, 1992. 104 p.

Byatt A.S. Portraits in Fiction: Based on the Heywood Hill Annual Lecture 2000. The National Portrait Gallery, London. L.: Vintage, 2002. 101 p.

Childs P. Julian Barnes. Manchester and N.Y.: Manchester University Press, 2011. 166 p.

*The Courtauld Gallery*. URL: http://www.courtauld.ac.uk/gallery/about/index.shtml (дата обращения: 15.07.2012.

Guignery V. The Fiction of Julian Barnes. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2006. 168 p.

*Kellman S.* The Self-Begetting Novel. N.Y.: Columbia University Press, 1980. 160 p.

*The National Gallery*. London. URL: http://www.nationalgallery.org.uk/ (дата обращения: 05.03.2012).

Potterton H. The National Gallery. London / with a Preface by M.Levey and a complete catalogue of paintings. L.: Thames and Hudson, 1977 (reprinted 1988). 216 p.

Taunton M. The Flâneur and the Freeholder: Paris and London in Julian Barnes's Metroland // Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives / ed. by S.Groes and P.Childs. L.; N.Y.: Continuum, 2011. P.11–23.

# Глава 3.2. Экфрастический дискурс в романе М. Брэдбери «В Эрмитаж»

В полистилистическом и многожанровом романе английского писателя Малькольма Брэдбери «В Эрмитаж» (2000) экфрастический дискурс занимает одно из центральных мест, на что указывает уже название («"Эрмитаж" сегодня значит "музей"; говоря "музей", мы подразумеваем "Эрмитаж"»), и органично соединяется с историческим дискурсом («история стала сегодня чем-то вроде шумного музея») и дискурсом путешествия («Сегодня мир превращается в сплошную череду музеев») (р. 284–285. с. 306–307) 1. Историческая проблематика и политическая сатира последнего романа известного английского писателя и литературоведа вызывают противоположные оценки [Королев 2002; Wright 2011 и др.]. В критике в основном рассматриваются постмодернистский метанарратив, литературный интертекст эпохи Просвещения и традиция философского диалога [Mullan 2000; Shapiro 2001; Stierstorfer 2005; Пестерев 2005; Царева 2010; Ромоданов 2013 и др.].

В контексте романа-путешествия и экфрастического романа<sup>2</sup> особого внимания заслуживает *топоэкфрасис* («описание места действия, которое несет особую эстетическую нагрузку», «сопряжение в сублимированном виде различных видов искусства, в том числе архитектуры и скульптуры, живописи и графики, фотографии и кино...» [Клинг 2002: 97]). В данной работе мы остановимся на произведениях скульптуры и живописи, которые представлены в романе Брэдбери преимущественно портретами персонажей. Цель нашего исследования — проанализировать порождающую роль произведений изобразительных искусств в структуре литературного произведения.

Роман Якобсон в статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» (1937) утверждал, что «православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала его как языческий или сатанинский порок (эти два понятия для церкви были равнозначны), внушила Пушкину прочную ассоциацию статуй с идолопоклонством, с сатанинскими силами, с колдовством» [Якобсон 1987: 173]. Укажем

лишь на то, что *оживление статуи* (*и картины*) – традиционный мотив европейской литературы, а его демонический характер акцентируется романтиками через интерпретацию мифов о Прометее и Пигмалионе [Бочкарева 1995: 32–33]. В романе Брэдбери демонический характер статуи (и картины) пародируется, а вариации мотива оживления играют важную роль в постановке и решении проблем жизни и смерти, смерти и бессмертия.

Первое описание Екатерины Великой, увиденной глазами философа Дидро, начинается с тропа: «...a living statue in

Первое описание Екатерины Великой, увиденной глазами философа Дидро, начинается с тропа: «...a living statue in herself» (р.5) («ожившая статуя собственной персоной» (с.17)). Не исключена аллюзия к драме Фрэнсиса Уорнера Living Creation (1985) о политических деятелях итальянского Возрождения (Медичи, Савонарола), показанных через призму картин Боттичелли. Центральной здесь тоже является тема смерти и бессмертия. В романе Брэдбери взаимодействуют XVIII в. и современность, варварство и цивилизация, разные национальные культуры, политика, наука и искусство.

В предисловии речь не идет о реальной статуе. Знаменитая скульптура М.О. Микешина (1862–1873), расположенная на площади перед Александринским театром (в советское время — театром им. А.С. Пушкина) и увиденная из окна публичной библиотеки, появится только в гл.29: «Это Екатерина Великая — высокая, коронованная, осанистая прямая, царственная» (High, coroneted, upright, imperial...) (р.386, с.404). Кроме рассказчика на эту статую направлен «взгляд гипсового Дидро» (a plaster statue) — «капризная эльфическая голова» (a flighty spritely head), «наблюдающая из окна за людной площадью перед библиотекой». Так снова встречаются после смерти Екатерина и Дидро. Царственность первой подчеркивается призрачностью второго, что обнаруживает аллюзию к шекспировским образам королевы фей Титании и проказника Пака из комедии «Сон в летнюю ночь».

Через упоминание о статуе и портретах, которым противопоставляется реальная Екатерина, ее первое описание тоже приобретает экфрастический характер. «У нее высокий лоб, удлиненный овал лица, острый подбородок, нарумяненные щеки» (с.17). Портрет строится на контрастах: синтаксических (despite, but) и семантических (полная и круглая, но величавая). Контраст

проявляется и в одежде: очень мужской и полувоенной (very masculine and half-regimental), но похожей на костюм примадонны (оперной дивы). Последнее сравнение предвосхищает появление в современных главах романа одного из «двойников» Екатерины – «шведского соловья» Биргитты Линдхорст.

В двух следующих контрастных описаниях (гл.12 и 20)

В двух следующих контрастных описаниях (гл.12 и 20) Екатерина расположена под собственным портретом (в реальности и в сновидении Дидро). Портрет изображает императрицу верхом на ее любимом коне Бриллианте в уже упомянутом «мужском обмундировании» (с.189) (male regimental (р.167)). На этом же коне Фальконе изобразит Петра Первого. Екатерина под портретом, напротив, в женственном платье с декольте, хотя тоже величественная, с драгоценностями и орденской лентой. Парадный, мужской нарумяненный (rouge-cheeked) образ иронически противопоставляется «домашнему», женственному и без румян (Her face is quite plain and rougeless).

Повествователь назовет образ на портрете «симулякром» (the simulacrum), в античном смысле — «"фикцией", имеющей полное внешнее сходство с подлинностью, т.е. "сотворенное человеком"... в искусной подделке под жизнь» [Фрейденберг 1978: 196], в постмодернистском — образом, который «не имеет никакого отношения к действительности: он превращается в собственное подобие» [Бодрийяр 2004: 259]. В сновидениях Дидро портрет покрыт пылью, а под ним на софе лежит обнаженная императрица. В ее описании пародируется необъятность российских просторов: «Ее груди — большие и качающиеся, ее живот — широкий имперский тракт, огромное пространство тундры» (р.253). Упоминание Рубенса имеет множественную референцию, отсылая как к портретам Елены Фоурмен, так и к вакханалиям. Среди других авторов эрмитажных полотен (Рембрандт, Ван Дейк, Караваджо, Тициан, Леонардо и др.) Рубенс упоминается в романе чаще всего.

Экфрастический дискурс образа Екатерины Великой завершает тройное упоминание агатового перстня, на котором выгравировано ее изображение. Императрица дарит перстень Дидро (гл.32), который любуется им по дороге домой (гл.34) и показывает его Вольтеру, у которого, оказывается, точно такой же перстень (гл.36). Фольклорный мотив перстня соединяется со

средневековым (и романтическим) мотивом миниатюрного портрета возлюбленной. Соперничество Вольтера и Дидро получит отражение и в экфрасисе их портретов.

Петр Первый, в отличие от Екатерины Второй, представлен в романе единственным памятником, но он стоит всех остальных. История *Медного всадника* становится одним из сюжетных лейтмотивов романа.

Первое упоминание о нем (гл.4) связано с идеей Екатерины создать огромную статую для увековечивания своего великого предшественника. Для осуществления этого замысла Дидро в романе предлагает «не самого лучшего», но «дешевого» скульптора Фальконе. Между тем в своих знаменитых «Салонах» философ постоянно хвалит Фальконе, называет его «великим» и превозносит над всеми современными художниками, упоминая в ряду «Агасия, Рафаэля, Пуссена, Пюже, Пигаля» (см.: [Дидро 1989: I, 53–54, 90–91, 190–194; II, 12–13, 27, 204, 346]).

Тема Фальконе продолжается в гл. 6, описывающей приезд Дидро в Санкт-Петербург. Здесь же ретроспективно излагается проект, который Дидро с Фальконе разрабатывал в Париже. Три аллегорические фигуры у подножия статуи Петра Первого (Варварство, Народная любовь, Нация), обнаженными формами которых мысленно любуется философ, будут отклонены в окончательном варианте, но у читателя могут вызвать ироническую ассоциацию с фигурами реальных исторических деятелей, расположенных у подножия статуи Екатерины Второй, хотя они не упоминаются в романе.

В гл.8 со слов Мельхиора Гримма представлена «странная» история создания статуи в Санкт-Петербурге. Примечательно, что идея огромного камня у основания памятника, вытеснившая аллегорические фигуры Дидро, принадлежит Екатерине и критически оценивается Гриммом. Но в мастерской скульптора Дидро приходит в восторг от новой конструкции, ее пластической простоты и строгости, подсказанной самим материалом. Источник этой «странной силы» (strange power) Дидро ищет в России и ее императрице, признавая, что его не было в их с Фальконе парижском замысле.

В разговоре Дидро с Гримом обсуждается образ змеи и облик самого Петра. Кроме вопросов роста (меньше или больше

двух метров), растительности (с усами и бородой или без них), обуви (в ботинках или без них), одежды (военная форма, меховая шуба или римская тога), символических атрибутов (сабля, свод законов или план города), полемику при дворе Екатерины вызвало выражение лица императора (дружелюбно-угрожающее, надменно-цивилизованное, ужасающе-устрашающее или вдумчиво-вопрошающее). Невыразительность лица статуи Фальконе иронически объясняется в романе невыполнимостью поставленной перед скульптором задачи: рискуя стать косоглазым, Петр должен смотреть сразу на три здания на противоположном берегу Невы.

Проспективное описание открытия памятника (будущее в прошлом) представлено в гл.10. Здесь акцентируется идея возрождения Петра в его статуе через жест митрополита, ударяющего жезлом по могиле императора и предлагающего ему встать, чтобы посмотреть на свой бессмертный образ. Отныне Петр будет жить в веках, так как статуя вдохновит многих поэтов, породит мифы и фантазии. Взирая на свою могилу в Петропавловском соборе, он устремляет взгляд еще дальше, на Запад. Упоминает повествователь и прогулки статуи по огромной холодной площади, Потомство и большую Книгу Судеб, лейтмотивом проходящую через весь роман.

При обсуждении памятника Гримм передает опасение

При обсуждении памятника Гримм передает опасение Екатерины по поводу того, что народ неверно истолкует образ змеи под ногами коня, увидев в ней символ жестокости императорской власти. В последней главе романа Дидро в разговоре с Дашковой рассказывает свой сон, в котором «подломились тонкие копыта коня и Всадник рухнул на землю, раздавив всех стоящих под ним» (с.500). В этом образе отразились не только страхи Дидро-героя, но и авторское «предвосхищение» как поэмы Пушкина, так и революционных событий в России начала и конца XX столетия.

В гл. 27 статуя Петра Первого показана в современности глазами рассказчика-англичанина, который неожиданно обнаружил в ней цивилизованность и галантность француза. Еще более откровенно идея «вторичности русской культуры по отношению к западной» (см.: [Хабибуллина 2010]) выражена в следующем замечании рассказчика: «[Петр Первый] устремил

взгляд на Балтийское море, как будто ожидает свежий груз с картинами» (р.349). Сравнивая точки зрения рассказчика и Дидро, который подчеркивает российскую мощь статуи, можно говорить о неоднозначности авторской позиции.

Образ Медного всадника естественно завершается в этой сцене упоминанием о поэме Пушкина: «Весь ансамбль так легок и подвижен, что нетрудно увидеть, почему Пушкин вообразил коня спрыгивающим с пьедестала...» (р.349). В русскоязычном издании переводчик неоправданно принизил гений Пушкина, изменив конструкцию фразы: «...Пушкину, должно быть, нетрудно было вообразить...» (с.368) (сравните с оригиналом: «...it's not hard to see why Pushkin imagined...» (р.349)). В умалении значения русского культурного наследия переводчик превзошел даже англичанина.

Рассказчик в гл.21 выводит из Дидро всю русскую литературу, пытаясь внутри «раскрашенных кукол» (the coloured dolls) Иосифа Бродского, Анны Ахматовой, Мандельштама, Достоевского, Гоголя, Пушкина, т.е. в самой маленькой матрешке, увидеть изображение француза (р.265–266). Матрешки на рынке в порту, изображающие политических деятелей России, США, Великобритании, позволяют автору провести комическую параллель между властью и искусством. Подобные ряды (точнее – пары) обнаруживает рассказчик и в городе, обозревая его с купола Исаакиевского собора в гл. 27: параллельно расположенные статуи Петра Первого и Николая Первого, Николая Гоголя и Михаила Лермонтова, Карла Маркса и Фридриха Энгельса (р.351).

Тема живого и мертвого обыгрывается в связи с изображением Ленина на бронзовом диске на корабле (лисьи черты лица, торчащая бородка, характерный жест руки, направляющий историю к кровавым жертвам), которое вызывает у рассказчика размышления о его мумии в Кремлевском Мавзолее и об исследованиях его мозга, о его профиле на русских деньгах и о статуе, перенесенной из Кремля в Горки (р.85–86). С иронией по отношению к самому себе вспоминает рассказчик о бюсте Ленина, который стоит на камине в его собственном доме в Великобритании. Кинематографическими реминисценциями представляются образы падающих статуй Феликса Дзержинского и Иосифа Сталина.

Следующими по значимости после визуальных образов Екатерины Второй и Петра Первого являются экфрастические портреты двух философов — Дидро (*Our Sage*) и Вольтера (*Second Sage*).

Знаменитая статуя «Вольтер, сидящий в кресле», созданная Гудоном, дважды (гл.12 и 20) «оживает» в восприятии Дидро (наяву и в сновидении), предваряя соответствующие описания Екатерины под портретом. В первом описании повествователь назовет статую Вольтера «призраком» (a haunting), противопоставив живое тело и каменное изваяние (He's not flesh, he's stone. Not a man but a statue has travelled). Примечательно, что во время своего пребывания в Санкт-Петербурге (1773–1774 гг.) Дидро не мог видеть эту скульптуру в Эрмитаже, так как ее создание датируют 1781 г. [Шапиро 1989: 133–134]. Косвенный намек на свободную игру со временем содержится в неожиданном упоминании станции метро Дидро-Вольтер. Переводчик помогает читателю перейти из XVIII столетия в XX в., указывая на восприятие потомков, объясняя происхождение Бокса и Кокса из фарса Мортона.

Если наяву предполагаемый живой Вольтер оказывается статуей и провожает Дидро холодным «каменным» взглядом (he watches stonily), то в сновидении статуя мистически поднимается с кресла, а глаза демона горят огнем (his eyes are little flames of fire). Особое внимание обращается на римскую тогу. В первом случае она делает Вольтера похожим на персонажей его собственных драм, а во втором — сбрасывается, чтобы обнажить «древнее» и «нагое» тело. Голову венчают седые «белые» волосы (his hair is white as wool). Усмешка (usual impish grin all over his face) наводит на сравнение с хитрой лисой (the clever octogenarian fox), которое, в свою очередь, вызывает в памяти читателя «лисьи» черты лица Ленина (the foxy features). Связь французского философа с вождем русского пролетариата подчеркивается в перемещениях статуи «из Петербурга в Петроград, из Петрограда в Ленинград и затем в Москву, когда снова придут пруссаки» (р.166).

Автор постоянно мистифицирует читателя, сначала утверждая, что Дидро с Вольтером никогда не встречались, а потом устраивая эту встречу в Париже как раз в то время, когда

исторически создавалась знаменитая статуя. Таким образом, статуя «оживает» перед Дидро в третий раз (гл.36). На связь между живым Вольтером и каменным «призраком» указывается непосредственно (exactly as he sat in the statue that haunts the Empress's court) (р.477), но на этот раз обнажены костлявые ноги философа, а на голове – восточный тюрбан.

В романе упоминается множество бюстов Вольтера (работы Гудона, Пигалля, Каффиери) и других бюстов работы Гудона (кроме Вольтера и Дидро бюсты княгини Дашковой, Джорджа Вашингтона и Томаса Джефферсона). Представители Америки, по концепции Брэдбери, приняли у России эстафету меценатства (точнее — заказов и скупки) европейского искусства. Сама множественность статуй ставит под сомнение их эстетическую уникальность и бессмертие тех, кто в них увековечен.

Такую же карнавально-пародийную функцию выполняет воображаемая огромная статуя Шекспира, до детородного органа которой стремится дотянуться Дидро, чтобы «приобщиться к величайшей в мире тайне рождения и созидания» (с.493). Приапический гротеск этого образа обусловлен не только мировоззрением героя, мистифицирующим все и вся, но и полемикой с самодовольным Вольтером, и подслушиванием сиделки, готовой продать за ливр любую остроту.

вой продать за ливр любую остроту.

Экфрастический портрет Дидро в основном представлен дважды появляющимся в романе бюстом, выполненным Мари-Анн Колло, ученицей Фальконе. В первый раз в прошлом (гл.28) комически представлена сцена одновременного создания сразу двух изображений Дидро, одно из которых в конце сеанса будет разбито самим автором — Фальконе. Эту сцену Брэдбери поза-имствовал у Дидро из «Салона 1767 года», где упоминаются даже «два прекрасных уха», оставшихся от разбитого бюста [Дидро 1989: II, 17]. Из разговоров читатель романа узнает, что философа не раз лепил Гудон.

пософа не раз лепил гудон.

Вместо описания бюста работы Колло автор романа вводит еще одного художника, на этот раз русского, «молодого человека», «представителя новой школы» Дмитрия Левицкого, который создает живописный портрет Дидро, датируемый 1774 г. и сейчас находящийся в музее в Женеве. Заметим, что в 1783 г. русский художник напишет знаменитый портрет «Екате-

рина Законодательница», вызвавший бурную полемику; ему предшествовало семь больших портретов императрицы в 1770-х гг. и пятнадцать – в 1780-х, причем не известно, писал ли Левицкий когда-нибудь Екатерину с натуры, так как эту милость она оказывала преимущественно иностранным мастерам [Валицкая 1985: 56]. Такие же предположения существуют по поводу портрета Дидро, хотя он отличается естественностью внешнего облика и глубиной передачи характера [там же: 42–44]. В романе Брэдбери художник знаком с философом, у которого «самое подвижное, переменчивое, самое интересное лицо из всех, с кем он имел удовольствие работать» (с.389). Эта характеристика предвосхищает второе упоминание в современности (гл.29) капризной «эльфической» гипсовой головы Дидро на окне публичной библиотеки, откуда он смотрит на памятник Екатерины.

Сцена создания бюста Дидро, романные диалоги и образ философа напоминают пьесу Эрика-Эмманюэля Шмитта «Распутник» (Le libertine, 1997). Здесь остроумные беседы персонажей ведутся в процессе написания портрета героя женщиной-художником, которая одновременно соблазняет Дидро, предвосхищая его встречи с императрицей в романе Брэдбери. Переводчик «Распутника» указывает на двойной смысл оригинального названия, акцентирующего свободу не только в любви, но и в мыслях философа. В романе Брэдбери «удвоение» персонажей в скульптурных и живописных портретах усиливает множественность параллелей между ними.

В то же время произведения искусства замещают живых людей. Дидро «трепетно любит статуи. Он разыскивает их, рисует, создает в своем воображении. Человеческое тело — это надгробие и надпись на нем, как говорил Платон. В мире без Бога изваяния — наше Потомство. Идеал, к которому стоит стремиться, апофеоз творения, конечная точка, запечатленная в граните индивидуальность, работа искусства над переменчивой формой материального существования. В статуях — то, к чему стремимся мы в лучшие моменты жизни, совершенная эпитафия, последнее, что остается от нашего бытия, высочайшее его проявление: застывшее движение, жизнь в мраморе, биография в бронзе» (с.87–88). В финале романа над могилой скульптора

оказались две лепные аллегории Фальконе, изображающие Славу и Благовещение и косвенно указывающие на возможное возрождение (возвращение) скульптора. Через парадоксальное соединение религиозного и атеистического дискурсов таинственное исчезновение тела Дидро получает пародийно-демонический характер и завершает историю захоронений Декарта, Стерна и Петра Первого.

