

Академический час

Т. В. Зверева

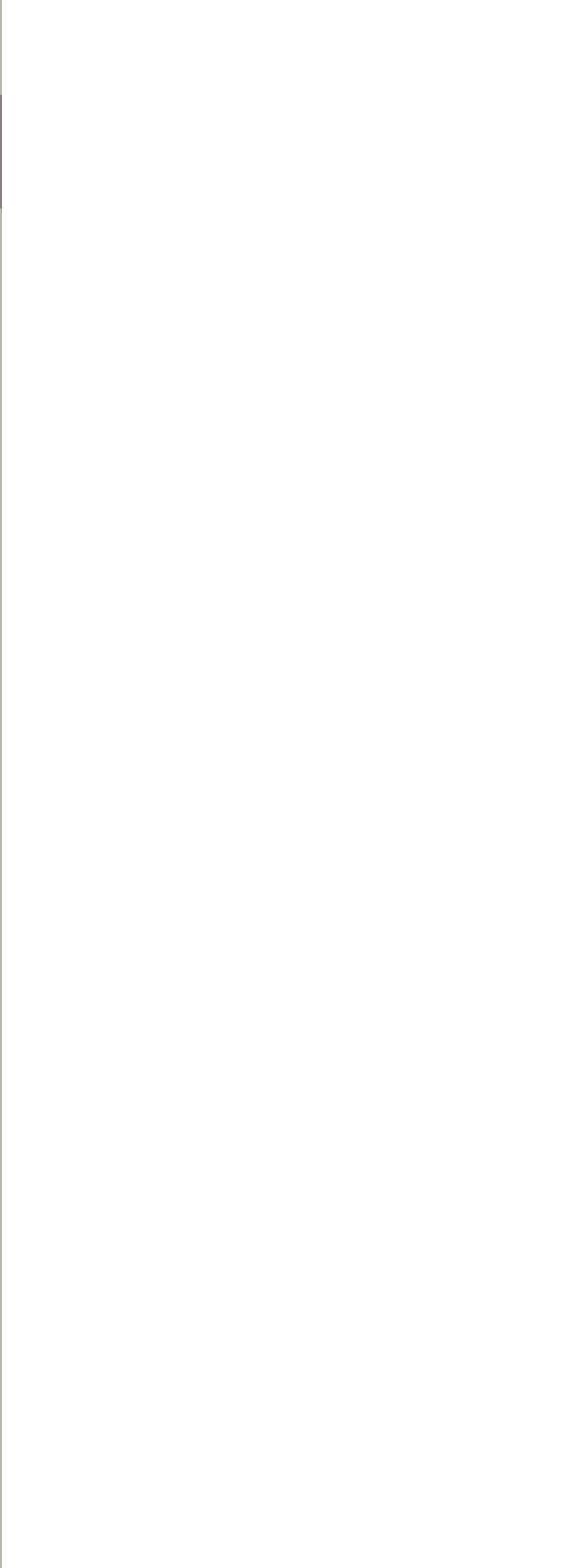
**«ГДЕ ПРОДЛЕВАЮТСЯ
ЛЕТЯЩИЕ МГНОВЕНИЯ»:**

живописные аспекты
русской литературы



Ижевск

2017



Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт языка и литературы



Академический час



Выпуск 6

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт языка и литературы
Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Т. В. Зверева

**«ГДЕ ПРОДЛЕВАЮТСЯ
ЛЕТЯЩИЕ МГНОВЕНИЯ»:**

живописные аспекты русской литературы

Монография



Ижевск

2017

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8
З 433

Кафедра истории русской литературы и теории литературы

Редколлегия:

Е. А. Подшивалова, д-р филол. наук, проф.;
М. В. Серова, д-р филол. наук, проф.;
Д. И. Черашняя, канд. филол. наук, доц.
(ответственный редактор)

Рецензенты:

каф. литературы и методики ее преподавания
Уральского государственного педагогического университета;
Т. Е. Автухович, д-р филол. наук, проф.,
зав. каф. русской и зарубежной литературы
Гродненского государственного университета им. Янки Купалы

З 433 Зверева Т. В.

«Где продлеваются летящие мгновения»: живописные аспекты русской литературы : монография. Ижевск : Издательский центр «Удмуртский университет», 2017. – 172 с. (Академический час. Вып. 6).

ISBN 978-5-4312-0549-1

В монографию вошли статьи, обращенные к проблеме синтеза литературы и живописи. Автор пытается понять не только механизмы взаимодействия различных языков культуры, но и выявить глубинные причины обращения поэтов и писателей к живописным полотнам, а также обозначить тот культурно-исторический фон, на котором оказался возможным диалог художников и поэтов.