Таким образом, в экфрастическом дискурсе романа М. Брэдбери «В Эрмитаж» стирается различение действительно существующих (исторических, уникальных, музейных) и вымышленных (фикциональных)<sup>3</sup> статуй и картин. Искусно переплетаются прошлое и настоящее, реальность и сновидение, точки зрения повествователя, рассказчика и героев. Скульптурные и живописные произведения не только служат характеристикой персонажей, на них изображенных, но и обнаруживают многогранные связи между эпохами, странами, историческими деятелями (правителями, философами, художниками). Темы жизни, смерти и бессмертия соединяются с политической и эстетической проблематикой и иронически обыгрываются в судьбе монументальных памятников, аллегорических надгробий, гипсовых бюстов и парадных портретов.

### Примечания

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках даются ссылки на оригинальный источник [Bradbury 2001] и перевод [Брэдбери 2003]. Внесенные в перевод изменения обозначаются ссылкой на оригинал.

<sup>2</sup> Понятие «экфрастический роман» и «роман-экфрасис» используются без разграничения при анализе современной литературы [Сидорова 2006: 50].

<sup>3</sup> Об экфрасисе как модели для объяснения референции в историческом романе см.: [Спиридонов 2005].

#### Список литературы

*Бодрийяр Ж.* Симуляция и симулякры // Современная литературная теория / сост., пер. и прим. И.В. Кабановой. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 258–270.

*Бочкарева Н.С.* Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1995. С. 23–37.

*Брэдбери М.* В Эрмитаж! / пер. с англ. М.Б. Сапрыкиной. М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. 509 с.

Валицкая А.П. Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822). Л.: Художник РСФСР, 1985. 96 с.

 $\mathcal{L}$ идро  $\mathcal{L}$ . Салоны: в 2 т. : пер. с фр. / вступ. ст., сост. и общ. ред. Л.Я. Рейнгардт. М.: Искусство, 1989.

*Клинг О.* Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С.97–110.

*Королев С.* Малькольм Брэдбери. В Эрмитаж // Новая русская книга. 2002. №2(13). URL: http://magazines.russ.ru/nrk/2002/2/korol-pr.html.

Пестерев В.А. Роман культуры как динамика смежных форм («Обладание» А.С. Байетт и «В Эрмитаж» М. Брэдбери) // На пути к произведению: К 60-летию Н.Т. Рымаря. Самара, 2005. С.186–213.

Ромаданов М.С. Русский интертекст в романе М. Брэдбери «В Эрмитаж!» // Наука и искусство: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы междунар. заочн. науч.-практ. конф. Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. Ч.2. С. 140–145.

 $Cudopoвa\ A.\Gamma$ . Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.

Спиридонов Д.В. Проблема историзма в художественной литературе: референциальный аспект // Известия Уральского государственного университета. 2005. №39. С. 220–229.

*Фрейденберг О.М.* Образ и понятие. II. Метафора // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С.180–205.

*Хабибуллина Л.Ф.* Миф России в современной английской культуре / Казан. ун-т. Казань, 2010. 205 с.

*Царева Е.В.* Жанровые традиции философской прозы Д.Дидро в книге М. Брэдбери «В Эрмитаж!» // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2010. Вып.4. С. 110–114.

*Шапиро Ю.Г.* Эрмитаж: путеводитель по выставкам и залам. Л.: Искусство, 1989. 231 с.

*Шмит* Э.-Э. Распутник. Секта эгоистов / пер. с фр. А.Браиловского. СПб.: Азбука-классика, 2004. 272 с.

Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / пер. с англ. Н.В. Перцова // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.

Bradbury M. To the Hermitage. L.: Picador, 2001. 498 p.

*Mullan J.* Vibrations of Madame de V\*\*\* // London Review of Books. 2000, July 20. Vol. 22. No. 14. URL: http://www.lrb.co.uk/v22/n14/john-mullan/vibrations-of-madame-de-v.

Shapiro J. Adventures in Postmortemism // The New York Times, 2001, April 1. URL: http://www.nytimes.com/books/01/04/01/reviews/010401.01shapirt.html.

Stierstorfer K. "Postmortemism": Malcolm Bradbury's Legacy in *To the Hermitage* // Études anglaises. 2005. No. 2. (Tome 58). P.154–165. URL: http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-2-page-154.htm

*Wright K.* To the Hermitage // Fiction and Film for French Historians: A Cultural Bulletin. 2011. November. Vol.2. Issue 2. URL: http://hfrance.net/fffh/maybe-missed/to-the-hermitage.

### Глава 3.3. Экфрастический роман Т. Шевалье «Дама с единорогом»

В послесловии к своему четвертому роману Трейси Шевалье (Tracy Chevalier) пишет: «Эта история – вымысел, но она основана на существующих предположениях о гобеленах серии "Дама с единорогом". ... Я стремилась сохранить верность тому немногому, что о них известно» [Chevalier 20056: 249–250]. Данное положение хорошо иллюстрирует один из творческих принципов англоязычной писательницы – художественная реконструкция неизвестной истории создания шедевра мирового искусства. Подобно вымышленной истории создания картины «Девушка с жемчужной сережкой» голландским художником Яном Вермеером Дельфтским в одноименном романе (Girl with a Pearl Earring, 1999), который принес автору мировую известность (подробнее см. об этом: [Гасумова, Бочкарева 2008: 150-154]), в романе «Дама с единорогом» (The Lady and the Unicorn, 2003) Трейси Шевалье представляет авторскую художественную версию зарождения замысла и создания цикла из шести французских шпалер XV в.<sup>2</sup>

Жанровое своеобразие романов Трейси Шевалье определяется обращением автора к произведениям визуальных искусств, которые не только описываются в тексте романа, но выступают как активный элемент поэтики произведения в целом. Жанр романа такого типа определяется нами как экфрастический роман, а динамическое взаимодействие произведений визуального и словесного искусств в сюжете, конфликте, характерологии и в целом в поэтике определенного литературного произведения как экфрастический дискурс<sup>3</sup>. Исходным в обоих случаях является античное понятие экфрасис, которое «описывает произведение пластического искусства с точки зрения того, что на нем и как изображено» [Фрейденберг 2008: 320]. Общеизвестным в русистике стало определение Л. Геллера, согласно которому экфрасис - это «запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений», «образ не картины, а видения, постижения картины» [Геллер 2002: 10]. Литературоведами активно используются понятия «экфрастическая литература» (ekphrastic writing) и «экфрастическая проза» (prose ekphrasis), обосновывается необходимость изучения «частных форм» взаимодействия слова и изображения на материале «конкретных произведений и картин» [Cheeke 2010: 7, 19, 163].

Отправной точкой фабулы романа «Дама с единорогом» становится исторический факт заказа неизвестному художнику серии гобеленов кем-то из семьи Ле Висте ( $Le\ Viste$ ). В произведении Трейси Шевалье [Chevalier 2005б]<sup>4</sup> автором эскизов шпалер становится вымышленный художник Николя де Инносан (Nicolas des Innocents, от фр. innocent – невинный), миниатюрист, автор «крошечных женских портретов», «ценящихся за изящность исполнения» (a painter of tiny portraits of ladies praised for their delicacy) (8). Художник очарован юной Клод Ле Висте (Claude Le Viste), дочерью заказчика шпалер Жана Ле Виста (Jean Le Viste), а затем и его женой Женевьевой (Geneviève de Nanterre), которая «когда-то несомненно была так же прекрасна, как ее дочь» (she had clearly once been as beautiful as her daughter) (17). Вдохновленный своей влюбленностью, художник решает создать эскизы будущих шпалер, изображая на них мать и дочь семьи Ле Висте в образах прекрасной Дамы, соблазняющей единорога: «'The lady might seduce the unicorn. Each tapestry could be a scene of her in the woods, tempting him with music and food and flowers, and at the end he lays his head at her lap. That's a popular story.'» (21). Традиционный средневековый сюжет приручения единорога связан с образами непорочной девы и огражденного цветочного сада (pure maiden and fenced flowery garden), в котором единорог остается по своей воле; изображение единорога на коленях у девы символизирует его покорность перед ее невинностью [Ronnenberg, Martin 2010: 696]. Второй популярный средневековый сюжет – преследование единорога охотниками – отвергается дамами Ле Висте, так как, по словам матери, наследница гобеленов Клод «расстроится, если единорог будет убит» (Claude wouldn't be pleased if the unicorn were killed) (21).

Традиционный сюжет цикла претерпевает в романе несколько этапов художественного переосмысления. Первый из них — закрепленная в современном искусствоведении аллегорическая трактовка изображения на шпалерах пяти чувств<sup>5</sup>:

«'There seem to be here the suggestions for five senses.' Léon tapped on one of the drawings ... 'The Lady playing the organ for the unicorn, suggesting Sound, for instance. And holding the unicorn by the horn is surely Touch. Here ... the Lady weaves carnations into a crown for Smell, though that is perhaps not as obvious» (37). В романе идею такой интерпретации выражает Леон Ле Вьё (*Léon Le Vieux*), торговец произведениями искусства, посредник между заказчиком и художником. Образ Леона играет в романе специфическую роль — это образ человека «рядом» с искусством, тонкого и меткого критика.

Второй уровень переосмысления замысла цикла — это трактовка сюжета самим художником, создающим произведение искусства: «They will not only be about the seduction in the forest, but about something else as well, not just a virgin but a woman who would be a virgin again, so that the tapestries are about the whole of a woman's life, it's beginnings and it's end. All of her choices, all in one, wound together. That was what I would do» (22). Смысл сюжета с единорогом для Николя — это изображение жизни женщины (the tapestries are about the whole of a woman's life), изображение прежде всего Дамы, воплощенной в образах разных героинь.

В романе Трейси Шевалье традиционный средневековый сюжет с Дамой и единорогом трансформируется через сложное отношение религиозных (христианских<sup>6</sup>), эстетических и эротических смыслов. Николя, соблазняющий девушек, обещает им возвращение в райский Эдем (Every month you will go back to Eden), мечта о котором словно заманивает их в ловушку (the idea of that simple paradise seem to snare them), расставленную охотящимся мужчиной (I was hunting a woman). Мечта о Рае в романе символически связана с произведением искусства (изображение девушек и женщин из жизни Николя в образе Дамы), иллюзорность которого ведет, с одной стороны, к самолюбованию и даже нарциссизму, а с другой, таит в себе типичный обман и самообман искусства.

Экфрасис шпалеры «Вкус» (*Taste*) – первый в романе – представлен с точки зрения Клод Ле Висте, узнающей себя в эскизах художника, становится отражением красоты молодой женщины: «It was a drawing, and it was of me. I was standing be-

tween lion and unicorn, holding a parakeet on my gloved finger. I was wearing a beautiful dress and necklace, with a simple headscarf that left my hair loose. I was glancing sideways at the unicorn and smiling as if I were thinking of a secrety (34). Красота и стать изображенного на гобелене единорога (the unicorn was handsome, plump and white, with a long spiraling horn), самолюбование Клод и возбуждение от осознания признания ее красоты в глазах мужчины (He was thinking of me as I was of him. My breasts tingled) создают образ радостной, полной чувственных открытий женской мололости.

Контрастным этому экфрасису становится экфрасис шпалеры «По моему единственному желанию» (Á Mon Seul Désir). Юная Клод так описывает эскиз гобелена, образ Дамы на котором был вдохновлен ее матерью Женевьевой: «I was relieved to see that Maman was not so pretty as me in the drawing. Nor was her dress so fine as mine, but much plainer. And the wind wasn't blowing through the drawing. ... In fact, everything in it was very still, except that Maman was pulling a necklace from a casket held by one of her ladies-in-waiting» (40). Как будто пронизывающий все полотно «Вкус» легкий ветер (the wind seemed to whip through the drawing) противопоставлен статичности последнего экфрасиса (everything in it was very still), так же, как легкость юности контрастирует со степенностью возраста. Отказ от чувственных страстей выражает и сама Женевьева: «'I will be surrounded by seduction, youth, love. What is all that to me?'» (21). Если чувственность Клод устремлена к единорогу, то смиренность Женевьевы тянется к спокойствию цветочного сада: «I am no gardener but I can appreciate the simple pleasure of a flower's colors and scent. ... Standing in that peaceful garden in the morning sun, with nuns quietly busy around me and the bell soon to ring for Terce, I felt a stab of envy that Claude would stay here when I couldn't» (153).

Связанная со шпалерной мастерской в Брюсселе, доработкой эскизов и созданием картонов и гобеленов вторая сюжетная линия романа пополняет галерею женских персонажей. Образ Элеонор де ла Шапель (Aliénor de la Chapelle) — слепой дочери ткача и владельца мастерской Жоржа де ла Шапеля (Georges de la Chapelle) — воплощает аллегорию полотна «Зрение», а также

аллегории осязания, слуха (звука) и запаха. Работая над гобеленами в мастерской отца, Элеонор по-своему «видит» цвета через прикосновение (I feel colors. Red is silky smooth, yellow prickles, blue is oily) и помнит каждый цветок в мильфлёре<sup>8</sup> (I can trace the flowers of the millefleur pattern) (95). В конце романа героиня, влюбленная в Николя и беременная его ребенком, в силу обстоятельств выходит замуж за художника-картонщика Филиппа<sup>9</sup> (Philippe de la Tour) и «замолкает» в общении с нелюбимым мужем: «Му wife is a quiet woman. ... Nonetheless, I wished she would talk more to me» (216).

Ключевым в характеристике героини становится образ цветочного сада: «I am happiest in my garden. It is the safest place in the world. I know every plant, every tree, every stone, every clod of dirt» (94). Метафорой-предвестником развития Элеонор как женщины становится образ ягоды, еще небольшой, незрелой и почти лишенной запаха ранним летом (in early summer the berries have begun to grow but are still small and hard and have little scent) (93); в своем саду героиня срывает спелые ягоды и давит между пальцами, наслаждаясь их запахом и вкусом (I would happily spend all day in this square of the garden, crushing the berries between my fingers to smell and taste) (ibid.). Обособленный природный мир-сад Элеонор защищен от большого мира лишь решеткой из ивовых прутьев и шипами роз: «It is surrounded by a trellis woven of willow and covered with thorny roses to keep out animals and strangers» (94). Незнакомец Николя проникает в сад Элеонор как привлеченный девой единорог и добивается чувственной близости с ней на цветочном любовном ложе: «He laid me on the bed of flowers – daisies and carnations, forget-me-nots, and columbine» (200). Образы ландыша (lily of the valley) и лимонной мяты (мелиссы) (lemon balm) отражают состояние героев: хрупкий душистый ландыш (It is hard to grow and lasts for such a short time, and its scent is so sweet) ломается под весом тел Элеонор и Николя, и лишь о нем сожалеет героиня (I didn't care what got crushed but for the lily of the valley), тогда как упругая лимонная мята (мелисса) легко выпрямляется (lemon balm springs back easily even when it's crushed) (ibid.). Сломанный ландыш, как и раздавленные ягоды, становится символом необратимой потери невинности и взросления женщины; гибкая, остающаяся не поврежденной лимонная мята соответствует мужскому началу Николя.

Цветочные образы в романе становятся не только способом раскрытия характеров, но и, наряду с образом сада в целом, выражением переходности между жизнью и искусством: цветы, которые заботливо выращивает Элеонор в своем саду, по сюжету романа служат основой картонов Филиппа и гобеленов ее отца Жоржа: «I grow them for others to see, but especially for Papa, so that he may know the flowers he weaves and can copy their true shapes and colors» (99). Не случайно в восприятии готовых шпалер Никола называет мильфлёр объединяющим элементом композиции полотна (It was those millefleurs that made the room whole, pulling together the Ladies and their unicorns, the lions and servants); из холодного парижского дня он как будто переносится на летнее цветочное поле (I felt as if I were standing in a summer field even in the midst of a cold dark day in Paris) (233–234).

Вернемся к экфрасисам гобеленов. Шпалера «Зрение» представлена глазами художника-картонщика Филиппа. В ее композиции он видит символику отношений Элеонор и Николя: «You might think that they love each other. Perhaps they do. But the Lady holds up a mirror and the unicorn may well be looking at itself with eyes of love rather than at the Lady» (226). Самовлюбленно глядящий в зеркало единорог в восприятии Филиппа контрастирует с образом печальной девушки с тяжелыми веками (her lids heavy) и улыбкой, полной боли (her smile is full of woe) (ibid.). Романное значение гобелена расширяется, когда в образе Дамы на шпалере «Зрение» узнает себя Клод Ле Висте: «Only the one where the unicorn lies in her lap is like me now – that Lady is sad and knows something of the world» (243). Радость молодости сменяется трагическим взрослением: Элеонор навсегда расстается с Николя, нося под сердцем его ребенка; Клод, разочарованная в своей влюбленности в него, после заточения в монастыре вынуждена выйти замуж по расчету родителей.

Кристин дю Саблон (Christine du Sablon), жена хозяина

Кристин дю Саблон (*Christine du Sablon*), жена хозяина мастерской Жоржа и мать Элеонор, восхищена богатством наряда Дамы на шпалере «Звук» (*Sound*): «I couldn't take my eyes from the clothes. The Lady playing the organ wears a lavish outer dress in a yellow and red pomegranate pattern. All around the edges

аге pearls and dark jewels to match those she wears around her neck» (109). Экфрасис в данном случае создается посредством оппозиций цветов и материалов – Кристин мечтает носить синее платье вместо коричневого (I wish my dress were blue instead of brown), шелк вместо шерсти (a bit of silk ... rather than just wool), мех для тепла (I would like a fur to keep me warm) (110)<sup>10</sup>.

Однако ключевым в образе Кристин становится творческий импульс: владеющая мастерством шпалерного ткачества, героиня как женщина не может работать наравне с мужем, т.к. это запрещается правилами гильдии ткачей, однако из-за нехватки времени Жорж разрешает Кристин в тайне ото всех заниматься гобеленами серии с Дамой и единорогом. Внутреннее торжество героини замечает Николя и создает визуальный образ Дамы на шпалере «Осязание» (Touch): «I remembered the moment he had captured, when I'd been standing in the door thinking of my weaving. Nicolas des Innocents knew me too well» (210). В романе образ Кристин, переплетающийся с образом Дамы на гобелене «Осязание», становится символом активного созидательного женского начала: «The Lady did look like me, with my long hair and long face, my pointed chin and strong jaw, and my eyebrows in high curves. I was the proud weaver's wife, smugly holding a banner in one hand, the unicorn's horn in the other» (ibid.). Не случайно, только увидев макеты шпалер, Кристин говорит, что из всех Дам ей ближе та, что на макете шпалеры «Осязание», ведь она также могла бы крепко схватить единорога за рог (The only Lady Iunderstand a little is she who has grasped the unicorn by the horn. *That is what I would do – make sure I've got a firm hold of him)* (110).

Традиция экфрастического изображения женского ткачества в литературе уходит корнями в античность и связана с образами Филомелы, Арахны («Метаморфозы» Овидия) и Пенелопы («Одиссея» Гомера). С последней связана традиционная трактовка ткачества (а также прядения) как символа женской добродетели: «... weaving (along with the spinning) is a traditional sign of female virtue» [Heffernan 2004: 50]. В отсутствие Одиссея Пенелопа обещает навязчивым женихам, что выйдет замуж вновь лишь когда закончит саван для своего свекра, однако ночью распускает все, что соткала за день, сохраняя таким образом верность мужу (In the Odyssey, it is precisely by weaving and un-

weaving a shroud for her father-in-law that Penelope keeps her insistent suitors at bay, preserving her chastity for her absent husband) [ibid.]. Однако простое ткачество не тождественно фигурному (figured weaving) по силе изобразительности. Фигурное (жаккардовое) ткачество представляет собой «сотканную картину» (а way of painting), обладающую сюжетом [ibid.]. Так Филомела, подвергшаяся телесному надругательству со стороны Терея, мужа своей сестры, и лишенная им дара речи, с помощью вытканного полотна раскрывает правду своей трагедии. Исследователи трактуют данный сюжет в гендерном ключе как «борьбу владеющей мастерством ткачества женщины-художника за возможность быть услышанной» (the woman artist as weaver struggling to make herself heard) [ibid.: 49]. В состязании Арахны и Афины Паллады богиня признает мастерство смертной соперницы, но наказывает ее не столько за гордыню, сколько за неподобающее изображение богов в сценах любовных похождений, полных похоти и сладострастия. Арахна наказана за «сказанное» ею, поэтому, превращенная в паука, она больше не сможет «говорить» своими картинами (Minerva... turns her into a spider who can speak no more with her weaving) [ibid.: 52].

Подобно мифологическим героиням Овидия, Кристин принимает свое наказание — увлеченность ткачеством выливается в ее невнимание к жизни юной дочери, зачавшей ребенка вне брака (I was so busy keeping my eyes on my work that I didn't notice what was going around me) (204). Кристин винит себя за ослепление творчеством (the weaving must have blinded me), за порожденный ткачеством грех гордыни и высокомерия (I blame myself, for my sin of pride in my weaving, pride that became arrogance) (ibid.). Мотив ослепления перекликается с немотой Филомелы, однако если для античной героини творчество стало созидательной силой, давшей ей возможность «говорить» на полотнах, то Кристин ткачество, напротив, лишает способности «видеть» мир вокруг себя.

Творческий уход Кристин от реальности через создание гобелена имплицитно связан с образом героини поэмы Альфреда Теннисона «Леди из Шалотта», написанной на средневековый сюжет. Изолированная от мира в башне на острове Шалотт Элейн ткет бесконечный волшебный гобелен, изображающий

мир, увиденный в зеркале. Героиня поэмы воплощает дилемму выбора художника между жизнью и творчеством, конфликт искусства и реальности.

Тема творчества в романе связана со сложностью изготовления гобеленов: в процессе работы ткач никогда не видит гобелен полностью (we never see the tapestry whole until it is done) и только подставив зеркало под станок может увидеть выполненную им работу (we ... don't see the finished side unless we slide a mirror underneath to check our work) (66). Мотивы зеркала (отражения) и виденья наоборот (we also work on it from the back), как и оппозиции части и целого (соединение отдельных фрагментов в общую композицию), миниатюрного и крупного (трансформация макет — картон — гобелен), создают загадочный, мистический образ гобелена как экфрастического объекта. Сцена снятия гобелена со станка, когда ткачи могут первый раз увидеть свое творение в истинном виде, получает значение религиозного, мифического культа: «Only when we cut the tapestry off the loom and lay it face up on the floor do we get to see the whole work. Then we stand silent and look at what we have made» (66)<sup>11</sup>.

С первых страниц романа в диалоге Николя и Клод ставится вопрос о сущности искусства: «'... you are an artist, non? Isn't that what you do – imitate life?' 'I make things more beautiful than they are – though there are some things, my girl, that cannot be improved upon with paint'» (14). Определение сущности искусства как имитации и эстетизации жизни воплощается в романе на гобеленах с Дамой и единорогом, вдохновленных реальностью (прототипы Дамы – мать и дочь Ле Висте, Кристин и Элеонор; прототип мильфлёра – цветочный сад). Однако фраза Николя о невозможности исправить жизнь искусством (there are some things, my girl, that cannot be improved upon with paint) становится предвестником драматических событий в жизни героев: разочарованности Клод, разбитого сердца Элеонор, невозможности творческой реализации Кристин.

В готовых гобеленах доминантой восприятия Николя становятся созданные им женские образы: «They were all of them beautiful, peaceful, content. To stand among them was to be part of their magical, blessed lives» (233). Еще в процессе создания полотен в разговоре с Элеонор художник говорит о душевной транс-

формации, произошедшей с ним под влиянием работы над циклом: «These tapestries — it's as if they make me see women differently» (199). Возражение Элеонор об иллюзорности героинь гобеленов (But they are not real women doing real things) Николя опровергает реальностью их лиц (прототипов) (They have real faces, though, some of them). Диалог героев о реальностииллюзорности Дам с полотен отражает основной конфликт романа — конфликт переходящих друг в друга жизни и искусства. Формула Гиппократа «жизнь коротка, искусство вечно» частично разрешается в эпилоге романа: читатель узнает, что у Элеонор и Филиппа помимо первого ребенка от Николя рождаются еще трое сыновей; первый и младший сын становятся художниками, остальные — ткачами. Художественное творчество семьи Жоржа и Кристин таким образом продолжается в творчестве их внуков. Знаком переходности искусства и жизни является и сам роман Трейси Шевалье, «оживляющий» героев средневековых полотен и вписывающий их в новый художественный контекст в XXI веке.

Подведем итоги. Экфрасис шпалер в романе Трейси Шевалье «Дама с единорогом» связан с женскими образами, воплощающими различные ипостаси женской природы (радость молодости, драматизм взросления, творческий импульс, стремление к умиротворению), что в совокупности с образом сада как в жизни так и на полотне, символически знаменует переходный (от жизни к искусству и наоборот) характер художественного творчества. Воплощаясь в образе художника Николя, символика единорога на гобелене претерпевает в романе переосмысление от невинности к сексуальности. Творчество — создание гобеленов, представленное триадой макет — картон — гобелен и связанное с оппозициями видения/невидения, части/целого — приобретает мифопоэтическое значение, а образ ткущей женщины-творца воплощает конфликт творческой изоляции и реальной жизни. Гобелены серии становятся для автора основой художественного осмысления природы взаимодействия искусства и жизни, что определяет экфрастический дискурс всего произведения и позволяет говорить о нем как об экфрастическом романе.

#### Примечания

<sup>1</sup> Перевод названия романа выполнен нами в соответствии с укрепившимся в российском искусствоведении названием цикла «Дама с единорогом» вслед за французской традицией (*La Dame à la Licorne*).

<sup>2</sup> Айрис Мердок в романе «Единорог» (*The Unicorn*, 1963) тоже обращается к знаменитым гобеленам: «Or who would begin to alter it; since once it began to alter the figures so strangely woven into the quiet tapestry would themselves jerk into unpredictable life» [Murdoch 1987: 82]. Через двадцать лет после того, как роман увидел свет, сама писательница поясняет: «Существуют визуальные образы, обладающие некой мистической, таинственной наполненностью. Так, образ единорога всегда был частью моей творческой мифологии. Вы, наверное, видели гобелены с единорогом в музее Метрополитен в Нью-Йорке, а также знаете о гобеленах из парижского музея Клюни. Эти образы так или иначе связаны с моим романом "Единорог"» [Lesser 1984: 13]. Прочтение романа Мердок через призму живописной реминисценции и связанных с ней архетипических и религиозных тем и мотивов позволяет уточнить интерпретацию образа главной героини, ее взаимоотношений с другими персонажами, а также хронотопические оппозиции иллюзии и реальности [Тулякова 2013].

<sup>3</sup> Подробнее экфрастический дискурс в романах Трейси Шевалье рассматривается в работах Н.С. Бочкаревой и И.И. Туляковой (Гасумовой) (см. список литературы).

<sup>4</sup> В дальнейшем роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

5 Визуальная аллегория пяти чувств традиционно изображается при помощи определенного значимого объекта (significant object), представляющего одно из чувств: зеркало – Зрение, музыкальный инструмент – Слух (Звук), цветок – Обоняние, фрукт – Вкус, арфа – Осязание; усиление аллегорического значения происходит и за счет изображения животных по причине их от природы обостренного зрения, слуха и обоняния (the senses are developed more keenly in certain animals than in man) [Nordenfalk 1985: 1-2]. Несмотря на следование аллегорическому канону, гобелены серии «Дама с единорогом» представляют собой первое (ставшее впоследствии традиционным) изображение именно женского образа в контексте пяти чувств, причиной чего, возможно, является стремление к устанавливанию ассоциативной связи между женским началом и чувственностью (the main reason seems to have been the force of the traditional association of womanhood ... with sensuality); до этого аллегория пяти чувств изображалась посредством мужских образов, скорее всего из-за грамматического рода названий чувств на латыни, примером чего является брошь Фуллера ( $Fuller\ Brooch$ ) — первое известное визуально-аллегорическое изображение такого рода [ibid.: 7].

Средневековая христианская символика единорога восходит к греческому литературному памятнику «Физиолог» (2–3 вв. до н.э.), представляющему собой сборники с энциклопедическим описанием мифических существ в басенной форме. Античное произведение дошло до современности в христианской редакции, в которой к описаниям животных, птиц, камней и т.п. были добавлены религиозносимволические толкования. Так, образ единорога «рассматривается как символ чистоты и девственности, ... отсюда – более поздняя христианская трактовка, связывающая единорога с Девой Марией и Иисусом Христом» [Иванов 1994: 429]. Притягательность невинной девы для единорога интерпретируется как «желание Святого Духа предстать во плоти через тело Девы Марии» (the spirit's willingness to be incarnated through the body of the Virgin Mary). Другой распространенный сюжет – преследование единорога охотниками и его кровавая смерть – в христианской трактовке получает аллегорический смысл распятия и мук Христа на кресте (his pursuit by hunters and his bloody death were seen as an image of the Crucifixion), а образ единорога в огражденном саде – воскрешения Иисуса ([the unicorn] enclosed in the garden was an image of Christ's resurrection) [Ronnenberg, Martin 2010: 696].

<sup>7</sup> Схожий экфрасис, в котором героиня романа также становится и объектом (женский образ на картине/гобелене), и субъектом (тот, кто описывает изображение) сознания, присутствует в романе Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой» в восприятии полотна Вермеера: «It was just of me, of my head and shoulders, with no tables or curtains, no windows or powder-brushes to soften and distract. He had painted me with my eyes wide, the light falling across my face but the left side of me in shadow. I was wearing blue and yellow and brown. The cloth wound round my head made me look not like myself, but like Griet from another town, even from another country altogether. The background was black, making me appear very much alone, although I was clearly looking at someone. I seemed to be waiting for something I did not think would happen» (курсив мой. – И.Т.) [Chevalier 2005a: 191].

<sup>8</sup> Мильфлёр (фр. *mille fleur* – тысяча цветов) – цветочный орнамент, используемый на гобеленах, коврах, изделиях из фарфора и других декоративных предметах. Шпалеры-мильфлёры – это тип шпалер, сотканных во Фландрии и Франции в конце XV и начале XVI в. На гобеленах такого типа традиционно изображались изысканно одетые персонажи на фоне богатого цветочного орнамента. Мильфлёр на

шпалерах серии «Дама с единорогом» – самый известный в истории искусства [Campbell 2006: 105].

<sup>9</sup> Подобное развитие сюжета присутствует и в романе «Девушка с жемчужной сережкой»: после написания портрета Грета отказывается от возможности общения с Вермеером в роли натурщицы и содержанки его богатого покровителя Ван Рейвена и выходит замуж за мясника Питера – мужчину своего социального ранга.

<sup>10</sup> В романе «Девушка с жемчужной сережкой» экфрасис картины Вермеера «Девушка с жемчужным ожерельем» также завершается оценкой картины главной героиней с позиции женщины: «I wanted to wear the mantle and the pearls. I wanted to know the man who painted her like that» [Chevalier 2005a: 36].

<sup>11</sup> В архетипическом значении создание гобелена трактуется как созидательный акт, а снятие шпалеры со станка символически ассоциируется с перерезанием пуповины младенца: «Weaving then means to create, to make something out of one's own substance. ... the weaver recites the same blessing when she cuts the threads of the finished cloth and the midwife utters when she cuts the umbilical cords of a newborn baby» [Ronnenberg, Martin 2010: 456].

#### Список литературы

Бочкарева Н.С., Гасумова И.И. Экфрастические романы Трейси Шевалье // Современная англоязычная литература: проблемы жанра и стиля: материалы XXI международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы. Смоленск, 2011. С. 144–149.

Бочкарева Н.С., Гасумова И.И. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дева в голубом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып.1. С. 96–106.

Гасумова И.И. Встреча двух рубежей: экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Падающие ангелы» // Мировая литература в контексте культуры: Формы выражения кризисного создания в литературе и культуре рубежа веков. Пермь, 2011. С. 110–117.

Гасумова И.И., Бочкарева Н.С. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2008. С. 150–154.

 $\Gamma$ еллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. М.: МИК, 2002. С. 5–22.

Иванов В.В. Единорог // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Российская энциклопедия. Т.1. 1994. С. 429–430.

Тулякова И.И. «Иллюминированные книги» Уильяма Блейка в экфрастическом романе Трейси Шевалье «Светло горящий» // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 2. URL: www.science-education.ru/116-12524 (дата обращения: 06.06.2014).

Тулякова И.И. Живописная реминисценция в романе Айрис Мердок «Единорог» // Актуальные вопросы филологической науки XXI в.: сб. ст. по материалам III Всероссийской научной конференции молодых ученых с международным участием (6 февраля 2013 г.). Екатеринбург: Ур $\Phi$ У, 2013. Т. 2. С. 226–233.

*Фрейденберг М.О.* Образ и понятие. Немые лекции // Фрейденберг М.О. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 289–764.

Campbell G. (Ed.) The Grove Encylopedia of Decorative Arts. Oxford: Oxrofd University Press, 2006. Vol. 2. 648 p.

*Cheeke S.* Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis. Manchester: Manchester University Press, 2010. 204 p.

*Chevalier T.* Girl With A Pearl Earring. New York: A Plume Book, 2005a. 240 p.

*Chevalier T.* The Lady And The Unicorn. New York: A Plume Book, 20056. 256 p.

*Heffernan J.A.W.* Philomela's Graphic Tale // Heffernan J.A.W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004. P. 46–53.

Lesser W. Interview with Iris Murdoch // The Threepenny Review. 1984. P. 13–15.

Murdoch I. The Unicorn. New York: Penguin Books, 1987. 272 p.

*Nordenfalk C.* The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1985. Vol. 48. P. 1–22.

Ronnenberg A., Martin K. (Eds.) The Book of Symbols: Reflections on Archetypal Images (The Archive for Research in Archetypal Symbolism). Cologne: Taschen, 2010. 810 p.

#### Глава 3.4.

## Современное искусство в экфрастических рассказах А.С.Байетт «Китайский роман» и «Боди-арт»

Современная английская писательница А.С. Байетт (род. в 1936 г.) принадлежит к числу «авторов, на протяжении всего творческого пути тяготеющих к использованию экфрасиса» [Никола 2010: 10]. Живописной и предметной составляющей ее произведений посвящено немало исследований [Dondershine 1998; Sorensen 1999; Worton 2001; Wallhead 2001; Hicks 2009; Торгашева, Бочкарева 2005; Дарененкова 2012]. Сама писательница в эссе и интервью неоднократно объясняла свою любовь к цвету и визуальности. Она преподавала английскую литературу в колледже изящных искусств, читала публичные лекции в художественных галереях.

Если отделить экфрасис от живописной образности [Heffernan 2004: 3], то к «экфрастическим» можно с уверенностью отнести роман Байетт «Натюрморт» (Still Life, 1985) и сборник «Истории Матисса» (The Matisse Stories, 1993). Однако практически в каждом художественном произведении писательницы, как и в романах Айрис Мердок, несомненно, повлиявшей на ее творчество<sup>1</sup>, важную роль играет какое-либо произведение визуального искусства [Rowe 2002]. Ведь «искусство дает возможность увидеть себя через другого и другого через себя, делая читателя или зрителя соучастником творческого процесса» [Черноземова 2013].

Наша задача — проанализировать природу и функции современного искусства в двух рассказах Байетт — «Китайский омар» (*The Chinese Lobster*) из вышеупомянутого сборника «Истории Матисса» и «Боди-арт» (*Body Art*) из сборника «Маленькая черная книга рассказов» (*Little Black Book of Stories*, 2003)<sup>2</sup>.

В современном англоязычном и российском искусствознании contemporary art (современное искусство последней трети XX – начала XXI в., т.е. эпохи постмодернизма) противопоставляется modern art (искусству модернизма первой половины и середины XX в.), хотя понятия «модерн» и «постмодерн» поразному интерпретируются философами «современности». Своеобразной «точкой невозврата» многообразных проявлений модернизма XX в. (экспрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм, сюрреализм и др.) стал абстракционизм в своем абсолютном отказе от репрезентации. Современное искусство противопоставило абстракционизму «реальный объект» (поп-арт) и «конкретную идею» (концептуализм).

У истоков концептуального искусства — писсуар, выставленный французским художником Марселем Дюшаном под названием «Фонтан» (1917), а его манифестом стала книга американского художника Джозефа Кошута «Искусство после философии» (1969). Провокационный и коммерческий характер современного концептуального искусства очевиден в таких громких сенсациях, как банки с этикетками «Экскременты художника» (Merda d'Artista) Пьеро Манцони (закрыты в 1961 г. и распроданы за огромные деньги в 2000-х) или выставленный в 2007 г. Дэмианом Херстом платиновый череп, инкрустированный бриллиантами, с подписью «Ради любви Бога» (For the love of God), обнажающий саморазрушительную тенденцию игры в искусство ради денег.

По отношению к современному (концептуальному и/или «актуальному») искусству особенно остро ставится вопрос о природе, функциях и границах искусства [Крючкова 1985; Глинский 2011; Эргенс 2013]. В романе современного американского писателя Чака Паланика «Дневник» гротескно и эпатажно абсолютизируется болезненная, извращенная и убивающая природа как традиционного, так и современного искусства, причем последнее откровенно высмеивается в работах учениц колледжа искусств (см. об этом: [Бочкарева 2010: 204]). В интервью автор признается, что часто смеется над самим собой. По-другому проблема современного (концептуального и «актуального») искусства поставлена в новеллах Байетт «Китайский омар» и «Боди-арт».

В обоих рассказах создается образ молодой женщины, болезненно переживающей свое физическое состояние (Пегги Ноллетт больна анорексией и неадекватно воспринимает свое иссохшее тело, а Дейзи Уимпл, у которой тоже обнаруживаются признаки анорексии и анемии, перенесла осложненный аборт и вновь становится беременной). Однако Байетт делает акцент не

столько на анализе психологии персонажа, сколько на выражении его внутреннего мира в творческой деятельности. Результаты этой деятельности, которые называются «инсталляциями», неоднозначно оцениваются их создателями и другими героями.

Прежде всего, эти инсталляции противопоставляются искусству модернизма (modern art), а именно творчеству Матисса и абстракционистов, как темнота — свету и цвету, а болезнь и смерть — жизни. В обоих произведениях протест современного искусства (contemporary art) носит идеологический характер и направлен против жизнеутверждающей яркости полотен модернистов.

Пегги Ноллетт в рассказе «Китайский омар» протестует против обнаженных фигур Матисса, обвиняя его, как и своего наставника Перри Дисса, в склонности к насилию [Байетт 2001]. Декан женского студенческого сообщества доктор Герда Химмельблау вынуждена стать судьей в конфликте учителя и ученицы и принимает «простое решение» назначить Пегги нового учителя, например, Трейси Эвисон, разделяющую веру в «политическую идеологию» такого рода (вероятно, речь идет о феминизме). При этом сама Герда Химмельблау ощущает свою бли-

При этом сама Герда Химмельблау ощущает свою близость к Перри Диссу, который испытал войну, пережил болезнь и смерть близких, но предпочитает искусство, утверждающее радость жизни. Ей импонируют его лекции о художниках Ренессанса (Беллини, Тициане, Мантеньи, о котором она сама написала книжку) и о художниках ХХ в. (Пикассо и Матиссе). Она разделяет его любовь к живописи, которую сравнивает с хрустом спелых яблок, нежной плотью, солнечным светом.

Дэйзи Уимпл в рассказе «Боди-арт» протестует против полотен художников-абстракционистов, которые врач-гинеколог Дэмиан Беккет противопоставляет религиозному искусству, в частности деревянному Распятию, увиденному им в церкви. Приходя из больницы домой, Дэмиан «молится отсутствию Бога в пятнах света и цвета» абстрактных композиций и картинах Матисса. Дэйзи, чье увлечение блестящей мишурой сначала привлекает Дэмиана, сознательно или бессознательно противопоставляет зарождающейся в ней жизни символический образ смерти – инсталляцию индийской богини Кали.

Искусствовед Марта Шарпин, специалист по мотиву *Vanitas* (аллегорический натюрморт эпохи барокко, центром которого является череп, напоминающий о быстротечности жизни и неизбежности смерти), восхищается инсталляцией Дэйзи, видя в ней выражение настоящей боли, и впоследствии помогает ее автору подготовиться к родам. При этом Марта симпатизирует Дэмиану, который заменил в холле больницы голландскую картину XVII в., изображающую урок анатомии на телах мертворожденных младенцев, на большую абстрактную композицию Альберта Ирвина (Albert Irvine), поражающую блеском и яркостью разноцветных мазков кисти. Сама А.С. Байетт любит живопись абстракционистов. Стены больницы и квартиры Дэмиана (отца будущего ребенка) украшают работы Ноэля Форстера (Noel Forster), Алана Гука (Alan Gouk), Патрика Херона (Patrick Heron), Терри Фроста (Terry Frost), Говарда Ходжкина (Howard Hodgkin), Джона Хойланда (John Hoyland), Дэвида Хокни (David Hockney), к которым примыкают постер «Улитки» Матисса и человек-машина Эдуардо Паолоцци.

Будучи обе студентками колледжа искусств, Пегги и Дэйзи похожи внешне своей болезненной худобой и странным одеянием. Однако темная монохромность Пегги (коричневые оттенки бледного или гнилого картофеля) противопоставляется красочности сборника «Истории Матисса», а светлая бледность Дэйзи (белые волосы, прозрачная кожа, голубые глаза) подчеркивает темноту «Маленькой черной книги рассказов». И если тесные вязаные тряпки и митенки Пегги не пропускают воздух, то свободные одеяния Дэйзи сами излучают свет.