Серия «Академический час» адресована специалистам-филологам, вузовским преподавателям, аспирантам, магистрантам. Доступна на сайте Научной библиотеки Удмуртского государственного университета (<http://lib.udsu.ru/>).

УДК 882.161.1.09
ББК 83.3 (2=Рус)6-8

ISBN 978-5-4312-0289-6

ISBN 978-5-4312-0549-1 (Вып. 6)

© Т. В. Зверева, 2017
© ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет», 2017

Содержание

«Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина: визуальные аспекты повествования	6
Карамзин перед картиной Лебрюна (об одном живописном аспекте «Писем русского путешественника»).....	30
«Двойной портрет» в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики»	42
«Мурильевский сюжет» в русской литературе середины XIX в.	50
«Сыскать сюжет для картины»: об одной живописной линии в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»	59
Картины И. Н. Крамского в структуре романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»	74
В поисках Достоевского: к проблеме визуального образа писателя.....	84
«Сияние Ватто» в поэзии Георгия Иванова.....	97
Веласкес в поэтическом восприятии К. Бальмонта и П. Антокольского.....	116
Живописное пространство в драме Дмитрия Кедрина «Рембрандт».....	128
В поисках «Я»: Кушнер и Рембрандт	141
«Облачный полк» Эдуарда Веркина: между фотографией и картиной	164

**«Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина:
визуальные аспекты повествования**

Проблема взаимосвязи поэзии и живописи — одна из ведущих в русской культуре конца XVIII – начала XIX в. Это было время, когда в России стали активно обсуждаться теоретические вопросы искусства, в первую очередь живописного¹. По замечанию Г. З. Каганова, «...в русской культуре доминировали зрительные ценности <...> Картинность давно была лучшим мерилем всякой художественности и заключала в себе высшее наслаждение <...> Достоинство словесности определялось ее способностью рисовать картины»². На рубеже столетий культ архитектуры сменяется культом живописи. Интересно, что на протяжении почти всего XVIII столетия Творец чаще всего сравнивался русскими поэтами с фигурой Зодчего:

Не лучше ль блеском их не льститься;
Но Зодчему тому дивиться,
Что создал столь прекрасно мир?³

Однако к концу столетия эта метафора претерпевает изменения. На авансцену русской культуры выходит Бог-Художник:

Нет, Изограф! — хоть превосходишь
Всех мастерством дивным твоим;
Вижу, что средств ты не находишь
С Мастером в том спорить таким,
Чей взгляд все один образует, —
Рисует⁴.

Интерес поэзии к живописи обусловлен прежде всего общей эстетической ситуацией, сложившейся к 1770–1780-м гг. Внезапный расцвет русской живописи (Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский и др.) не мог не оказывать вли-

яния на «смежные» искусства. Однако в этом случае не прояснена сама «живописная» тенденция времени. Настоятельно требует своего объяснения и исчерпанность «архитектурного стиля».

На наш взгляд, подобный переход обусловлен глубинными причинами, связанными со сменой представлений о сущности пространства. Гегель определяет скульптуру как «самостоятельное бытие», или «для-себя-бытие». Действительно, архитектура и скульптура связаны с трехмерностью изображения и обладают собственной пластической протяженностью. Монументальные здания становятся частью пространства, порождающего бытие человека. Как известно, Гегель оценивал «видимость» живописи как очередную степень дематериализации духа, освобождения его от уз материальности — степень, переходную от скульптуры к музыке, т. е. от одухотворенной телесности скульптуры к стихии внутреннего чувства. Согласно концепции Гегеля, в живописи внешнее еще не есть простой условный знак внутреннего (музыка), но уже и не есть само по себе нечто материальное (скульптура). Таким образом, живопись становится воплощением сферы чистой видимости, иллюзией материи, но никогда не самой материей. В «Философии искусства» Ф. Шеллинг также пытается наметить иерархию изобразительных искусств. Сопоставляя скульптуру с живописью, он отдает пальму первенства последней: «Ибо изобразительными средствами ее являются не телесные вещи, как в пластике, но свет и краски, то есть нечто, уже само по себе бесплотное и до известной степени духовное»⁵. Дематериализация мира, его пластическое развенчание — одна из характернейших особенностей европейской литературы рубежа XVIII–XIX столетий.