В Дэйзи можно увидеть своего рода продолжение (точнее – вариацию) Пегги. В то время как Пегги осуждают за лень и отсутствие таланта, а в ее письме обнаруживаются грамматические ошибки и разного рода неряшливость (странный жук и рамка, выполненная прекрасной кистью и индийскими чернилами, придают загадочный оттенок темным масляным пятнам), художественные способности Дэйзи не ставятся под сомнение, она получает высший балл за письмо печатными буквами (игра со словом *spell*, означающим также магические заклинания, намекает на индийские пристрастия Дэйзи) и в работе с анатомической коллекцией отличается аккуратностью.

Вымышленные инсталляции молодых героинь не могут быть однозначно идентифицированы, но создаются через реминисценции к произведениям известных художников.

В рассказе «Китайский омар» стены мастерской Пегги

В рассказе «Китайский омар» стены мастерской Пегги Ноллетт увешаны репродукциями картин французского художника Анри Матисса («Сон», «Розовая обнаженная», «Голубая обнаженная», «Большое синее платье», «Музыка», «Художник и его модель», «Зора на террасе»), которые испорчены пятнами, по словам Перри Дисса, органического происхождения (мяса, крови или фекалий<sup>3</sup>). Сама Пегги в письме говорит о сериях своих работ в смешанной технике (mixed-media pieces) под названиями Erasures и Undistortions («подчистки» и «исправления искажений») как части ее «критики Матисса». В частности, она рассказывает о работе над инсталляцией «Сопротивление мадам Матисс» из проволоки, гипса и пластилина, в которой пытается изобразить замученную в застенках гестапо жену художника. В сознании Пегги орудия пытки отождествляются с ножницами в руках Матисса, которыми он вырезал яркие аппликации.

Отказываясь от призвания священника и посвящая себя служению искусству, Перри Дисс противопоставляет «распятое на кресте человеческое тело, подвешенное за руки над алтарем» [Byatt 1996: 125] свету и цвету полотен Матисса. Программным произведением художника он называет полотно «Роскошь, покой и сладострастие», название которого заимствовано из стихотворения Бодлера и отражает представление Матисса о земном Рае, вызывающее протест феминистов и марксистов. Перри Дисс утверждает, что художник, когда творил, не столько «верил в Бога», сколько «был Богом», а Пегги сравнивает Матисса с бесстрастным Буддой.

Рассказ начинается и заканчивается своеобразной инсталляцией в духе американского *Actual Art*, предполагающего вовлечение природных процессов в произведение искусства [Frankenstein 1975]. В интерьере китайского ресторана, описание которого стилизовано под известные интерьеры и натюрморты Матисса, рядом с латунной фигуркой сидящего Будды (божка или мудреца) в раке из яркого нефрито-зеленого фарфора, декорированной алым и золотым светом ламп и гирлянд, медленно, но неумолимо умирают черный омар, крабы, креветки, молока.

Последние помещены в выставочный ящик (display-case) из лакированного черного дерева и стекла и сравниваются с музейными экспонатами (арт-объектами) — миниатюрами, драгоценностями, керамическими изделиями [Byatt 1996: 91].

Сочувствуя Пегги, Герда Химмельблау ощущает внутри себя боль не только своей подруги Кэйт, потерявшей дочь и

Сочувствуя Пегги, Герда Химмельблау ощущает внутри себя боль не только своей подруги Кэйт, потерявшей дочь и сходящей с ума, но и умирающих за стеклом живых существ. Она внимательно следит за движениями омара и двух крабов в середине аквариума. Челюсти крабов напоминают ножницы (like scissors). Омар (a live lobster), как существо женского рода (She is a black...), в экфрастической экспозиции рассказа неожиданно соотносится с самой Гердой, а в дальнейшем ретроспективно – с Пегги и Кэйт и с женой Матисса. С другой стороны, сам Анри Матисс, вынужденный находиться в темной комнате, чтобы окончательно не потерять зрение, тоже ассоциируется не только с бесстрастным медным Буддой, но и с блестящим иссиня-черным омаром, борющимся за жизнь. Однако Перри Диссу, потерявшему (как и Матисс) жену во время войны, зрелище умирающего омара в аквариуме представляется таким же отвратительным, как инсталляции Пегги Ноллетт.

Инсталляции Дэйзи Уимпл в рассказе «Боди-арт» сама студентка связывает с творчеством немецкого художника Йозефа Бойса (Joseph Beuys). Излюбленные материалы его инсталляций – жир и войлок – объясняются, согласно легенде, чудесным спасением Бойса во время Второй мировой войны, когда его самолет был сбит над крымской степью и местные жители обмотали его войлоком, пропитанным жиром. Дэйзи упоминает известную историю о том, как художник несколько дней сидел на сцене с койотом. Марта Шарпин сообщает о его магическом влиянии на современных студентов: в то время как Бойс создавал «усыпальницы без религии», «предметы, вызывающие войны и концлагеря», студентки свои личные реликвии (от рыбного ломтика до дамских трусиков) выдавали за произведения искусства [Вуаtt 2004: 90].

Украшая больничные палаты к Рождеству, Дейзи, выросшая в индийской коммуне, создает радугу цветных полос из пластика и лоскутков, похожих на индийские одеяния, блестящих, как зеркальное стекло, а также связки медных колокольчиков и бусинок-глазков, спасающих от Злого Глаза, светящихся в темноте под сводами [ibid.: 56–57]. Называя «китчем» традиционные рождественские образы (снег, елка, северный олень, ясли, ангелы и звезды) [ibid.: 67], художница мастерит гирлянду из странных предметов: свисающих с потолка детских волчков, цветных и черных блестящих перьев (курицы и индюка), марлевых цветов, пластиковой пузырчатой упаковочной бумаги, сшитой с разрезанными зелеными и синими пластиковыми стаканами и бутылками. Бумажные гирлянды из подсолнухов и фазаньих перьев расположены между «головками безнадежных» (the bedheads of the no-hopers), символизирующих мертвых младенцев и перевязанные трубы женщин после операции [ibid.: 75–77].

Последней инсталляции Дейзи предпослана работа молодой художницы Сью Басуто, рекомендованной Мартой. Обе ин-

Последней инсталляции Дейзи предпослана работа молодой художницы Сью Басуто, рекомендованной Мартой. Обе инсталляции выставлены в галерее св. Екатерины, образованной из викторианской церкви, еще более старой, чем здание больницы св. Пантелеймона, в которой работает Дэмиан. Гудящий двигатель Сью Басуто вызывает у героев ассоциацию с текучими формами ксилографий Эшера<sup>5</sup>. Сверкающая система балансирующих зеленых потоков в красных трубах, вероятно, имеет отношение к циркуляции крови и лимфы в человеческом теле, но Дэмиан увидел в ней сначала только красивую игрушку.

Внимание всех посетителей выставки привлекла пометильного помета выставки привлекла пометим помета пом

Внимание всех посетителей выставки привлекла помещенная в алтарной части бывшей церкви инсталляция Дэйзи, которая на расстоянии напоминала муравейник или аккуратно сложенную груду мусора. При ближайшем рассмотрении репрезентация индийской богини Кали вызывает у повествователя ассоциацию с картинами итальянского художника-маньериста Джузеппе Арчимбольдо (1527–1593), собранными из различных элементов (фруктов, овощей, цветов, музыкальных инструментов, книг и т.д.).

Инсталляция, описание которой занимает полторы страницы печатного текста [ibid.: 103–104], обозначает кульминацию в сюжетном действии рассказа. Богиня смерти восседает на троне, которым служит сохранившееся, вероятно, с XVII столетия кресло для рожениц. Внизу под отверстием, из которого во время родов должен выпасть ребенок, установлена прозрачная пластиковая коробка, полная наваленных грудой пластиковых

младенцев (Infants) и матерей (Mothers) из старых и новых яслей (crèches). Черное тело Кали – это раскрашенная скульптура, анатомический экспонат, макет человека без кожи с обнаженными мускулами. Голова – восковый череп (Vanitas), полуулыбка леди, полуусмешка скелета – увенчана спутанными канатами, напоминающими человеческие волосы. Четыре руки – медицинские протезы, деревянные и мерцающие механические артефакты, заканчивающиеся острыми стальными и тупыми деревянными пальцами, и одним крюком, с которого свисает что-то похожее на реальную высохшую голову, подвешенную за волосы. В качестве сережек – заспиртованные утробные младенцы, украшенные бусами, заключенные в стеклянные банки с обрамлением из красного дерева, напоминающие песочные часы.

Кали размахивает хирургической пилой в одной руке, а две другие вывязывают нечто в огромном клубке темно-красных пластиковых веревок. Ее вязальные крючки — это инструменты акушеров XIX в., а ужасное бесформенное изделие блестит, как свежая кровь. По традиции богиня смерти носит ожерелье из крошечных черепов — обезьяньих, крысиных, человеческих — и пояс из рук мертвецов (на этот раз воск, скрепляющий гипс, скрепляющий пальцы скелета, скрепляющий то, что похоже на реальные предметы). Ее ноги сконструированы из сплетенных хирургических щипцов и зондов. Ее ступни — протезы (один в ботинке, а другой — чудо механических сочленений). У ее ног составлены вкруг в форме цветка (маргаритки — а daisy) изящные крошечные женские фигурки из слоновой кости, обрамляющие то, что можно было бы принять за желтую противозачаточную губку, почти такую же старую, как церковь.

чаточную губку, почти такую же старую, как церковь.

Мы позволили себе развернутый перевод-пересказ экфрасиса вымышленной инсталляции<sup>6</sup>, в большинстве случаев заменив грамматическое прошедшее время на настоящее. Несомнена связь этой работы Дэйзи с выполненным ранее причудливым декором палаты, отражающим состояние страдающей женщины, перенесшей сложный аборт. Одновременно восхищаясь этой инсталляцией и ужасаясь, искусствовед и женщина Марта Шарпин видит в ней реальную боль, реальное ощущение зла и угрозу женскому телу.

С одной стороны, это описание непосредственно соотносится с подробным перечислением предметов анатомической коллекции в подвалах больницы, откуда их «позаимствовала» Дэйзи. Тогда Дэмиан считал эти предметы примитивной имитацией, а теперь он обвиняет Дейзи в беспринципности и паразитировании на коллекции. Невольно возникает аналогия с тем, как разочаровавшийся и утративший веру «бывший католик» Дэмиан воспринимает деревянное распятие. Этой сцене тоже посвящено около полутора страниц текста [Byatt 2004: 72–73], но описание более личностное, субъективное, передающее впечатления и размышления героя.

Общим оказывается подчеркнутый натурализм восприятия, бесстрастный анатомический взгляд. Сам герой объясняет, что странное, перевернувшее его жизнь «видение Христа на Кресте» (а vision of Christ on the Cross) было результатом неестественно близкого разглядывания раскрашенной деревянной скульптуры, которая висела в местной церкви. Оценивая скульптуру как заурядное, посредственное изображение человеческого тела, висящего на гвоздях, вбитых в ладони, но не извивающегося от боли и не искаженного от стресса, а распростертого в благословении, Дэмиан думает о плохом знании художником анатомии, видит только мертвое или умирающее тело и понимает, что никогда не верил в возможность воскресения. Неожиданное рождение ребенка в финале рассказа (но-

Неожиданное рождение ребенка в финале рассказа (новеллистический пуант) воспринимается обоими родителями как настоящее чудо (Дэмиан как врач был уверен, что с перевязанными трубами Дэйзи не сможет забеременеть). Последняя сцена – это по сути христианское «поклонение младенцу» (Damian and Daisy had faces of baffled adoration). Но главное, что рождение ребенка преобразило обоих родителей, освятив их любовью. Ситуация парадоксально осложняется присутствием третьего персонажа, Марты, которую Дэйзи воспринимает как собственную мать (аллюзия к св. Анне, матери Богородицы), а Дэмиан восхищается ею как женщиной.

Новеллистический характер рассказа А.С. Байетт «Бодиарт» подчеркивают пронизывающие его реминисценции к рассказу Мюриэл Спарк «Черная Мадонна». Открывающая рассказ Байетт интрига, связанная с возможной расовой принадлежно-

стью младенца, рожденного в рождественскую ночь, разрешается уже в первой части появлением чернокожей двойни (в рассказе Спарк у английской четы рождается чернокожая девочка). Найденный в болоте кусок черного дерева, из которого местный мастер в рассказе Спарк вырезал в современном стиле скульптуру Мадонны<sup>7</sup>, обладающую чудесной силой даровать способность к рождению ребенка, получит у Байетт развитие в экфрастических образах деревянного распятия и индийской богини смерти. Неоднозначное отношение к инсталляции богини Кали обнаруживает сложные взаимоотношения в мировоззрении и творчестве Байетт мифологии и христианства, искусства и религии.

В заключение подведем некоторые итоги.
В экфрастическом дискурсе исследуемых рассказов А.С. Байетт при очевидном противопоставлении современного искусства произведениям художников-модернистов, в частности Матисса и абстракционистов, создается сложная многоуровнематисса и аостракционистов, создается сложная многоуровневая система взаимоотношений искусства разных эпох и стилей (ренессанса и барокко, модернизма и постмодернизма). С одной стороны, современное искусство имеет откровенно протестный характер и отражает болезненное физическое состояние молодых героинь-художниц. С другой стороны, в обоих рассказах современное искусство непосредственно обращается к прошлому, даже паразитирует на нем, и воссоздается через реминисценции к предшествующим художникам (Матисс, Эшер, Арчимбольдо). Особую роль в создании образа современного искусства играют предметы культа, экспонаты анатомического

музея и природные материалы.

Параллели в системе образов двух рассказов выявляют их различия. Во втором больше внимания уделяется творчеству молодой героини, признается ее художественный талант, оригинальность и выразительность ее работ. Но и само современное искусство в обоих рассказах неоднородно. В «Китайском омаре» беспомощные декларации Пегги Ноллетт сопоставляются не только с творчеством Матисса и итальянских художников эпохи Возрождения, но и с интерьером китайского ресторана, в частности, с аквариумом медленно умирающих живых существ, напоминающих инсталляцию в музее современного искусства. В рассказе «Боди-арт» шокирующие создания Дейзи Уимпл сопоставляются с инсталляциями Сью Басуто и других современных художников, которые приобретает больница. Последние лишены протестного характера и воспринимаются как декоративные вариации модернизма.

В обоих исследуемых рассказах А.С. Байетт образы произведений современного искусства создаются через призму истории искусства, связаны с психологией персонажей, с проблемами любви и веры, искусства и религии, жизни и смерти.

## Примечания

<sup>1</sup> А.С. Байетт посвятила романам А. Мердок несколько критических работ, в том числе переизданную с дополнениями монографию [Byatt 1994].

<sup>2</sup> Попытка сравнения этих рассказов сделана в выпускной квалификационной работе бакалавра Д.Э. Овчинниковой, выполненной под руководством автора статьи.

<sup>3</sup> Олеся Николаева в рассказе «Каллопись» описывает «русский» вариант «каллиграфии», придуманный «приятелем юности Ленечкой» как «новое направление в живописи»: «Он писал коричневой краской всех оттенков на туалетной бумаге, которую потом комкал и то расклеивал на панно, то делал инсталляции, небрежно кидая ее в корзины. А выставлялось все это в тускло освещенном зале, стены которого тоже носили на себе отпечатки пальцев, измазанных в коричневатобурой жиже…» [Николаева 2012: 297].

<sup>4</sup> Ср. с аргументом Марата Гельмана в защиту российского «актуального» искусства: «Сам материал бедного искусства возвращает нас к естественности, разрушает границу между натуральным и искусственным» [Русское бедное 2008: 24]. На нарушении границ настаивает и художник Анатолий Осмоловский: «Мне кажется важным аспект создания произведений, которые зависают между искусством и непонятным культом. Момент зависания между искусством и неискусством свойственен авангарду на протяжении всего XX века» [там же: 84]. Сакрализация связи между искусством и природой неизбежно приводит к языческому культу.

<sup>5</sup>В иллюстрированной монографии «Магическое зеркало М.К. Эшера» Бруно Эрнст посвящает главу «Рождение, Жизнь и Смерть» серии логарифмических спиралей художника, среди которых особенно примечательна ксилография Whirlpools (1957): «Серая рыба рождается в центральной точке верхнего бассейна и, постепенно увеличиваясь в движении по спирали, выплывает из него в нижний бассейн, где, постепенно уменьшаясь, исчезает в центральной точке.

Красная рыба плывет в обратном направлении, из нижнего бассейна в верхний» [Ernst 2007: 110–111]. Вращения, встречные движения, превращения красных и серых рыб напоминают экфрасис вымышленной инсталляции Сью Басуто в исследуемой новелле. Очевидно влияние творчества Эшера и на другие произведения А. С. Байетт.

<sup>6</sup> В конце сборника «Маленькая черная книга рассказов» А.С. Байетт выражает благодарность Дэниэлл Олсен (Danielle Olsen), которая «сделала реальным» ее «воображаемое произведение искусства» [Вуаtt 2004: 278]. Элизабет Хикс подтверждает, что на последней странице обложки книги помещена фотография произведения искусства, которое похоже на описанную в рассказе «Боди-арт» инсталляцию [Hicks 2009: 122]. Это изображение можно увидеть только на обложке первого издания книги, и, на наш взгляд, оно разочаровывает читателя, поэтому отсутствует в следующих изданиях. Д. Олсен помещает в круг женские фигурки, созданные не для медицинских, а для порнографических целей.

7 Об эволюции скульптурного экфрасиса см.: [Бочкарева 2013].

## Список литературы

*Байетт А.* Китайский омар / пер. с англ. О. Варшавер // Иностранная литература. 2001. №2. С. 3-18.

Бочкарева Н.С. Парадокс художника в романе Ч. Паланика «Дневник» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 4(10). С. 202–210.

Бочкарева Н.С. Экфрасис культовой деревянной скульптуры в литературной традиции // Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Пермь: ПГХГ, 2013. С. 190–199.

*Глинский В.* Актуальное искусство: когда симулянт вернется в школу? // Клаузура. 2011. Вып. 6. 28 нояб. URL: http://klauzura.ru/2011/11/vladimir-glinskij-aktualnoe-iskusstvo-kogda-simulyant-vernetsya-v-shkolu/ (дата обращения: 15.02.2014).

Дарененкова В.С. Символика цвета в «Маленькой черной книге рассказов» А.С. Байетт: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2012. 24 с.

 $Крючкова\ B.A.$  Концептуальное искусство // Крючкова В. А. Антиискусство: теория и практика авангардистских движений. М.: Изобр. искусство, 1985. С. 254–276.

Никола М.И. Экфрасис: актуализация приема и понятия // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. 2010. Вып. 1(2). С. 8–12.

*Николаева О.* «Небесный огонь» и другие рассказы. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2012. 496 с.

*Русское* бедное / проект С. Гордеева; куратор М. Гельман. Пермь, 2008. 150 с.

Торгашева Е., Бочкарева Н.С. Символика цвета в рассказе А.С. Байетт «Китайский омар» // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе. Пермь, 2005. С. 106–112.

Черноземова Е.Н. Экфрасис в современном романе в стихах (Синтез искусств в жизни и творчестве Александра Дольского и Павла Дольского) // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 6. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/6/Chernozemova\_Ekphrasis (дата обращения: 21.02.2014).

Эргенс Н. Интервью с Владимиром Гусевым: Актуальное искусство не всегда вписывается в рамки традиционного музея // The Prime Russian Magazine. 2013. 3 дек. URL: http://primerussia.ru/interview\_posts/332 (дата обращения: 15.02.2014).

Byatt A.S. Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch. L.: Vintage, 1994. 358 p.

Byatt A.S. Little Black Book of Stories. L.: Vintage, 2004. 279 p.

Byatt A.S. The Matisse Stories. N.Y., 1996. 128 p.

Dondershine S. Color and Identity in A.S. Byatt's Possession. San José State University. USA, California, 1998. URL: http://exhilarating.ycool.com/post.73602.html (дата обращения: 14.02.2011).

Ernst B. The Magic Mirror of M.C. Escher. GmbH: Taschen, 2007. 116 p. Frankenstein A. Helene Aylon // San Francisco Chronicle. 1975. September 28.

*Heffernan J.A.W.* Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004. 249 p.

*Hicks E.* Material Pleasures: The Still Life in the Fiction of A.S. Byatt. Doctor of Philosophy Thesis. Univ. of Wollongong, 2009. 261 p.

*Rowe A.* The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch. N.Y.: The Edwin Mellen Press, 2002. 215 p.

Sorensen S.D. Verbal and visual language and the question of faith in the fiction of A.S. Byatt. A Thesis ... doctor of philosophy. Vancouver: The University of British Columbia, 1999. 370 p.

Wallhead C.M. Velázquez as icon in A.S. Byatt's Christ in the House of Martha and Mary // Estudios Ingleses de la Universidad Complutense, 9 (2001). Universidad Complutense de Madrid. P. 307–321

Worton M. Of Prisms and Prose: Reading Paintings in A.S.Byatt's Word // Essays on the Fiction of A. S. Byatt: Imagining the Real / ed. Alexa Alfer; Michael Noble. Westport, Connecticut; L.: Greenwood Press, 2001. P. 15–30.

## РАЗДЕЛ 4. ЭКФРАСИС И ИЛЛЮСТРАЦИЯ

#### Глава 4.1.

Экфрастический дискурс в сказке О. Уайльда «День рождения Инфанты» и его отражение в иллюстрациях В. Бритвина и Д. Гордеева

Творчество Оскара Уайльда приходится на начальный период развития модерна, поэтому его называют либо предвестником направления, либо одним из первых его представителей. Идея синтеза искусств в модерне «обусловлена его основными свойствами» [Сарабьянов 1989: 190–191] и обосновывается Уайльдом в его эстетических миниатюрах «Единство искусств» (1887), «М-р Моррис о гобеленах» (1888), «Типографское дело и типографы» (1888), «Близость искусств и ремесел» (1888) и др. [Уайльд 1993: 165–179]. Эстет Уайльд придавал большое значение внешнему виду своих произведений: он полагал, что «воздействие текста на читателя увеличивается благодаря приданию печатному образу слова особой декоративной прелести», и отмечал, что орнамент книги должен соответствовать стилю литературного произведения [Ковалёва 2002: 61].

Вербальный и визуальный языки активно взаимодействуют в пространстве художественной книги [Бочкарёва и др. 2011: 5]. Н.В. Злыднева полагает, что иллюстрация — жанр, «забранный литературой в полное или частичное подчинение» [Злыднева 2008: 8]. Тем самым подчеркивается, что литературное произведение и его визуальное оформление тесно связаны, при этом визуальному оформлению книги отведена подчинённая роль. Существует немало серий иллюстраций к произведениям Уайльда, выполненных художниками стиля модерн: работы Ч. Шеннона, Ч. Риккетса, Дж. Кинг<sup>1</sup>, а также знаменитые графические рисунки Обри Бёрдсли.

Наша задача — определить, как экфрасис в сказке «День рождения Инфанты» соотносится с ее современными иллюстрациями. Для этого сравним визуальную интерпретацию сказки двумя российскими художниками — Виктором Бритвиным и Денисом Гордеевым. Иллюстратор старшего поколения, Виктор

Бритвин, выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина (1983 г.), оформил более 130-ти книг самой разнообразной тематики. Денис Гордеев окончил Московский государственный академический художественный институт им. В.И.Сурикова. С 1996 года принимает участие в российских и зарубежных выставках, а также является членом МОСХ. На его счету иллюстрации более чем к 30-ти книгам.

Сказка «День рождения Инфанты» входит в сборник «Гранатовый домик» (1891). «Орнаментальный характер "прозы" сборника создаёт у читателя ощущение постоянного присутствия сверхъестественного начала в художественном мире сказок» [Соколянский 1990: 71]. Исследуемая сказка полна описаний прекрасных залов королевского дворца, однако их искусственной красоте противопоставляется красота настоящей лесной природы, с её естественностью и чистотой. В этом, по сути, и заключается конфликт сказки – столкновение искусственности и естественности, красоты и уродства внешности, чёрствости и чуткости души.

Денис Гордеев проиллюстрировал сказку более полно: его рисунки посвящены девяти эпизодам, т.е. практически изображают каждую сцену [Уайльд 2007]. У Виктора Бритвина всего пять иллюстраций, отражающих ключевые, по его мнению, эпизоды: Инфанта со свитой в саду, бой быков, танцующий Карлик с розой в руках (в это время мечтающий о весёлой жизни в лесу с Инфантой), напуганный Карлик во дворце и, конечно же, трагический момент узнавания Карликом себя в зеркале [Уайльд 2008]. Все эти сцены проиллюстрированы и Гордеевым, и они действительно являются основными в сказке.

Одним из центральных образов является, естественно, Инфанта. Она подробно описана Уайльдом и чётко прорисована обоими художниками. Писателя вдохновило на написание сказки творчество Диего Веласкеса, особенно картина «Менины» (1656 г.), изображающая семью короля Филиппа IV со свитой. Не только фон [Ковалёв 1970: 12], но и персонажи сказки напоминают картину Веласкеса. Кроме того, в тексте есть прямое указание на династию Габсбургов. Центральный образ картины – юная инфанта Испании Маргарита. Одетая в светлое пышное

платье, она выделяется ярким пятном на тёмном фоне картины; вокруг неё суетятся фрейлины. Так и в сказке весь королевский двор вертится вокруг Инфанты в день её рождения: за ней ходит свита, к ней съезжается вся знать, в её честь устраивают представление с множеством заморских артистов.

Описание Инфанты Уайльдом в целом совпадает с её образом на картине Веласкеса: платье с громоздкой юбкой, пышные, украшеные серебром рукава, украшение (возможно, роза) в волосах, бледное личико. Описание Уайльдом Инфанты можно назвать неявным, скрытым экфрасисом. Исследователи указывают на живописность стиля писателя, его любовь ко всему красивому и изящному. Однако наружность героини может свидетельствовать и о том, что душа её пуста, что суть только в её шикарном одеянии. Кроме «Менин», кисти Веласкеса принадлежит ещё немало портретов испанской принцессы, на которые, вероятно, Уайльд также ориентировался при создании своего образа.

Денис Гордеев создал романтичный образ прекрасной принцессы: нежно-голубое атласное платье, красивые покатые плечи, тонкая шея, лёгкий румянец на щеках, мягкие блестящие волосы, слегка приоткрытый рот с алыми губами, большие глаза, слегка приподнятые брови. Выражение лица принцессы — открытое, наивное, доброе, оно никоим образом не показывает нам, какое бесчувственное сердце кроется за этой хорошенькой внешностью. На наш взгляд, созданный иллюстратором образ чуть ли не противоположен образу, созданному писателем: его Инфанта бледна, волосы её жестки (her hair [...] like an aureole of faded gold stood out stiffly round her pale little face); писатель подчёркивает и жёсткость её корсета (stiff corset). Два раза использует Уайльд корень stiff (жёсткий), относящийся и к душе Инфанты<sup>2</sup>.

Другой образ создаёт Виктор Бритвин. Кажется, что художник подражает средневековой технике рисования: эффект объёма на его рисунке заметно снижен, тона приглушённые, фигуры лишены динамики, они кажутся застывшими. Инфанта смотрит прямо на зрителя, подобно человеку на парадном портрете. Иллюстратор следует описанию Уайльда, создавая одеяние принцессы: прорисовывает и жемчужины на её корсете, и боль-

шие розы на туфельках, высовывающихся из-под громоздкой юбки, и жемчужно-розовый веер; платье её действительно чрезмерно громоздко, как и было в те времена. Лицо Инфанты кажется загадочным: один глаз её прищурен, губы плотно сжаты и будто слегка надуты, что соответствует её вздорному нраву.

жется загадочным. один глаз ее прищурен, гуоы плотно сжаты и будто слегка надуты, что соответствует её вздорному нраву.

Оба иллюстратора, конечно, вырисовывают белую розу в волосах Инфанты, т.к. она сыграла важную роль в сказке, явившись символом любви Карлика к Инфанте. Художники, следуя за Уайльдом, изображают вокруг Инфанты цветы и другие растения. У Бритвина это тюльпаны и лимоны. А вот Гордеев сохраняет созданную в тексте оппозицию тюльпанов и роз: тюльпаны у Уайльда дерзко говорят, что они ничуть не менее роскошны, чем розы.

Иллюстрация Гордеева очень динамична: персонажи на его картине запечатлены в движении, они говорят, жестикулируют, сама принцесса, кажется, с кем-то говорит; летают бабочки, очень естественно изгибаются растения. Используя яркие насыщенные цвета, художник создаёт тёплую и живую атмосферу на своей иллюстрации. Однако художник всё же даёт понять, что это не дружеская, а скорее светская ситуация общения: некоторые персонажи жестикулируют слишком размашисто, неестественно, а на заднем плане виднеются картины (судя по всему, парадные портреты).

Бритвин придаёт фигурам на своей иллюстрации статичность: люди не взаимодействуют, лица их спокойны, не выражают эмоций; тюльпаны действительно выстроились в ряд, как солдаты (like long rows of soldiers). В целом, по нашему мнению, манера рисования Бритвина больше соответствует описанной Уайльдом атмосфере пышности, парадности и богатства. Ему удалось ухватить сущность Инфанты, которая выглядит не на-ивным ребёнком, а поистине гордой королевской особой. Кроме того, Инфанта Бритвина схожа с инфантой с картины Веласкеса. На другой иллюстрации изображён Карлик на фоне большого гобелена. По-видимому, это один из гобеленов фламандских хуложников, изображающих охоту который упоминает

На другой иллюстрации изображён Карлик на фоне большого гобелена. По-видимому, это один из гобеленов фламандских художников, изображающих охоту, который упоминает писатель. Изображённый Бритвиным гобелен имеет явное сходство с портретами Карла V. Один из портретов Карла V в натуральную величину, вероятно, кисти Тициана, упоминается при

описании тронного зала. Художник создал как бы собирательный образ гобелена из всех картин, висевших в комнате: знатная особа, скачущая на коне, рядом бежит охотничья собака. Как пишет М.Г. Соколянский, «есть нечто инфернальное в "мрачном великолепии" испанского двора, да и на взгляд Карлика, королевский дворец полон невероятных, загадочных явлений» [Соколянский 1990: 70–71]. Особенно его пугают «странные молчаливые всадники, стремительно и бесшумно скачущие по бескрайним полям», напоминая призраков из легенд, которые рассказывают угольщики. Следуя за писателем, иллюстратор изображает Карлика очень напуганным: он съёжился и испуганно смотрит на словно бегущую прямо на него с гобелена большую собаку. Почти все изображения, которые по ходу своего продвижения по замку видит Карлик, пугают его с нарастающей силой, как бы подводя к главному ужасу. Не случайно последнее произведение искусства, которое Карлик видит перед смертью, — это «Пляски смерти» Гольбейна, рисунки, предвещающие его трагическую кончину. Экфрасис применяется здесь для того, чтобы дать читателю понять, как картины влияют на персонажа.

Однако все эти страшные картины влияют на персонажа. Однако все эти страшные картины сопровождают Карлика лишь на пути к злосчастному зеркалу. Ужасную же правду он узнаёт в самой прекрасной, богатой, украшенной цветами, птицами и серебром комнате замка. Так переплетается прекрасное и ужасное. Переплетение это мы видим и в персонажах: прекрасная принцесса с чёрствым сердцем и уродец с прекрасной, нежной душой.

Сравним изображение иллюстраторами того самого момента, когда Карлик узнаёт в монстре из зеркала себя. Бритвин выбирает момент самого сильного выражения страдания: Карлик хватается за голову и издаёт «дикий крик отчаяния». Гордеев же изображает Карлика парой секунд раньше, когда «правда навалилась на него», исказила ужасом его лицо, но он ещё не выразил всю силу своего страдания.

навалилась на него», исказила ужасом его лицо, но он еще не выразил всю силу своего страдания.

Кроме карликов с картины «Менины», прототипом уайльдовского Карлика мог быть шут с портрета Веласкеса (1645 г.). Возможно, именно эта картина повлияла на иллюстрации художников. Одежда Карлика с иллюстраций Бритвина практически копирует наряд шута, он изображает даже бубенчики на

ленточках. Одежда Карлика Гордеева также схожа с одеждой шута с портрета Веласкеса. Лицо же Карлика словно скопировано с другого портрета работы испанского живописца — портрета придворного карлика Франсиско Лескано по прозвищу «Дитя из Вальескаса» (1643 г.). Таким образом, изображения художниками Карлика отсылают нас к барочным картинам придворного живописца королевской семьи Габсбургов, привнося в произведение Уайльда колорит определённой эпохи.

Подведём итоги. Экфрасис в сказке «День Рождения Инфанты» отсылает к картинам эпохи Возрождения, которые украшают замок королевской семьи, создавая атмосферу богатства и роскоши. Кроме того, картины имеют символическое значение, предвещая трагическую смерть Карлика и усиливая напряжение к концу сказки. Имплицитная отсылка к полотнам Веласкеса помогает созданию образов персонажей сказки, особенно двух главных героев - Инфанты и Карлика. Если экфрасис находится на грани литературы и живописи, то иллюстрации составляют собственно живописный уровень книги. Происходит как бы замыкание круга: писатель перевёл изображение на язык литературы, а иллюстраторы перевели словесный образ обратно в образ живописный. Примечательно, что рассмотренные нами иллюстрации (т.е. изображения Инфанты и Карлика) очень близки картинам, которые, вероятно, послужили объектами экфрасиса у Уайльда.

## Примечания

<sup>1</sup> Ирландская художница Джесси Мэрион Кинг известна своими графическими рисунками и цветными иллюстрациями в стиле ар-нуво [Marsh 2014]. Иллюстрируя в 1915 г. сказку О.Уайльда «День рождения Инфанты», художница следовала наказам писателя относительно стиля, но вернула сюжету о красавице и чудовище его традиционный счастливый финал: последняя (третья) иллюстрация соединяет Инфанту с Карликом, дает надежду на превращение чудовища в прекрасного принца силой жертвенной любви. Дополнительный заголовок к этой иллюстрации подчеркивает ирреальность происходящего, визуально обозначенную подобием нимбов над головами героев (подробнее см.: [Пономаренко 2014]).

<sup>2</sup> Здесь и далее оригинальный текст сказки цитируется с сайта Art Passions net

### Список литературы

Бочкарёва Н.С. Языки региональной культуры: пермская художественная книга / Н.С. Бочкарева, И.А. Табункина, Н.В. Казаринова, Б.М. Проскурнин, Е.А. Князева, К.В. Загороднева, Д.С. Туляков, И.И. Гасумова, Е.О. Пономаренко, А.Х. Мухаметзянова, А.А. Шевченко, А.А. Сидякина, Ю.Н. Баяндина; под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. Пермь, 2011. 200 с.

Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008. 303 с.

*Ковалёв Ю.* Оскар Уайльд и его сказки // Fairy Tales by Oscar Wilde. M.: Progress Publishers, 1970. C.5–19.

*Ковалёва О.В.* О. Уайльд и стиль модерн. М.: Едиториал УРСС, 2002. 168 с.

Пономаренко Е.О. Стиль модерн в сказке О. Уайльда «День рождения Инфанты» и иллюстрациях Дж. Кинг // Мировая литература в контексте культуры. 2014. Вып. 3(8). (в печати)

*Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. 294 с.

Соколянский М. Г. Оскар Уайльд: Очерк творчества. Киев; Одесса: Лыбидь, 1990. 199 с.

Уайль О. День рождения Инфанты / пер. с англ. 3. Журавская // Уайльд О. День рождения Инфанты: сказки / илл. В. Бритвин. М.: Дрофа-Плюс, 2008. С. 161–190.

*Уайльд О.* День рождения Инфанты / пер. с англ. В. Орел; илл. Д. Гордеев. М.: Пан Пресс, 2007. 27 с.

 $\it Уайльо O$ . Избранные произведения: в 2 т. / пер. с англ. М.: Республика, 1993. Т.2. 543 с.

*Wilde O.* The Birthday of the Infanta URL: http://www.art-passions.net/wilde/birthday of the infanta. html (дата обращения: 20.09.2013).

*Marsh K.* Jessie M. King // Robbins library digital projects. University of Rochester. URL: http://d.lib.rochester.edu/camelot/creator/jessie-mking (дата обращения: 18.03.2014).

## Глава 4.2.

# Экфрасис и иллюстрация: об издании пьесы Ф. Уорнера «Живое творение»

И экфрасис, и иллюстрация как варианты взаимодействия словесного и изобразительных искусств характеризуются «доминированием текста» [Sarapic 2009: 287–289], но различаются материальным (иллюстрация) и нематериальным (экфрасис) присутствием картины. Иллюстрация относится к паратекстуальной трансценденции [ibid.: 283] и связана с содержанием вербального текста более или менее свободно. Экфрасис как разновидность интертекстуальных отношений является репрезентацией вербальными средствами особого визуального опыта (рецепции и интерпретации произведений изобразительных искусств).

Экфрасис можно рассматривать как «род словеснотворческой "оцифровки" непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального и т.д., противоположный же процесс лучше будет назвать "иллюстрацией"» [Зенкин 2002] в широком смысле этого слова. В художественной литературе экфрасис, на наш взгляд, – это не столько «оцифровка» или «перевод», сколько «образ образа», реализующийся на всех уровнях художественного целого [Бочкарева 1996]. Особые отношения между экфрасисом и иллюстрацией создаются в оксфордском издании пьесы Ф. Уорнера «Живое творение» (Living Creation, 1985).

Английский поэт и драматург Фрэнсис Уорнер (Dr Francis Warner, Francis Robert Le Plastrier) родился 10 октября 1937 г. в Йоркшире, но провел годы Второй мировой войны в Эпсоме (графство Сюррей), где его отец был приходским священником. В своих личных воспоминаниях он описывает ужас от бомбежек, отмечая поддержку семьи и веры, и указывает на «эффект Блица» для тех, кто остался жив [Lingwood 2011]. Профессиональная и общественная деятельность Уорнера как писателя и лектора тесно связана с Оксфордом (Lord White Fellow (now Emeritus Fellow) and Tutor in English Literature at St Peter's College), а также с Кембриджем, где он учился и удостоился пожизненного признания (Residential Honorary Fellowship at St Catharine's College) [Dr Francis Warner's Biography 2012].

Творческий путь Фрэнсиса Уорнера от поэзии к поэтической драме начинается в 1960–70-х гг. [Francis Warner 1977]. Две ранние трилогии 1970-х гг. «Реквием» (Requiem: Lying Figures, Killing Time, Meeting Ends) и «Эскизы» (Maquettes: Emblems, Troat, Lumen), отразившие театральные эксперименты кубизма и Пабло Пикассо, при всей кажущейся неразрешимости конфликта черного и белого, добра и зла (the stalemate deadlock of black and white, evil and goodness) утверждают христианскую идею победы добра над злом [Jeffrey 1980: 139]. Пока единственная свеча (one candle) остается гореть в ядерной ночи тотального разрушения, ее свет (its brightness) может указать путь к возрождению (a signpost to survival) [Prentki 1980: 24].

Антитеза света и тьмы (light and dark) в образах любви и света (love and light), света и тени (light and shade), отраженная уже в названиях пьес (Lumen, Light Shadows), получает глубокое религиозное, философское и эстетическое осмысление в творчестве Уорнера (...the darkness declares the glory of light) [Pursglove 1981: 23, 226]. Религиозная проблематика присутствует в той или иной степени во всех произведениях писателя, но пьесы Light Shadows (1980) и Moving Reflections (1983) непосредственно посвящены житиям святых апостолов (св. Павлу и св. Иоанну Богослову соответственно).

Пьеса «Живое творение» открывает «европейскую тетралогию», но отделяется от продолжающих ее пьес King Francis Ist (1995), Goethe's Weimar (1997), Rembrandt's Mirror (1999) десятилетним периодом творческой деятельности Уорнера, в течение которого были созданы четыре пьесы: Healing Nature: The Athens of Pericles (1988), Byzantium (1990), Virgil and Caesar (1993), Agora: an Epic (1994). Все произведения основаны на художественном переосмыслении подлинных исторических документов разных эпох, но в центре внимания автора находится «игра идей» (the play of ideas) [Pursglove 1988: 264].

В первой пьесе «европейской тетралогии» действие происходит во Флоренции на рубеже XV и XVI вв., когда сталкиваются идеологические позиции Лоренцо Медичи (покровителя искусства, красоты, молодости и любви) и Джироламо Савонаролы (противника искусства, которое изображает обнаженные тела и богатые одежды святых, вводит в соблазн). Но главным героем произведения является, на наш взгляд, Сандро Боттичелли: именно его смертью завершается сюжет, а картины художника становятся основным объектом экфрастического дискурса, связывая все события<sup>2</sup>.

Пьесу «Живое творение» можно назвать «экфрастической драмой», поскольку произведения искусства (картины Боттичелли) играют в ней ключевую роль, являясь «драматургической скрепой» (определение Яна Зелинского [Зелинский 2002: 204]). Как и в экфрастическом романе, в экфрастической драме произведения искусства выполняют разные функции (мировоззренческую, сюжетообразующую, характерологическую и др.).

В то время как в известном фильме английского режиссера Дерека Джармена «Караваджо» (1986) непосредственно используется традиция «живых картин», характерная для культуры позднего Ренессанса и отражающая барочный натурализм «театральной» живописи Караваджо, в пьесе Фрэнсиса Уорнера «Живое творение» (1985) сами картины Боттичелли экспонируются на экран, установленный на сцене, и многозначно интерпретируются персонажами. В результате между персонажами картин и персонажами пьесы возникают более сложные отношения.