Переход от пластического видения к видению живописному был обусловлен переходным характером как европейской, так и русской культуры. Интересно, что в 1835 г. С. П. Шевырев писал о завершении «пластического» периода в истории русской культуры: «Период форм, период материальный, язычес-

кий, одним словом, период стихов пластицизма уже кончился в нашей литературе сладкозвучною сказкою; пора наступить другому, духовному периоду мысли»⁶.

Однако переход к «духовному периоду мысли» не был одномоментным. На рубеже XVIII–XIX столетий пластическое видение мира уступает место видению живописному. В условиях русской культуры тенденция к живописности особенно ярко проявляет себя в творчестве Г. Р. Державина⁷ и Н. М. Карамзина.

Интерес к цвету в истории человеческой культуры связан с переживанием пространства. «Мгновенье каждое имеет цвет особый», — писал в своей поэтической декларации «Время» М. Н. Муравьев. Изменчивость пространства всего более проявляет себя в изменчивости колорита. Чем тоньше цветоощущение культуры, тем сильнее и драматичнее переживаемое ею чувство времени. Предшествующий этап русской поэзии не знал цветовых определений, которые бы выявляли неповторимость мгновения. Примеры, приводимые М. В. Ломоносовым в его «Риторике», почти все относятся к традиционным сочетаниям. Как правило, поэтическое определение обозначает типический (идеальный) признак определяемого понятия: 'долгий путь', 'быстрый бег', 'кудрявая роща', 'румяная и благовонная роза', 'смердный труп', 'горькая желчь', 'зеленая трава', 'багряная кровь' и т. д. Повторяемость одних и тех же словесных формул как внутри индивидуальных поэтических систем, так и в поэзии классицизма в целом приводит к созданию образа неподвижного мира. Условно-поэтический язык классицистской эстетики сопротивляется движению времени. Напротив, поиски русской культуры 1780–1790-х гг. ведутся в направлении пространства, окрашенного цветом. При этом кисть художников пытается запечатлеть переменные признаки реальности. Подобным движением характеризуется, например, поэзия М. Н. Муравьева.

В творчестве Карамзина многое отмечено изобразительным, главным образом живописным началом. Объектом ис-

следования являются «Письма русского путешественника», в которых, на наш взгляд, наиболее полно раскрылся изобразительный дар писателя.

Несомненно, на поэтическую образность Н. М. Карамзина повлияло увлечение писателя классической живописью. Один перечень упомянутых им художников составил бы несколько страниц печатного текста. Обращенность Карамзина к живописным полотнам носит программный характер. В поэме «Дарования» (1796 г.) автор говорит о том, что главной функцией поэзии является «описание картин, прелестных очам»:

Натуры каждое явление
И сердца каждое движенье
Есть кисти твоя предмет <...>
И часто прелесть в подражанье
Милее, чем в Природе нам:
Лесок, цветочек в описанье
Еще прелестнее очам⁸.

Вслед за М. В. Ломоносовым и А. П. Сумароковым⁹ Карамзин предлагает идеи для живописных картин русской истории («О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств»): «Мысль задавать художникам предметы из отечественной истории достойна Вашего патриотизма и есть лучший способ оживить для нас ее великие характеры и случаи, особливо пока мы еще не имеем красноречивых историков, которые могли бы поднять из гроба знаменитых предков наших и явить тени их в лучезарном венце славы»¹⁰. Итак, картины, по мнению Карамзина, способны оживить историю, явить тени ушедших. Слава художника в какой-то мере превосходит славу песнописца. Спор между пластическим и поэтическим запечатлен и в «Письмах русского путешественника», в эпизоде, в котором дается описание Лаокооновой группы. Путешественник рассматривает знаменитую скульптуру с «Энеидой» в руках. Бессмертная поэма Вергилия сопоставлена в данном фрагменте с «произведением Фидиа-

сова резца». Слово и Камень вступают в открытое состязание. В дальнейшем Карамзин даст свою окончательную оценку подобному противостоянию: «Вергилиево описание конечно хорошо; но оно есть самая сухая история против Фидиасовой поэмы». Живость (живо-пись = живое письмо) изображения чрезвычайно важна для автора, пытающегося найти пути к подлинному (насколько это возможно в рамках XVIII столетия) изображению жизни. Идеальное словесное изображение должно быть приближенным к живописному произведению или скульптурному творению. Описывая английскую литературу, Карамзин особо говорит о том, что именно она является родиной почитаемой им живописной поэзии: «Литература англичан, подобная их характеру, имеет много особенности и в разных частях превосходна. Здесь отечество живописной поэзии (*poésie descriptive*): французы и немцы переняли сей род у англичан, которые умеют замечать самые мелкие черты в природе. По сие время ничто еще не может сравняться с Томсоновыми “Временами года”; их можно назвать зеркалом натуры»¹¹.