В оформлении книги тоже используются репродукции картин Боттичелли, поэтому экфрастический объект и иллюстрация совпадают, демонстрируя возможность «обратимости» экфрасиса. С другой стороны, в качестве иллюстраций в книге используются фотографии спектакля, усложняющие визуальную составляющую паратекста. В имитации костюмов эпохи Возрождения эксплицируется театральная условность драмы. Подчеркнуто молодежный состав оксфордской труппы (высшая школа для девочек и университетский экспериментальный театральный клуб) актуализирует современное прочтение текста. Рассмотрим подробно картину флорентийского художни-

Рассмотрим подробно картину флорентийского художника Сандро Боттичелли «Весна» (*Primavera*), экфрасис которой завершает первый из двух актов пьесы. Репродукция картины целиком представлена на развороте в центре книги, а ее фрагмент вынесен на первую страницу суперобложки.

В качестве эпиграфа к «Живому творению» используется известная строка из «Фаст» Овидия: «Хлорис была та, что Флорой зовется» (*Chloris eram quae Flora vocor*). В пьесе Уорнера

сам Боттичелли связывает Хлорис — «нимфу, всю оголенную зимой» (nymph all winter-bare), — с проституткой Ригардатой<sup>3</sup> (... just a lady from the city square / Called Riguardata), а Флору — символ весны (The year's new bride) — с женой Марко Веспуччи и возлюбленной Джулиано Медичи (брата Лоренцо) Симонеттой, которая умирает молодой (Simonetta's there — / Scatters tight roses from her dress-held lap)<sup>4</sup>. В образе Зефира (весеннего ветра), который совершает превращение (акт творения), «овладевая Хлорис» (Poliziano: Ovid tells how Zephyr, the spring wind, / Breathed, seized on Chloris ... And turn her into Spring), Боттичелли изображает самого себя (Ficino: Zephirus is you! Sandro: I paint self-portrait on the right-hand side / At times; if I feel moved). Не случайно образы Зефира и Хлорис выносятся на суперобложку книги.

Однако Ригардата, история которой взята Уорнером из документального источника, уходит от своего разорившегося мужа Мио не с художником Боттичелли, а с Франческо Рацци (будущим убийцей Джулиано Медичи), который обещает ей такие же прекрасные волосы, как у Симонетты. С Боттичелли же до последнего часа остается молодая танцовщица из Неаполя Альбиера. Таким образом, снимается однозначность соотнесения персонажей картины с персонажами пьесы.

На противоположной стороне полотна изображен Меркурий, в образе которого Фичино обнаруживает созерцательную устремленность к небесам, к Божественному свету (...then return / to heaven, like Mercury, in contemplation, / Prayer reaching up to move aside the clouds / That shield us from the scorching light of God), а Лоренцо сначала видит своего погибшего брата Джулиано (...my brother! / Wings on his sandals, quietly reaching high), а затем и самого себя (I too, like Mercury, will turn away / In meditation on my brother's death / To pray, and be alone). Раздвигая жезлом облака, Меркурий пытается увидеть то, что за ними скрыто.

Загадочная центральная фигура «спокойной Венеры, матери жизненной гармонии, председательствующей, добродетельной, одетой» (Calm Venus, mother of life's harmony, / Presides, virtuous, clothed) самим художником в пьесе идентифицируется с Клариссой, женой Лоренцо и матерью его детей

(...and see Clarice there presiding – / The mother of your children and your wife). На это указывает и присутствие Купидона, в котором поэт Полициано узнает сына Лоренцо и своего ученика Пьеро (Cupid's my pupil! Your little son, Piero!). Однако до и после этой картины Боттичелли в образе Венеры изображал Симонетту (экфрасис полотен «Венера и Марс» и «Рождение Венеры»), что сближает Венеру с Флорой.

Кроме того, образ Венеры приближается к образу Богородицы<sup>5</sup>, на что указывают в пьесе и наблюдения художника Доменико Гирландайо, поддержанные Лоренцо Медичи, и размышления философа Марсилио Фичино. Так, Купидон на картине Боттичелли сравнивается с фигурой, выполненной Донателло для гробницы Медичи в церкви Сан Лоренцо, Флора – с панелью Антонио Паллайоло «Рождество Иоанна Крестителя», а «окруженная ореолом голова Королевы Венеры» (*a halo round Queen Venus' head*) – с мадоннами Филиппо Липпи. На вопрос о Святой Троице Сандро отвечает, что ни одному человеку не под силу ее изобразить, поэтому она находится за пределами картины, куда направляет свой взгляд Меркурий, а земные триады являются ее имитацией, подобной витражам. Таким образом, экфрастический дискурс выходит за пределы картины Боттичелли.

Особое внимание уделяется в пьесе образам «трех граций». Стремясь примирить Платона с Христом, а удовольствие (pleasure) с мудростью (wisdom), Фичино предлагает «избегать излишеств» (Flee excess!) и «быть счастливым в настоящем» (Ве happy in the present), называя «трех ангелов» (three angels): Красоту, Правду и Меру (Beauty, Truth, Proportion). Размышления философа (Ficino's dream) вдохновляют Боттичелли на создание «Весны» (...your challenge to my brush; / A picture for your own Academy / On the green slopes of Montevecchio). Лоренцо отмечает в ней, с одной стороны, «восхитительную красоту формы, торжественную и классическую» (...ravishing / Beauty of form! Solemn, and classical), с другой – «причудливую, современную, фантастическую экспрессию, изящество замысла» (Yet, in expression, Florentine, bizarre, / Modern, fantastic with invention's grace). Доменико Гирландайо подчеркивает, что «цвета не спорят с совершенной линией, но покоряются ей, улучшая природHOE MACTEPCTBO» (The colours do not fight the perfect line, / But are subdued, enhancing a wild skill).

Веспуччи интерпретирует три танцующие женские фигуры как Целомудрие, повернувшееся спиной к зрителю, Сладострастие, к которому обращено движение Целомудрия, и Супружескую Любовь, которая осеняет их круговым движением (...that Grace who turns her back, / Chastity, moves towards Voluptuousness, / Drawing sweet Married Love round after her). По словам Фичино, грация выражается в передаче, принятии, возвращении (Grace in giving, accepting, returning), сплетении кистей рук, образующих фигуру танца (Place palm to palm, and interlocked, they lift / The crowned knot of the dance): Снижении, Вознесении, Возвращении (Once more we see / Descent, Rapture, Return), вперед, назад, в сторону (front, back, and side). Метаморфоза любви разворачивается в саду Венеры (A metamorphosis of love unfolds / In Venus' garden). Оплодотворенные во времени дыханием страсти, мы растем, танцуем, затем возвращается к небесам (Fructified in time / By passion's breath, we grow, dance, then return / To heaven...).

По словам Лоренцо, три прекрасные обнаженные танцовщицы (naked beauty dancing in a round), окруженные созревшими фруктами, тосканскими цветами и цветущими деревьями (Ripe fruit, our Tuscan flowers, blossom, trees), символизируют энергию творения (urgency felling creation)<sup>6</sup>. Сам Боттичелли предлагает «спуститься на землю», пройтись по городским улицам, где он делал эскизы к картине. В нежных, прозрачных грациях (soft, diaphanous Graces) художник изобразил своих добрых подружек (gentle friends of mine) — Салвестру, Мариетту и Альбиеру, с которых начинается основное действие пьесы после Пролога.

Но девушки на фотографиях к спектаклю одеты во флорентийские костюмы, а грации на картине полуобнажены. Поэтому визуально больше похожи на граций три парки (богини судьбы), представляющие в Прологах и Эпилоге настоящее (Cloto), прошлое (Lachesis) и будущее (Atropos). Они одеты в свободные белые одежды, а на голове – гирлянды цветов (We, robed in white with garlands on our heads, / Are the three daughters of Necessity, Our Mother). Три времени – прошлое (античность), настоящее (Ренессанс) и будущее (современность, XX столетие) – связывают картины Боттичелли, текст пьесы и фотографии ее постановки.

Собственно экфрастический дискурс обоих актов пьесы начинается с образа Минервы (Паллады). В первом акте это знамя из александринской тафты, расписанное Боттичелли (р.7). Богиня мудрости с лицом Симонетты изображена здесь в золотом одеянии с копьем и щитом (Медуза Горгона на щите напоминает о подвиге Персея). У ее ног «цветы пламени» (flowers of fire); с цветами сплетаются и волосы Паллады, блестящие на солнце (the sun / Shines above Pallas' hair entwined with flowers / Lifting the wind). Руки Купидона связаны ветвью оливы (Medici olive binds god Cupid's hands / With glistening cord).

Рисунок на знамени известен только по описанию, поэтому его нет на иллюстрации, где представлена картина «Паллада и Кентавр». Во втором акте (р.46-47) три девушки и Сандро обсуждают «целомудренную Палладу», чья одежда усыпана сплетенными кольцами с бриллиантами (эмблема Медичи). В левой руке она держит алебарду, а в правой – челку<sup>7</sup> Кентавра (символа войны) с целью его укрощения. Упоминаются также золотистые сандалии (gold-yellow buskins) и распущенные волосы Минервы (her hair's / Dishevelled), зеленые ветви оливы на ее белом платье (The robe / Leaf-green over her white dress, olive-crowned!). В насмешливых замечаниях девушек содержатся намеки на политические победы (укрощение короля Ферранте - to tame the Centaur, war) и похотливое отношение к мужчине-коню (любовь к свежей коричневой окраске шерсти, темной по бокам), отражающее карнавальное мироощущение (Albiera: I like the brown flesh tints and dusky flanks / Of the man-horse. Domenico: Show at the carnival!).

Упомянутые выше картины Боттичелли «Венера и Марс» и «Рождение Венеры» помещены на одной странице как иллюстрации и получают неоднозначную интерпретацию в тексте драмы. Как уже говорилось, образ Венеры соотносится с Симонеттой, а образ Марса – с Джулианом (картина предназначается для его спальни, символизируя укрощение войны любовью и рождение их гармоничного союза). С другой стороны, союз Венеры и Марса в окружении трех купидонов ассоциируется с

семьей Лоренцо Медичи (его жена постоянно пытается вернуть его домой, к детям).

В то время как полотно «Венера и Марс» создается при жизни Симонетты, «Рождение Венеры», как и «Весна», написаны уже после ее смерти (и смерти Джулиано). «Рождение Венеры» символизирует конец правления Лоренцо Медичи с его культом радости, красоты и любви, но и возможность его возрождения в новой форме. Ряд картин Боттичелли в пьесе завершает «Мистическое Рождество», которое символически соотносится с «Рождением Венеры». Перед «Мистическим Рождеством» упоминается еще одна не менее загадочная картина, приписываемая Боттичелли, — «Магдалина у подножия Распятия» (или «Мистическое Распятие»).

Оба полотна на евангельские сюжеты появляются в восемнадцатой (последней) сцене второго (завершающего) акта драмы и предвосхищают смерть художника. На протяжении всей пьесы умирают Симонетта Веспуччи и Джулиано Медичи (убитый Франческо Пацци), два священника, пытавшихся убить Лоренцо Медичи, сам Лоренцо и Савонарола, художник Доменико Гирландайо (от чумы), поэт Анджело Полициано, философ Джованни Пико делла Мирандола (отравлен). Перед смертью Лоренцо просит благословения у Савонаролы, примиряясь с ним. Казнь самого Савонаролы напоминает распятие Иисуса Христа (It looks so like a crucifixion scene!) (р.76).

Отчаявшийся Боттичелли создает полотно «Магдалина у подножия Распятия» (Magdalen at the Foot of the Cross), которое еще называется «Мистическое Распятие» (Mystic Crucifixion). Оно отличается от других произведений художника, поэтому только предположительно приписывается его школе. Экфрасис этой картины, вложенный в уста самого Боттичелли, можно разделить на три части, почти совпадающие синтаксически с тремя предложениями.

В первой части экфрасиса упоминаются красные кресты на белых щитах (эмблема гвельфов), которые парят над Флоренцией и символизируют Божественный гнев, обрушившийся на город (And falling shields red-blazoned with a cross / Show the Divine wrath striking down Florence) (р.77). Щиты связывают Бога-Отца с раскрытой книгой в верхнем левом углу картины и

Его Сына, распятого на кресте. В третьей части экфрасиса Боттичелли обращается к Иисусу Христу с раскаянием и желанием присоединиться к Магдалине у подножия Распятия (Ah, Christ! Look on / Our utter waste of all your loveliness, / And, prostrate, let us cling beneath your feet / With Magdalen). Магдалина на картине символизирует Флоренцию, а художник является одним из ее граждан.

Во второй (центральной) части экфрасиса появляется лиса, которую держит в руке рассерженный ангел (An angry angel holds the fox, Deceit, / That spoils all vines of peace, and devils hurl / Brands burning to the earth) (р.77). С одной стороны, она символизирует Обман (Deceit) и отсылает, по мнению исследователей, к «Песне Песней» Соломона: «Ловите нам лисиц, лисенят, которые портят виноградники, а виноградники наши в цвете» (Песн. 2: 15). С другой стороны, она указывает на костер, который в пьесе сначала зажигает сам Савонарола, сжигая произведения искусства (Burning of the Vanities) (р. 66), а затем его палачи (They erect a scaffold, / And pile brushwood, all soaked in oil and resin / To make it burn) (р.75). На картине цвет пламени связывает лису с Магдалиной и крестом, на котором распят Христос. Композиционно Христос обращен к Магдалине, которая обхватила руками крест и устремила свой взор на ангела. Белые одежды связывают ангела с Христом.

В словах Альбиеры, утешающей живописца, упоминается Ангел Апокалипсиса, который встретит Савонаролу у небесных врат (Perhaps your friar, / Now at the gates of heaven where angels dance, / Found the strong Angel of the Agony, In that last fire, was with him to the end) (р.77). Мотив огня (that last fire) тоже связывает слова Альбиеры с «Мистическим Распятием», но танцующие ангелы (where angels dance) отсылают читателя ко второй картине Боттичелли – к «Мистическому Рождеству» (Mystic Nativity).

Появлению этой картины в пьесе предшествует проспективное называние трех титанов Возрождения — Микеланджело Буонаротти, Леонардо да Винчи и Рафаэля Санти. С одной стороны, именно они с новой силой и в полном блеске возрождают искусство античности. С другой стороны, Боттичелли у Уорнера противопоставляет им свое творчество, как английские худож-

ники-прерафаэлиты XIX в. вслед за Джоном Раскиным противопоставили раннее Возрождение искусству XVI столетия. Первое преимущественно выражается в сюжетах Благовещения и Рождества, в образе младенца Христа (For me the stable child at Bethlehem /.../ Hope of the homeless, outcast, and the cold, / Rejected, and the afraid, blows through my thoughts, / Stirring my dying brush across the paint) (р.78). Второе утрачивает христианское содержание, копируя природу и подменяя духовное материальным.

В пьесе Уорнера картина бури, вызванной «пасхальным ветром» (the East wind), связывает «Мистическое Рождество» с «Рождением Венеры» через мотивы растрепанных волос, морских раковин и утренней звезды (When the trees' tousled hair rustles with dawn, / And rough ship's rigging's whispered through by ghosts / Who whistle in key-holes, moan down chimney-breasts, / When the high morning star has banished night, / Unveiling all the brightness of new day, / The East wind fall, and streaked clouds hint of rain, / And shells, those varied footprints of the waves, / Scatter across the sprawled and beaten sand, / See, there is nothing left unshakeable, / Solid, or lasting) (р.78). Образный ряд раскрывает и метафору готического собора с его сточными трубами и горгульями как корабля с призраками.

Описание бури завершается темой пожара: Боттичелли решает сжечь свои рисунки, но с их гибелью завершается и его жизнь (Burn all I have sketched! / The iron bar of conscience bends to gold; / Hard gold relaxes when seduced by heat; / Slight gunpowder can turn a king to dust, And summer's breath fails with a little frost. My whole life has been wasted. / (Destroys sketchbook) / All my paintings / Burn, that are not Christ's: for what is art, / And innate taste that cannot be acquired, / When man, the triumph of creation, turns / Into a jackal?) (р.78–79). Таким образом, решение вопроса о роли искусства непосредственно зависит от человека, который задумывался как «триумф творения» (the triumph of creation), но оказался не достойным Божественной любви.

Название пьесы Living Creation указывает, с одной стороны, на творения Бога, т.е. на природу (Simonetta: Sunrise now bathes the sleeping cheeks of all / Creation, making fresh the blush of spring, / Throwing a necklace of ten thousand stars / Over new green to hide her nakedness / With sudden showers and colours in

the grass...) (p.21) и на человека (Lorenzo: ... And to love life, living creation through / His soul, his mind, his body, and each dusk / With faith in a new dawn, with enterprise / The child of mastery's delighted strength) (p.26). С другой стороны, это «оживающие» в персонажах драмы «творения» Боттичелли. По словам философа Марсилио Фичино и правителя Лоренцо Медичи, «искусство питает веру» (art nurtures faith) и открывает «видение творящейся жизни» (vision of all-creating life) (p.37). Однако священник Савонарола, а вслед за ним и художник Боттичелли ставят под сомнение гармонию жизни, искусства и религии.

В юности Савонарола, по его собственным словам, столкнулся с невозможностью примирить чистоту любви с социальным неравенством. Он справедливо видит причины проституции в нравственной распущенности элиты. Однако личное разочарование в любви приводит его к нетерпимости, неспособности любить и прощать, к трагическому концу (в результате чудовищной пытки он отрекается от своих пророчеств). Причиной казни Савонаролы, за которым даже его палачи

Причиной казни Савонаролы, за которым даже его палачи не видят никакой вины, стала боязнь взбунтовавшейся толпы. Страх перед чумой заставляет власти Флоренции применять к ее жителям грубые и жестокие меры: вешать больных, которые хотят вернуться домой. Отказываясь от «безграничной свободы» художника-наблюдателя и сбрасывая «цепи жизни», Боттичелли, умирая, «возвращается» к Богу, как птица к своему гнезду (... To leave limitless freedom and return / Down to the wrist from which it flew /... / So let me choose / To close my eyes, released from all life's chains, / And walk into the outstretched hands of God) (р.79). Отчаянию художника Альбиера противопоставляет любовь простых людей, запертых, как птицы в клетке, и потому не могущих взлететь так высоко, как Лоренцо, Савонарола или Боттичелли (Sandro, you are loved / By us caged birds who cannot fly so high). Иллюстрации «Мистического Распятия» и «Мистического Рождества» предваряют фотографии последней встречи Лоренцо с Савонаролой, а Боттичелли – с Альбиерой, которая ассоциируется таким образом не только с Марией Магдалиной, но и с Богородицей.

Фрэнсис Уорнер в своем творчестве обращается к традиционным истокам европейской культуры – Библии и Платону,

ренессансным формам мышления и выражения [Pursglove 1988: 320], но ставит актуальные проблемы современности, в частности, об отношении искусства и религии. Не предлагая однозначных решений, он не только сталкивает разные точки зрения персонажей, но включает непосредственно в синтетическое художественное пространство драмы произведения визуального искусства – картины Боттичелли, которые говорят сами за себя. В результате создается впечатление, что даже после смерти их создателя и вопреки его воле они продолжают жить, свидетельствуя о многовековой попытке европейской культуры примирить жизнь и любовь, искусство и веру, античность и христианство.

Картины Боттичелли, помещенные в центре книги, самодостаточны как живописные произведения, но получают новое осмысление как экфрастические объекты и иллюстрации к пьесе Уорнера. Фотографии спектакля имеют значение только в синтезе с текстом пьесы и интертекстом (картинами Боттичелли). Между экфрасисом пьесы и книжными иллюстрациями, текстом, паратекстом и интертекстом возникают многозначные отношения, рассчитанные на сотворчество читателя.

## Примечания

<sup>1</sup> В дальнейшем все ссылки на это издание [Warner 1985] даются с указанием страниц в круглых скобках.  $^2$  См. об этом подробнее: [Балезина, Бочкарева 2008].  $^3$  Ригардата носит туфли на высоких каблуках, перчатки и коло-

кольчик на голове – принудительное одеяние женщины, признанной публичной проституткой. См.: [Pursglove 1988: 265].

<sup>4</sup> Симонетта на празднике Рождества Иоанна Крестителя, покровителя Флоренции, одета как Королева Весны (Salvestra: ... Dressed as the Queen of Spring (p.10); Giorgio Vespucci: You stand costumed as Queen of Spring, and -/yes -/ You are her incarnation! (p.17-18)).

5 Не случайно именно Кларисса, недовольная влиянием поэта-

эпикурейца Полициано на сына и мужа, уговаривает последнего пригласить во Флоренцию монаха Савонаролу.

<sup>6</sup> Укажем еще, что у Лоренцо и Клариссы как раз трое детей

<sup>7</sup>Она ассоциируется с Неаполем, на что указывает пейзаж с морским берегом.

#### Список литературы

*Балезина М., Бочкарева Н. С.* Поэтика живописного экфрасиса в драме Фрэнсиса Уорнера «Живое творение» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2008. С. 148–150.

Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в литературе (на материале художественной прозы первой половины XIX века): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1996. 16 с.

Зелинский Я. «Беатрикс Ченчи» Словацкого как экфрастическая драма // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 199–210.

*Зенкин С.* Новые фигуры. Заметки о теории. 3 // НЛО, 2002, № 57. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html.

Dr Francis Warner's Biography, Professional Career, Publications. 2012. URL: http://www.colinsmythe.co.uk/authors/franciswarner/warner1. htm (дата обращения: 23.04.13).

Francis Warner: Poet and Dramatist / ed. Tim Prentki. Knotting: Sceptre Press, 1977. 280 p.

*Jeffrey R.* Chess in the Mirror: A Study of Theatrical Cubism in Francis Warner's Requiem and its Maquettes. Oxford: J. Thornton & Son, 1980. 145 p.

Lingwood R. Welcome and introductions // Warner, Francis. Armageddon and faith: a survivor's meditation on the Blitz. Saturday 19 February 2011. URL: http://www.ice.cam.ac.uk/madingleylectures/armageddon-and-faith (дата обращения: 23.04.13).

*Prentki T.* Introduction // Warner F. Requiem and its Maquettes. Buckinghamshire: Colin Smythe. 1980. P. 7–24.

Pursglove G. Francis Warner and Tradition: An Introduction to the Plays. Buckinghamshire: Colin Smythe, N.J.: Humanities Press, 1981. 232 p.

*Pursglove G.* Francis Warner's Poetry: A Critical Assessment. Buckinghamshire: Colin Smythe, 1988. 349 p.

*Sarapic V.* Picture, text, and imagetext: Textual polylogy // Semiotica, 2009, 174–1/4. P. 277–308.

Warner F. Living Creation / Oxford Theatre Texts. Buckinghamshire: Colin Smythe, 1985. 80 p.

# Глава 4.3. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Д. Рубинной и Б. Карафелова

Жанр книги Дины Рубиной и Бориса Карафелова «Окна» (2012) не поддается однозначному определению, поэтому не удивляет «полифония» подзаголовков, каждый из которых посвоему оправдан. В библиографии на сайте Дины Рубиной книга обозначена как «сборник рассказов» [Рубина 2012г], хотя сама писательница в интервью предпочла слово «новеллы» [Рубина 2011]. Разные по форме и содержанию тексты-воспоминания, тексты-размышления, тексты-путешествия (в разных смыслах этого слова) можно назвать и эссе, и очерками, и этюдами, хотя в каждом с разной степенью событийности обнаруживается «пунктирный» сюжет, во многом автобиографический (от детства и родословной к замужеству, переездам и постоянной творческой работе).

«Окна» — очередная «внесезонная» книга Дины Рубиной — на сайте магазина обозначена как «авторский сборник» [Рубина 2012в], а в самом издании как «роман» [Рубина 2012б]. Последнее определение отсылает к известной книге Луи Арагона «Анри Матисс: роман» (1971), к диалогу поэта и живописца: «В прошлое отворяется дверь. Или окно. <...> Эта книга не похожа ни на что, у нее свой беспорядок» [Арагон 1981, I: 9]. Французский писатель называет свою книгу текстов о Матиссе, написанных в разное время и иллюстрированных произведениями художника, «романом о живописи... и романом о мыслях, вступающих в спор между собой, или вытекающих одна из другой, или вдруг настигающих какой-то давний момент собственного развития...» [там же: 196]. Встречи, беседы, грезы, «наносы уходящего времени», «пласты глав, скобок, отступлений» определяют и структуру «Окон».

Фактически у книги два автора. Над замыслом «Окон» Дина Рубина, по ее собственным словам, работала вместе со своим мужем — художником Борисом Карафеловым [Рубина 2011]. Альбомный формат и обложка подчеркивают живописную составляющую книги<sup>2</sup>. На ее экфрастический характер указывается в предисловии «От автора»<sup>3</sup>: книга возникла непосред-

ственно в результате разглядывания Диной Рубиной картин Бориса Карафелова:

«Это был портрет нашей дочери, сидящей на широком подоконнике в чудесном доме в Галилее, где когда-то мы любили отдыхать.

И тут, в пустой комнате, в молочно-белом облаке верхнего света, он вновь со мной "заговорил" с мольберта. Я сказала:

– Ева на окне, под окном, среди окон» (с. 6)<sup>4</sup>.

Объект этого экфрасиса – картина «В горах Галилеи» (2008) – в качестве иллюстрации предваряет предисловие, становясь своеобразной визуальной аллегорией, требующей вербального истолкования<sup>5</sup>.

Диалог писателя и художника выражен в беседе зрителя с картиной: «визуальная реплика» получает вербальный ответтолкование зрителя-писателя («...он вновь со мной "заговорил" с мольберта. Я сказала...»). Следующая реплика расширяет диалог до беседы перед картиной двух зрителей — писателя и художника:

«Мой муж, распутывая узлы, оглянулся на портрет и сказал:

– Да у меня чуть не в каждой картине – окно...» (с. 6).

Оскар Уайльд в предисловии к роману *The Picture of Dorian Gray* парадоксально заметил, что искусство отражает не природу, а зрителя (*It is the spectator, and not life, that art really mirrors* [Wilde 1979: 78]). Экфрасис, в свою очередь, это «образ не картины, а видения, постижения картины» [Геллер 2002: 10], поэтому новое видение одних и тех же картин рождает новые образы: «...я смотрела на них [картины] новыми удивленными глазами: а ведь и правда — сколько их у него, этих картин, где в разных окнах сидят, стоят, выглядывают или проходят мимо разные люди. Да и сами картины были окнами, откуда глядели в мир множество персонажей, в том числе и сам художник, и мы, его домашние» (с. 6). Экфрасис — это всегда встреча взглядов, всегда диалог, в который часто вступает и музыка.

Предисловие к «Окнам» завершает необычный («визуальный») взгляд на музыку через описание оркестра, причем не из зрительного зала, а сверху (положение над сценой, меняющее пространственную перспективу и позволяющее видеть «лицо

дирижера, профили оркестрантов, пюпитры с раскрытыми нотами...»):

«...Подо мной плавно покачивалась библейская волна вишневой арфы на полном плече роскошной арфистки. Один из контрабасистов, похожий на персонажа с гравюры Домье, склонялся к инструменту так предупредительно и даже угодливо, словно прислуживал ему за столом: чего изволите? Другой, щипая струну, мерно качал головой в такт движению руки — как мул, что поднимается по крутой тропинке в гору.

А дирижер... тот дирижировал ртом: округлял губы на *крещендо*, издавал беззвучный вопль на *формиссимо*, растягивал их в мучительной гримасе блаженства на *диминуэндо*, захлопывал рот на резком коротком аккорде...

И при этом пружинисто приплясывал на подиуме, как царь Давид перед Господом, отпихивая локтями кого-то невидимого, кто так и норовил подобраться с изощренно злодейскими, захватническими намерениями...

Я парила над сценой и чуть не расплавилась от счастья – потому что внизу, на пюпитрах, двойными окошками в мою прошлую жизнь белели раскрытые листы оркестровых партий, полные грачиным граем нот...» (с. 10–11).

В этой развернутой визуальной метафоре («...буквально сидела в музыке по самую макушку...»), которую можно назвать «музыкальным экфрасисом», эксплицирован библейский интертекст, подчеркивающий мотив творения – рождения «новой книги».

Сам процесс создания этой разрозненной «межсезонной» книги вольно или невольно отразился в процессе создания новой мастерской Бориса («вырастив комнату из балкона»). Книгу и мастерскую сближает сложная архитектоника оконотражений:

«Пространство получилось небольшим, но из-за двух высоких окон – в стене и в потолке – удивительно радостным и *вкусным* для глаз: прямо-таки перенасыщенным взбитыми сливками густого света.

Вертикальное окно вверху, журавлем взмывая к гребню крыши, отбрасывало на пол косой прямоугольник солнца. И в этом лучезарном окне, посреди белой комнаты, стоял мольберт.

Борис внес первую связку холстов, ослабил узел на веревке, и одна картина стала медленно выпадать углом. Я ее подняла и поставила на мольберт» (с. 6).

Вертикальная динамика косых линий в мастерской усложняет «длинную анфиладу оконных отражений» (с. 7) на картинах художника. Используя «эффект бесконечной цепи отражений, создаваемый при помощи расположенных друг против друга зеркал и встречающийся чаще всего в интерьерах эпохи барокко»<sup>7</sup>, Дина Рубина многогранно разворачивает традиционную поэтическую метафору окна-зеркала. Каждая книга писательницы вбирает в себя предыдущие и последующие, всю ее жизнь («заколоченные» и «открытые» окна): «...мои мечты, мои страхи, моя семья, мои книги; все мои герои – уже рожденные и те, кому только предстоит родиться» (с. 8). Если у нее самой «ни одной двери, только окна», то у мужа «во дворе старой Винницы – полуразваленный домишко, вросший в землю по самое окно, через которое можно было запросто шагнуть в комнату, не слишком высоко подняв ногу...» (с. 9).

Особого исследования заслуживает экфрасис городов (или «топоэкфрасис» [Клинг 2002]), увиденных через оконные проемы:

«...окна квартир, ресторанов, отелей, стрельчатые окошки французских и немецких замков; двойные, разделенные колонной красноватого мрамора, аркады флорентийских палаццо; синие – против сглаза – ставни окон на улочках древнего Цфата; мавританские полосатые арки над окнами средневековой Кордовы и узкие, истекающие струйкой света бойницы башни Хиральда в Севилье: поднимаешься в ней, и сквозь невероятную толщину стен видишь фрагменты белого города в черных проемах...

А еще – зарешеченные окна Армянского квартала в Иерусалиме; огромные и глубокие окна-сцены Амстердама и закрытые ставнями, таинственно непроницаемые окна-тайны Венешии.

Не говоря уже о распахнутых в нашу память окнах Москвы, Винницы, Ташкента...» (с. 9).

Короткие зарисовки Амстердама и Дельфта ассоциативно отсылают к голландской живописи, но не указывают на конкретные произведения или конкретных художников. Картины самого Бориса Карафелова вызывают у Дины Рубиной собст-

венные воспоминания, поэтому изображения в вербальном и визуальном «окнах» не совпадают, но перекрещиваются, так как писатель и художник смотрят в них «с разных сторон».

В заключительном рассказе «Долгий летний день в синеве и лазури» попытка «перевести» в слова визуальные впечатления от Крита выражается через цвет: «...время от времени поднимая голову и сквозь оранжевую тень от шляпы вглядываясь в ярчайшую, до рези в глазах, синеву горизонта: пыталась подобрать слова, которыми надо все это рассказать» (с. 260). Колыбель человека, «древнее, щедрое, трогательное Средиземноморье» воплощается в «смутных византийских лицах критян, их венецианских глазах, вобравших цвет моря и неба; синих, синих окнах их дома...» (с. 274). В этом контексте ассоциацию с византийской мозаикой и венецианским стеклом вызывает метафора поиска слов: «...первыми подворачивались слова случайные, мутноватые, как осколки старого стекла, что выносят на берег волны» (с. 260).

Другая развернутая метафора процесса писания связана с живописью: «... как старая картина, что лет пятьдесят валялась где-то на чердаке у дальних родственников умершего художника. Но я знала: стоит смыть с холста нарост давней пыли, как проявятся более свежие краски. То же и на бумаге: снимая с неуклюжей, в застиранных лохмотьях фразы слой за слоем, дойдешь до такой прозрачности смысла, что имена предметов и существ станут почти невидимы, а сквозь них воссияет море, жужжание бронзовых мух, черная собака, бегущая по кромке прибоя... И я вычеркивала, писала поверх слов, опять вычеркивала, злясь на свое бессилие» (с. 260). Мотив палимпсеста связывает древнюю традицию с современной культурой, писание на восковых дощечках с масляной живописью, позволяющей накладывать краску слоями. Метафорические отношения слова и изображения обнаруживают парадоксальные отношения между содержанием и формой, «прозрачностью» смысла и «невидимостью» имен, за которыми «воссияют» образы.

накладывать краску слоями. Метафорические отношения слова и изображения обнаруживают парадоксальные отношения между содержанием и формой, «прозрачностью» смысла и «невидимостью» имен, за которыми «воссияют» образы.

Однако не греческий, а «"итальянский текст" отбивает ритм, заданный хронотопом прозы Рубиной в Европе» [Шафранская 2008: 91], причем особое место в нем принадлежит Венеции<sup>8</sup>. Загадочному городу посвящен третий из девяти<sup>9</sup> расска-

зов книги, отделяющий, словно театральный занавес, детство от зрелости. Здесь особенно отчетливо звучит тема творческого содружества писателя и художника, мужа и жены: «В то время мы с Борисом уже задумали эту странную совместную книгу, где оконные переплеты в его картинах плавно входили бы в переплет книжный, а крестовина подрамника служила бы образом надежной крестовины окна-сюжета» (с. 58). В Венеции они вместе собирают самую богатую коллекцию окон-сцен, в которых отражается ежегодный театр<sup>10</sup>, карнавал, маскарад: «Каждый в этом городе одновременно и зритель, и актер, вне зависимости от того, по какую сторону рампы находится» (с. 90).

от того, по какую сторону рампы находится» (с. 90).

«Снег в Венеции» пародирует не только венецианский текст русской и мировой литературы (неслучайно карнавальное созвучие названия со знаменитой новеллой Томаса Манна «Смерть в Венеции» (1911) и ее последующими отголосками), но и известную повесть самой Дины Рубиной «Высокая вода венецианцев» (2000)<sup>11</sup>. Пародийное противопоставление двух венецианских текстов Дины Рубиной подчеркивается сходством и различием их экфрастической структуры. В центре венецианского топоэкфрасиса обнаруживаются картины, многогранно отражающие сюжет, содержащие в себе его загадку, разворачивающие его в «обратной перспективе» хронотопа культуры. Для героини повести значимым становится посещение церкви Сан-Джорджо Маджоре, для героев рассказа — только зала Академии. Не ставя специальной задачей сравнение двух произведений, обратимся к экфрасису живописных полотен и живописным иллюстрациям в последнем рассказе.

«Снег в Венеции» состоит из трех глав, формально соот-

«Снег в Венеции» состоит из трех глав, формально соответствующих не столько трем дням, проведенным супругами в Венеции, сколько драматургии «рассказа в рассказе», причудливым переплетениям сюжета творения (творческого содружества писателя и художника) и сюжета творимого (авантюрного приключения карнавальных Отелло и Дездемоны, соединяющего трагедию Шекспира с комедией дель арте). Творимый сюжет состоит из пяти эпизодов-встреч, и третий (центральный) эпизод происходит в галерее Академии.

В повести «Высокая вода венецианцев» героиня тоже посещает Академию, но, «перенасыщенная в юности этим высококалорийным продуктом», вскользь отмечает в письме картины Беллини и Карпаччо (64)<sup>12</sup>. Рисунок заключенного на стене тюрьмы Поцци привлекает ее сходством с умершим братом-художником (71). Собственные волосы напоминают ей живопись Тициана (37), а двойнику брата – итальянскому художнику Антонио – «Юдифь» Джорджоне (111). Мистический характер сюжета подчеркивается этой странной реминисценцией. Известно, что картина Джорджоне находится в Эрмитаже [Шапиро 1989: 47–48], куда героиня часто ходила с братом, а итальянский юноша учился в Англии и не был в России.

Основной живописный экфрасис в повести – полотно Тинторетто «Тайная вечеря» в церкви Сан Джорджо Маджоре (50–53). «Величие и страсть» выражаются в «Прелюдии» Баха и в движении рук на полотне: «...руки на картинах венецианцев – возьми Тициана, Веронезе, Тинторетто или Джорджоне – не менее выразительны, чем лица. Они восклицают, умоляют, спрашивают, гневаются и ликуют... <...> ...лица в тени, вполоборота, в профиль, опущены или заслонены, словно персонажи уклоняются от встречи с тобой. А руки так потрясающе одухотворены, так живы, так дерзки, так коварны. Картина шевелилась от движения множества изображенных на ней рук» (51–52). Этот образ вызывает ассоциацию с волосами-змеями Медузы Горгоны, которые получают развитие в описании волос героини («...растрепавшиеся после примерки множества мертвых личин медно-каштановые, дышащие пряди волос» – 92), хотя сама она сравнивает себя с ветхозаветным героем («...она, конечно, потеряет свои прекрасные волосы, как Самсон, и так же останется беззащитной» – 99).

На переднем плане картины Тинторетто изображены буквально выходящие «за рамку» сюжета Тайной вечери не столько евангельские, сколько античные (точнее – ренессансные) фигуры мужчины и женщины, между которыми находится собака. Кажется, что эти фигуры появляются и на заднем плане картины. Возникает ощущение, что именно они «оживают» в повести Дины Рубиной в образах главной героини и художника Антонио (и, конечно, собаки, которая их связывает). Но этот «секрет» открывается только для тех читателей, кто видел картину, так

как в экфрасисе он совершенно не отражен, если не считать экфрасисом всю повесть.

В повести героиня, справившись с путеводителем, собирается увидеть две картины Тинторетто, но говорит только о «Тайной вечери», хотя в клиросе церкви Сан Джорджо Маджоре кроме нее хранится «Сбор манны» Тинторетто, а в капелле умерших — его же «Снятие с креста». Кроме того, в церкви находится «Святой Георгий, поражающий дракона» кисти Карпаччо [Три жемчужины Италии 1998: 133]. В рассказе герои собираются посмотреть в Академии только две картины, но вынуждены увидеть и третью. Пробегая другие залы («Карпаччо — на фиг, Беллини — на фиг, Джорджоне и Бассано — свободны навек....»), они останавливаются, вероятно, в десятом зале, где хранится грандиозное полотно «Пир в доме Левия» Паоло Веронезе (а также цикл Тинторетто «Чудо св. Марка» [там же: 135]).

Экфрасис картины Веронезе подготавливается всем предшествующим повествованием (даже упоминанием имени художника в первой главе), поэтому на этот раз для понимания картины героине не понадобились объяснения мужа-художника: «...передо мной развернулась аркада с пиршеством такого размаха, что дух захватывало; сквозь высокие арки мраморной колоннады празднично сияли вдали небо Венеции, розовый камень ее церквей и колоколен, округлые чалмы ее куполов, балконы и балюстрады ее палаццо. А за длинным столом и вокруг него пребывали в кипучем движении знатные патриции и горожане, купцы, карлики и арапчата, и целая гурьба беспокойных расторопных слуг» (с. 73). В первом предложении пейзаж Венеции предстает «сквозь высокие арки мраморной колоннады» (вариант арочного окна и пространственной вертикали), а во втором праздничная толпа организована вокруг длинного стола (пространственная горизонталь).

Ненужность пояснений обусловлена зеркальностью конструкции: на картине изображена та самая Венеция, которую герои только что видели за стенами Академии. В дальнейшем это впечатление подтверждается и усиливается: «Будто карнавальная толпа хлынула сюда с пьяццы Сан-Марко и застыла в детской игре "замри!". Во всяком случае, персонажи на картине были одеты в те же костюмы, что и утренняя группа американ-

ских туристов на кампо Санта-Мария Формоза. Движение каждого началось минуту назад и в любую минуту было готово продолжиться» (с. 73). Гармония предыдущего описания, создающего эффект естественности жизни в ее «кипучем движении», нарушается условностью карнавала и пересечением границы, отделяющей искусство от жизни. Сразу обнаруживается статичность изображения и искусственность костюмов, особенно очевидная при упоминании об американских туристах.

Однако саму Дину Рубину это не смущает, она с увлече-

Однако саму Дину Рубину это не смущает, она с увлечением включается в игру, проявляя поистине детский азарт, желание все потрогать и попробовать, любопытство к бытовым деталям: «Казалось, можно войти в картину, усесться за стол, налить себе вина, побродить среди колонн, потрепать за щечку девочку на переднем плане. Можно было без конца рассматривать и открывать все новые бытовые детали — например, как идет носом кровь у одного из персонажей...» (с. 73).

идет носом кровь у одного из персонажей...» (с. 73).

Диалог писателя-зрителя с картиной переходит в беседу перед картиной писателя и художника (на этот раз не автора картины). Художник «с явным удовольствием» отмечает яркую цветовую гамму и отсутствие «исторической основы евангелий»: «Какая сила, а? какая легкость цветовых сочетаний ... Краски прямо звенят, кипят! И ведь ему в сущности плевать на историческую основу евангелий: разве это древняя Иудея? Какой там Левий, при чем тут времена Иисуса! Его интересуют только Венеция и венецианцы — их жизнь, быт, одежда». Замечания его спутницы, сначала более оригинальные, заканчиваются совсем банально: «Некоторая цветовая э-э-э... отвага в одежде присутствует: тона, прямо скажем, витражные... Такая книжка-раскраска в детском саду. Вон, Иисус — хитон розовый, плащ на плечах темно-зеленый. Воображаю кого-то из моих знакомых в подобном прикиде в общественном городском транспорте, например». История с инквизицией получает романтическую окраску через упоминание о «поэтах и безумцах», а завершается экфрасис картины возвращением к окнам-акрам: «Веронезе всегда стремился вовне, его привлекал внешний мир, выход в него, отсюда и окна, и все эти сквозистые арки...»