Связь поэзии с живописью при этом была не только умозрительной, теоретической, но и конкретно-поэтической. Проза Карамзина развивалась в направлении «эстетики видения», внимание автора было сосредоточено главным образом на самом акте зрения.

Исследователи творчества Карамзина не раз отмечали необычность его зрительного восприятия. Тенденция к живописанию наиболее полно проявит себя в предромантической прозе Карамзина («Сиерра-Морена», «Остров Борнгольм»). Данный период характеризуется повышенной ролью цветообозначений, что позволяет писателю добиться усиления зрительного эффекта.

Однако уже в «Письмах русского путешественника» имеет место авторская рефлексия над поэтическим словом, средства которого чрезвычайно бледны по сравнению с кистью художника. Только живописное полотно способно дать подлинный образ реальности, в полной мере запечатлеть уходящее мгно-

вание. Тоска путешественника — это почти романтическая тоска, связанная с ограниченными возможностями Слова, с принципиальной недоовожденностью словесных образов: «Ах! Для чего я не живописец! Для чего не мог я в ту же минуту изобразить на бумаге плодоносную, зеленую долину Гасли, которая в виде прекраснейшего цветущего сада представилась глазам моим между диких, каменных, небеса подпирающих гор» [205]. Впоследствии В. А. Жуковский попытается дать свой программный вариант словесного выражения «невыразимого»¹². Мучительное противостояние «логоса» и «иконы»¹³ завершится победой Слова. Однако для Карамзина, как представителя предшествующего — классицистского — периода русской литературы, важнее «икона»: слово оказывается всецело подчиненным визуальному ряду¹⁴. «Представление слова воочию» — главная цель карамзинского путешествия, описание которого уподобляется экскурсии по залам грандиозной художественной галереи.

Действительно, всё в «Путешествии» готово обернуться живописным шедевром, всё таит в себе скрытую возможность стать Картиной. Именно с этой особенностью текста связано беспрецедентное по своей частоте употребление слова «картина», ставшего не только своеобразной сигнатурой карамзинского стиля, но и образовавшего вполне самостоятельную сюжетную линию. Нам представляется, что можно выделить следующие варианты «картинного» сюжета:

1) взору путешественника открываются великолепные картины («Сей прекрасно выстроенный город, море, гавань, корабли в пристани и другие, рассеянные по волнующемуся, необозримому пространству вод, — всё сие вместе образует такую картину, любезнейшие друзья мои, какой я еще не видел в жизни своей и на которую смотрел два часа в безмолвии, в глубокой тишине, в сладостном забвении самого себя» [55–56], «Шумит ветер — облака показываются на западе, разливаются по небу, и мрачная завеса скрывает от глаз моих великолепную картину» [239]);

2) путешественник занят пристальным рассматриванием живописных картин («Нет, я хожу в кармелитский монастырь для того, чтобы видеть милую, трогательную Магдалину живописца Лебрюна, таять сердцем и даже плакать!.. О чудо несравненного искусства! Я вижу не холодные краски и не бездушное полотно, но живую ангельскую красоту, в горести, в слезах, которые из небесных голубых глаз льются на грудь мою, чувствую теплоту, жар их и вместе с нею плачу» [383–384]);

3) в памяти рассказчика всплывают образы известных картин («Сады, сельские домики, луга и винограды представлялись глазам моим. Сколько ландшафтов, достойных кисти Сальватора Розы или Пуссеновой» [134], «...и дикая лесная пустыня обратилась в прелестный английский сад, в живописные ландшафты, в Пуссенову картину» [424])¹⁵;

4) воображение путешественника рисует фантазмагорические картины («Мне казалось, что я пришел в мрачное жилище фанатизма. Воображение мое представило мне сие чудовище во всей его гнусности, с поднявшимися от ярости волосами, с клубящеюся у рта пеною, с пламенными, бешеными глазами и с кинжалом в руке, прямо на сердце мое устремленным» [126]; «Воображение мое представляло плывущую по зеркальным водам лодку; зефир веял вокруг ее и правил ею вместо кормчего» [260]);

5) взгляд рассказчика уподобляется взгляду художника («...я с спокойствием невинности смотрел на ее прекрасные голубые глаза, на ее правильный греческий нос, на ее розовые губы и щеки и любовался ее прелестями так, как молодой ваятель любит Микель-Анджеловою статуею или живописец Рафаэлевою картиною» [87]; «...его-то и надо представить в живописи, а прочее можно обрисовать, но так, как делал свои рисунки Рафаэль или Микель-Анджело...» [353]).