По контрасту, который подчеркивается расположением картины, представляется «Пьета» Тициана: «Классический сю-

жет — оплакивание Христа. Сцена, как и полагается, мрачная: мертвое тело, окаменевшая в своей скорби Мария, вопящая в пустоту Мария Магдалина и коленопреклоненный старик Никодим, в котором Тициан, говорят, изобразил себя самого». В этом абзаце, передающем сюжет картины, автор-повествователь отказывается от маски наивной девчонки и превращается в зрелого человека, искушенного искусством (хотя искусствоведческая составляющая комментариев известных картин в книге «Окна» не выходит за рамки популярной информации).

По мнению исследователей, на названных полотнах Веронезе и Тициана присутствуют автопортреты (Веронезе, вероятно, изобразил себя в фигуре гостя), что согласуется с присутствием Дины Рубиной в книге «Окна». Контраст двух картин подчеркивается цветовой гаммой и пространственным решением: «Да, это не пир. Вот уж где мрачный тупик – глухая ниша в стене, темный камень, полное отсутствие окон и арок; ни воздуха, ни света, ни надежды. Все сумрачно в этой последней картине Тициана» (с. 74).

Диалог с картиной опять незаметно переходит в диалог перед картиной. Видение героини-писателя рождает новые образы-ассоциации («похожа на надгробную плиту», «какой-то бурый сумрак», «будто все под водой»). Благодаря точным репликам «ученика» (писательницы) и комментариям «экзегета» (художника) картина Тициана получает объем, раскрывается в истории создания, «мощной осязательной пластике», «невероятной пластической мощи» (с. 74–75). Экфрасис картины «Пьета» Тициана завершается традиционным образом «Венеции, уходящей под воду», символом смерти.

Пространные рассуждения художника неожиданно прерываются звонкой и грубой репликой, привлекшей внимание героев-творцов к третьей картине. На ней изображено «очередное поклонение волхвов»: «в красноватой полутьме пещеры — благообразный старик Иосиф, слишком миловидная и ухоженная для хлева Дева Мария над колыбелью с Младенцем, а также овцы, козочка, ослик...» Эта картина остается для читателя анонимной, так как не она, а стоящая перед ней пара привлекает внимание героев: «Неясно было — что, собственно, они нашли

именно в данной картине, являвшей типовую мизансцену этого евангельского эпизода».

Две реплики «юной девы» обрамляют экфрасис картины:

- «— А ему было п-п-плевать, что Господь т-т-т-трахнул его жену?»
- «— И он ей п-п-поверил?! <...> П-поверил, что у них н-н- не было настоящего секса?!»

Беседа поддерживается раздраженным и неразборчивым бормотанием «плечистого супруга».

Таким образом, картина становится зеркалом, отражающим того, кто в нее смотрится. Противопоставление представителей творческой интеллигенции и загадочных авантюристов стирается, когда Дина присоединяется к «резонному вопросу девушки», который и ее «когда-то мучил».

Борис, в свою очередь, вспоминает реакцию «совершенного работяги» на картину Брюллова «Последний день Помпеи» в Русском музее в конце 70-х гг. ХХ в.: «Он стоял и как-то ощалело разглядывал всю эту багровую вакханалию Везувия, всю, так сказать, роскошь сюжета — понятно, что живописные и композиционные глупости его не волновали. И вот на какой-нибудь двадцатой минуте этого остолбенения он вдруг широко развел руками и всей грудью выдохнул великую фразу: "Усе попадало!!!"» (с. 76). Дина переносит романтическое противопоставление изящного искусства и мужика в сниженный регистр, сочиняя очередную «историю из жизни».

Отголоски гибели Помпеи еще прозвучат в третьей главе рассказа, а «великую фразу» сам художник повторит под занавес сцены «средневековых страстей», которая развернется перед его взором на одном из окон-балконов Венеции: «Такого романтического углового балкона — с высоким двойным окном, осененным ажурными, в форме бутонов, розетками, — в нашей коллекции еще не было. Их легкость и хрупкое изящество так были гармоничны с белизной обнаженных женских рук. Странно, что отсюда девушка вовсе не казалась смуглой: темный кирпич стены служил контрастом к телу» (с. 92).

Экфрастичность подобных описаний в рассказе подчеркивается метафорическими сравнениями («утренняя акварель на горизонте» (с. 61), «все – в сепии ... рассветный пепельный да-

герротип» (с. 68) и др.). Из рисунков мужа-художника упоминаются в первой главе портреты пары на пароме, которые Борис «набрасывал карандашом в дорожном блокноте». Это упоминание создает экфрастическую раму для вербальных портретов персонажей:

«Необычная пара: он — высокий, смуглый, атлетического сложения пожилой господин в длинном пальто, с абсолютно лысой, а может быть, тщательно выбритой головой брюзгливого римского патриция. А она — красавица из красавиц. Я даже себе удивилась: как могла пропустить такое лицо!

Юная, лет не больше двадцати, тоже высокая и смуглая, в расстегнутом светлом плаще, который она то и дело нервно запахивала. Редкой, прямо-таки музейной красоты лицо, из тех, что глянешь — и лишь руками разведешь: нет слов! Как обычно, дело было не в классических чертах, что сами по себе погоды еще не делают, а в их соотношениях, в теплом тоне кожи, в каких-то милых голубоватых тенях у переносицы, в ежесекундных изменениях выражения глаз. А сами-то глаза, яркокрыжовенного цвета, глядели из-под бровей поистине соболиных: густые разлетные дуги, прекрасное изумление во лбу, это все и определяло: неожиданный контраст смуглой кожи с весенней свежестью глаз, да еще роскошная грива темно-каштановых кудрей, спутанных маетой ночного рейса» (с. 60–61).

Косвенные культурологические реминисценции («голова брюзгливого римского патриция»; «музейной красоты лицо») подчеркивают экфрастичность портретных описаний. Она выражается в искусствоведческой лексике («не в классических чертах ... а в их соотношениях»), акцентирующей особенности колорита («в теплом тоне кожи»), и оживляется в эмоционально-оценочных эпитетах («милых голубоватых тенях у переносицы»; «прекрасное изумление во лбу»), природных сравнениях и метафорах («глаза, ярко-крыжовенного цвета, глядели из-под бровей поистине соболиных»; «неожиданный контраст смуглой кожи с весенней свежестью глаз»), вариативной динамике образов («ежесекундных изменениях выражения глаз», «густые разлетные дуги», «роскошная грива темно-каштановых кудрей, спутанных маетой ночного рейса»). Это подчеркнуто «зримое», избыточно «живописное» описание не имеет в книге визуаль-

ных аналогов и не нуждается в них, так как апеллирует к воображению и эрудиции читателя.

В качестве иллюстраций рассказ «Снег в Венеции» сопровождается семью репродукциями картин Бориса Карафелова, написанных в разное время и находящихся в разных отношениях с текстом. В самом рассказе герой-художник заявляет: «Вот и придумай для них сюжет. <...> Мое дело маленькое: ты придумай, а я тебе картинку с ними напишу» (с. 76). Но только две из семи картин созданы художником в 2011 г.: третья («Венецианский дож на карнавале») и шестая («Окно карнавала») – иллюстрации.

В соответствии с сюжетом рассказа на картине «Венецианский дож на карнавале» можно узнать Бориса и Дину, а в «Окне карнавала» – персонажей созданной (или подсмотренной) ими авантюрной истории. Однако лица-маски позволяют увидеть и в персонажах рассказа отражение их создателей. Не случайно на третьей иллюстрации над головой предполагаемой Дины отражается еще одно женское лицо в высоком и изящном венецианском окне-зеркале, а на шестой — в грубом квадрате окна-сцены открывается занавес и появляются персонажи в масках. «Окно карнавала» обрамляют маска смерти и ангелхранитель в противоположных углах: сюжет «рассказа в рассказе» выражен здесь не буквально, а символически.

Маска карнавала (точнее – женщина в костюме и маске)

Маска карнавала (точнее – женщина в костюме и маске) изображена и на первой иллюстрации «Страж Гранд-канала» (2004). Вероятно, это предваряющий рассказ портрет самой рассказчицы Дины Рубиной (или ее «двойника» – дочери Евы). Скульптурный лев над каналом перекликается с львом на штандарте в картине «Венецианский дож на карнавале», а роза на парапете – с букетом на подоконнике в картине «Доброе утро, синьор почтальон» (2007). На этой, второй иллюстрации в проеме окна изображены обе женщины (мать и дочь) дома и без масок. На противоположной странице книги речь идет как раз о помощи Евы в бронировании гостиницы. Картина не столько визуализирует этот эпизод, сколько дополняет его, будучи созданной раньше (скорее всего, в Иерусалиме, но она может служить и иллюстрацией эпизода посещения Диной и Евой Венеции). На четвертой иллюстрации «Весеннее утро» (2008) взгляд

из комнаты позволяет увидеть со спины лежащую на кровати девушку и дома (вероятно, тоже Иерусалим) за окном.

Третья иерусалимская картина «Разговор» (1999) в пространстве книги соотносится с беседой Дины и Бориса в Академии, но обнаруживает несомненную связь с одноименной картиной Анри Матисса 1911 г. Сюжетное сходство выявляет и различия: во-первых, женщина и мужчина меняются местами, во-вторых, у Бориса Карафелова в оконном стекле отражается профиль женщины, увиденной с разных точек зрения, что создает эффект двойного присутствия. Живописная вакханалия Карафелова противопоставляется изящному лаконизму Матисса. При этом шахматы отсылают к другому произведению Матисса («Семья художника», 1911), а колорит напоминает ранний период творчества французского художника, в 1905 г. возглавившего группу фовистов («диких»). Очевидные аллюзии к Матиссу в центральной иллюстрации подчеркивают уже отмечаемую нами ранее жанровую близость книг Дины Рубиной «Окна: роман» и Луи Арагона «Анри Матисс: роман».

Последняя иллюстрация «Дон-Джованни. Финал» (2010) изображает в оконном проеме кукольных персонажей оперы Моцарта, а за окном, вероятно, Прагу, где состоялось первое представление оперы и где для туристов под музыкальную запись предлагают посмотреть ее кукольное представление. Несомненна связь этой картины с романом Дины Рубиной «Синдром Петрушки» (2010). Использованная в качестве иллюстрации в книге «Окна», картина становится автоцитатой и одновременно источником еще одной откровенно пародийной вариации любовного треугольника («Отелло», «Дон Жуан» и др.), одним из персонажей которого является смерть.

Таким образом, картины Бориса Карафелова не столько ограничивают, сколько расширяют внешнее и внутреннее пространство рассказов Дины Рубиной. Они и предшествуют тексту, выступая в качестве экфрастического объекта, и продолжают его, выполняя функцию книжной иллюстрации. Анфилада окон, масок, двойников, отражений ассоциативно связывает иллюстрации и текст. Ассоциативная (пластическая, живописная, музыкальная, литературная и т.д.) многослойность картин аналогична интертекстуальности и интермедиальности рассказов. С

одной стороны, весь текст книги позиционируется как экфрасис произведений Бориса Карафелова. С другой стороны, вербализация впечатлений (сравнение, метафора, метонимия, смена точки зрения и объекта, миз-ан-абим, диалог с изображением и перед ним и др.) как бы раскручивает в обратном направлении процесс создания картин: от карандашных зарисовок, акварелей и дагерротипов к живописному наследию прошлых веков (Веронезе, Тициану, Брюллову, Матиссу и др.).

### Примечания

<sup>1</sup> Вслед за самой Диной Рубинной мы назвали «внесезонной» ее фрагментарную прозу, создаваемую в перерывах между романами [Загороднева, Бочкарева 2013]. В ней особенно ощутима саморефлексия творчества: «Да это же книга, подумала я. Это – тоже книга. <...> И принялась я перебирать ее и перетряхивать – эту свою нечаянную, необязательную, меж-романную, внесезонную книжку...» [Рубина 2008: 5, 6].

- <sup>2</sup> Хотя вверху крупными буквами набрано «Дина Рубина ОКНА», внизу помещен еще один заголовок «Живопись Бориса Карафелова», а в центре лесенкой расположены три фрагмента картин художника. Поэтому книгу можно рассматривать и как альбом живописи с текстами. По словам Дины, «живопись Бориса многослойная, "долгоиграющая"... Он очень долго работает над каждой картиной много месяцев. К сожалению, эта живопись не поддается фотопередаче. Мы сейчас пытаемся делать фотографии картин для будущего альбома, и это очень плохо получается: много слоев на холсте, очень много воздуха, очень много лессировок целые пласты; его картины надо рассматривать только при дневном свете. От того, как падает свет, зависит жизнь красок на холсте...» [Рубина 2012а].
- <sup>3</sup> Это предисловие можно назвать «экфрастической экспозицией», истоки которой восходят к античному греческому роману Лонга «Дафнис и Хлоя», а различные модификации исследовались нами на англоязычном материале [Бочкарева 2012а; Бочкарева 2012б].
- <sup>4</sup>Здесь и в дальнейшем ссылки на книгу «Окна» даются по изданию [Рубина 2012б] с указанием страниц в круглых скобках.
- <sup>5</sup> Аллегорические картины, отражающие замысел книги, помещались на фронтисписах трактатов и истолковывались в предисловиях (см.: Р. Бертон «Анатомия меланхолии», 1632; Дж. Вико «Основания новой науки об общей природе наций», 1725).
  - <sup>6</sup> О диалоге перед изображением см.: [Брагинская 1977].
- <sup>7</sup> Это одно из этимологических определений понятия «миз-анабим» (геральдической или зеркальной конструкции): «<...> Как лите-

ратуроведческий термин он обозначает прием, при котором привычные элементы обнаруживают дополнительные значения или функции и благодаря этому формируют аналогичный ряд с другими элементами, обладающими сходными значениями или функциями. Все элементы такого ряда являются как бы "отражением" друг друга, обнаруживая таким образом скрытые ранее смыслы» [Рубинс 2003: 291].

<sup>8</sup> Краткую библиографию русской венецианы см.: [Фоминых 2013]. Сама Дина Рубина признается: «Я скучаю, когда мне несколько лет подряд не удается побывать в Венеции, не увидеть – образ, просто Образ странного, чарующего города. Помните "Набережную неисцелимых" Бродского? – драгоценная вещь, драгоценное ожерелье... из бликов воды и света. Какое-то удивительное кружево из света, теней, бликов воды, из ободранных стен красного кирпича, – я и сейчас очень много думаю о Венеции... Я бы, пожалуй, даже еще что-то о ней написала; я бы сейчас немножко Венецию проявила, как, знаете, снимок раньше проявляли» [Рубина 2012а].

<sup>9</sup> Девять рассказов можно разделить на три части по три рассказа в каждой. Вторая часть начинается и заканчивается собственно рассказами, в которых нет автора как героини (это единственные такие рассказы во всем сборнике), а в центре второй части располагается история любви автора к собаке. Центральным в третьей части является рассказ о кошках в Иерусалиме.

<sup>10</sup> «Во многих текстах [Дины Рубиной] повторяется слово "карнавал", оно становится своеобразным кодом, образующим свою цепочку определений <...> Театральность обусловливает живописность, особую зрительность изображаемого <...> Косвенным образом театральности изображаемого способствует музыкальность» [Колядич, Власова 2005: 301–303].

<sup>11</sup> О мотиве зеркальности, двойничества в повести Д. Рубиной «Высокая вода венецианцев» и о снижении образа Венеции в современной литературе см.: [Соболева 2010: 82, 100].

<sup>12</sup> В этом и следующем абзацах в круглых скобках указаны страницы повести «Высокая вода венецианцев» по изданию: [Рубина 2005].

<sup>13</sup> Первоначально полотно Веронезе называлось «Тайная вечеря» и было написано в 1573 г. для монастыря св. Иоанна и Павла взамен сгоревшей за два года до этого «Тайной вечери» Тициана, но после заседания инквизиции он указал в названии другой евангельский эпизод – пир в доме мытаря Левия (Лук. 5: 29). Известны также созданные ранее полотна живописца на сюжеты других евангельских трапез:

«Брак в Кане» (1562–1563, Париж, Лувр) и «Пир у Симона Фарисея» (1570, Милан, галерея Брера).

#### Список литературы

*Арагон Л.* Анри Матисс: роман / пер. с фр. Л. Зониной. М.: Прогресс, 1981. Т. 1. 240 с.

*Бочкарева Н. С.* Функции экфрасиса в романе Р. Чандлера «Глубокий сон» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2012а. Вып. 1(7). С. 226–232.

Бочкарева Н. С. Экфрастическая экспозиция в романе Дж. Барнса «Метроленд» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012б. Вып. 3(19). С. 161–170.

*Брагинская Н. В.* Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.

 $\Gamma$ еллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 5–22.

Загороднева К. В., Бочкарева Н. С. «Внесезонные» книги Дины Рубиной: диалог писателя и художника // Литература в искусстве, искусство в литературе. Пермь, 2013. С. 36–46.

*Клинг О.* Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозан. симп. / под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002.~C.~97-110.

*Колядич Т. М., Власова А. В.* Д. И. Рубина // Русская проза конца XX века: учеб. пособие. М.: Академия, 2005. С. 289–305.

 $\it Pyбина\, {\cal I}$ . Больно только когда смеюсь / худож. Б. Карафелов. М.: Эксмо, 2008. 336 с.

*Рубина Д.* Заметки. 04. 03. 2011. URL: https://www.facebook.com/note.php?note\_id=129472793747932 (дата обращения: 29.06.2013).

*Рубина Д.* Интервью // Городской калейдоскоп. 07. 07. 2012а. URL: http://spbcaleidoscope.ru/dina-rubina.html (дата обращения: 29.06.2013).

 $\it Pyбина~\it Д.~$  Окна: роман. Живопись Б. Карафелова. М.: Эксмо, 2012б. 276 с.

*Рубина Д.* Окна: авторский сборник. Иллюстратор Б. Карафелов. Анонс. М.: Эксмо, 2012в. URL: http://www.ozon.ru/context/detail/id/7624892 (дата обращения: 29.06.2013).

Рубина Д. Окна: сборник рассказов. М.: Эксмо, 2012г // Рубина Д. Библиография. URL: http://www.dinarubina.com/bibliography.html (дата обращения: 29.06.2013).

 $Pубинс \, M. \,$  «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 354 с.

 $Coболева\ O.B.$  Венецианский текст в современной русской литературе (1996—2009): дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2010. 166 с.

*Три жемчужины* Италии: Рим и Ватикан, Флоренция, Венеция: пер. с итал. Флоренция: Бонеки «Иль Туризмо», 1998. 143 с.

 $\Phi$ оминых Т.Н. Венеция в стихах В.В. Вейдле // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 2(22). С. 126–131.

*Шапиро Ю.Г.* Эрмитаж: путеводитель по выставкам и залам. Л.: Искусство, 1989. 231 с.

*Шафранская* Э.Ф. Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе XX–XXI вв.: дис. . . . д-ра филол. наук. М., 2008. 421 с.

*Wilde O.* The Picture of Dorian Gray // Wilde O. Selections. Moscow: Progress Publishers, 1979. Vol. 1. P. 77–347.

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Бочкарева Нина Станиславна** — доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета.

Загороднева Кристина Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии Пермской государственной академии искусств и культуры.

**Пономаренко Екатерина Олеговна** — студентка факультета современных иностранных языков и литератур Пермского государственного национального исследовательского университета.

**Рогова Ася Георгиевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Санкт-Петербургского государственного университета

**Табункина Ирина Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета.

**Туляков Дмитрий Сергеевич** – кандидат филологических наук, преподаватель департамента иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Пермь)

Тулякова Ирада Игоревна — преподаватель департамента иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Пермь)

#### Научное издание

Бочкарева Нина Станиславна
Загороднева Кристина Владимировна
Пономаренко Екатерина Олеговна
Рогова Ася Георгиевна
Табункина Ирина Александровна
Туляков Дмитрий Сергеевич
Тулякова Ирада Игоревна

# ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Монография

Редактор *Н.С. Оленева*Корректор *И.А. Пикулева*Компьютерная верстка *Н.С. Бочкаревой*Макет обложки *О.И. Аверкиевой* 

Подписано в печать 12.11.2014. Формат 60х84/16 Усл. печ.л. 11,86. Тираж 300 экз. Заказ\_\_\_\_\_

Издательский центр Пермского государственного национального исследовательского университета. 614990, г. Пермь, ул. А.И. Букирева, 15