В конечном итоге именно картинный сюжет формирует пространственность самого текста. Это пространство, по удачной формулировке Ж. Женетта, «...не пассивно, не подчинено времени последовательного чтения, но, вырастая из этого вре-

мени и осуществляясь в нем <...> его постоянно искривляет и обращает вспять, а значит, в известном смысле и отменяет»¹⁶. Речь при этом, конечно же, идет об иллюзорной отмене времени, о его локализации в пространстве страницы.

Особенно значим в данном аспекте сюжет посещения Дрезденской галереи. Данный фрагмент «Писем», насколько нам известно, не был еще предметом специального исследования. Вместе с тем он играет едва ли не определяющую роль в системе карамзинского текста. Выделенность данного фрагмента из общей ткани повествования обусловлена в первую очередь тем, что визуальное пространство одерживает здесь полную победу над пространством вербальным. Борьба «логоса» и «иконы», определяющая специфику текста в целом, разрешается в пользу «иконы». Обращает на себя внимание то, что Карамзин почти отказывается от какого бы ни было комментария. Вместо ожидаемой читателем эмоциональной оценки увиденных картин — нескончаемый перечень имен художников и названий их картин¹⁷. При этом авторский комментарий в буквальном смысле выведен за границы текста, являя собой жанр развернутых энциклопедических «примечаний». В результате избираемой автором повествовательной стратегии пространство текста сливается с перечнем картин.

На наш взгляд, приведенный в «дрезденском сюжете» каталог надписей — не что иное, как вход в особую визуальную (хочется сказать — виртуальную) реальность текста. От читателя требуется не чтение текста, а его «просматривание», переход от вербального восприятия к визуальному. Уход автора от всякой, в том числе и эмоционально-оценочной интерпретации приводит к тому, что дрезденские полотна предстают перед читателем в своем исходном, не опосредованном взглядом рассказчика виде. Визуальное пространство в данном случае подчинено не Взгляду, а Памяти. Перечень надписей выполняет функцию мнемонических знаков, уводящих в лабиринт визуального опыта. В зависимости от «объема культурной памяти» контуры живописных полотен могут быть как предельно от-

четливыми, так и предельно размытыми. Логическим пределом в данном случае являются, с одной стороны, воскрешенные полотна, с другой — «белые пятна», возникающие в случае незнакомства читателя с «надписью». Не случайно мотив стершихся от времени картин занимает ведущее место в системе карамзинского творчества¹⁸. Всмотривание в неясные контуры фресок и живописных полотен оказывается эквивалентным припоминанию — пристальный Взгляд восстанавливает стертые контуры. В обозначенном контексте путешествие оказывается актом воскрешения артефактов.

Визуализация текста достигается также благодаря тому, что взгляд путешественника обладает завидной способностью к мгновенному преобразению окружающей реальности в «картинку»: «Карикатура за карикатурою приходила в трактир, и всякая карикатура требовала пива и трубки» [54], «Одним словом, нас можно было в эту минуту изобразить на одном из тех эстампов, которым украшаются модные романы!» [77], «Я с примечанием смотрел на портрет твой, любезный Вейсе, и узнал бы тебя между тысячами» [110]; «Я взошел на крыльцо и увидел молодую, прекрасную, нежную, белокурую женщину — в маленькой черной шляпке, в амазонском зеленом платье, с белым платком в руках, — вышедшую из коляски с пожилым горбатым, долгоносым мужчиною, которого изображение было бы не последнею темою между гогардскими карикатурами» [87], «...видеть смущение ночных теней на романтической картине вевейских окрестностей» [223], «...если бы я, прожив в Лондоне года два, уехал и захотел себе представить его в картине, то мне надлежало бы оживить в памяти своей сильные впечатления нынешнего дня» [454] и т. д. Любопытно заметить, что Карамзин не только обращается к живописи, но дает ее жанровую дифференциацию («карикатура», «эстамп», «романтическая картина» и т. д.). Завершаются «Письма русского путешественника» следующими размышлениями: «Может быть, и другие найдут нечто приятное в моих эскизах; может быть, и другие...» [528]. В результате подобного

принципа изображения окружающий мир сам начинает напоминать поверхность живописного полотна.

Таким образом, окончательной целью путешествия являлась поэтически преображенная реальность, максимально приближенная к поверхности живописного полотна. Подобное преобразование пространства — важнейшая составляющая авторского замысла. Восприятие объективной действительности почти всегда носит у Карамзина опосредованный характер. Мир обретает ценность только в том случае, если несет в себе память культурного знака. «Весна не была бы для меня так прекрасна, если бы Томсон и Клейст не описали мне всех красот ее», — с самого начала заявляет рассказчик. (Ср. с «Дарованием»):

Ламберта, Томсона читая,
С рисунком подлинным сличая,
Я мир сей лучшим нахожу;
Тень рощи для меня свежее,
Журчанье ручейка нежнее;
На всё с веселием гляжу,
Что Клейст, Делиль живописали;
Стихи их в памяти храня,
Гуляю, где они гуляли,
И след их радует меня!¹⁹⁾

Вследствие этого границы, отделяющие искусство от жизни, становятся призрачными: картина оказывается входом в иное пространство, тогда как окружающая путешественника реальность обращается в лаковую поверхность живописного полотна. «Все сие так живо, так естественно, что я тысячу раз забывался и принимал искусственное подражание за самую природу» [326], — отмечает путешественник в очередном из своих писем. (Примечательно, что в середине XVIII в. в Европе распространяется мода на так называемые «зеркала Клода»: «Путешественники предпочитали любоваться не непосредственно природой, но ее отражением в зеркале с затемненной коричне-

вой амальгамой, снимавшей яркость света и цвета и создававшей иллюзию живописного полотна»²⁰).

Мир-картина востребовал новую фигуру — фигуру Созерцателя. Путешественник Карамзина часами рассматривает открывающиеся взору картины: «Я с спокойствием невинности смотрел на ее голубые прекрасные глаза, на ее правильный греческий нос, на ее розовые губы и щеки и любовался прелестями ее так, как молодой ваятель любит Микель-Анджело-вою статую или живописец Рафаэлю картину» [87]; «Сей прекрасно выстроенный город, море, гавань, корабли в пристани и другие, рассеянные по волнующему, необозримому пространству вод, — все сие вместе образует такую картину, любезнейшие друзья мои, какой я еще не видывал в жизни своей и на которую смотрел два часа в безмолвии, в глубокой тишине, в сладостном забвении самого себя» [55–56]; «С час стоял я на мосту, соединяющим так называемый Новый город с Дрезденом, и не мог насытиться рассматриванием приятной картины, которую образуют обе части города и прекрасные берега Эльбы» [90]. Столь длительное разглядывание необходимо для того, чтобы «впечатлеть» природу: «Величественный рельеф природы! Впечатлейся в моей памяти!» [239]. Можно сказать, что глаз путешественника начинает уподобляться в карамзинском тексте камере-обскуре.

Действительно, мир «Писем» — это мир, всецело поглощенный взглядом рассказчика. Метафора зрения здесь основная. «Насыщайся, мое зрение!» [239] — за этим восклицанием путешественника скрыт важнейший принцип построения художественного текста. Читатель имеет дело не с объективной реальностью, а с оптическими иллюзиями, с миром, пропущенным через сетчатку глаза. Быть может, именно поэтому чтение «Писем» требует постоянного напряжения: читателю необходимо учитывать опосредованный характер изображения, на котором настаивает автор. Иными словами, мы сталкиваемся не с прямым изображением, а с миром, «распростертым» на сетчатке глаза. (Не есть ли все последующие

литературные путешествия — В. К. Кюхельбекера, Ф. В. Булгарина, В. Г. Белинского — попыткой избавиться от этого опосредующего взгляда и приблизить к себе реальность?) В одной из работ В. Подорога предлагает различать «вещи» и «объекты»: «Вещь — за границами живописного пространства, она принадлежит Реальности. Та же “вещь”, которая попадает в живописное пространство — это уже не вещь, а объект»²¹. Пользуясь подобным разграничением, можно сказать, что в «Письмах русского путешественника» представлены не вещи, а объекты.

В результате избранного принципа изображения создается особый мир, раздражающий читателя своей недоступностью. Пространство «Писем» — пространство поверхностей, не допускающее третьего измерения. На наш взгляд, здесь заключена важнейшая особенность сентименталистского метода. В отличие от классицизма, сентиментализм указывает на возможность глубины, но никогда не открывает ее. Манифестация глубины не есть ее репрезентация. Однако при этом оказывается обнаженным принцип плоскостного (декоративного) пейзажа, характерный для предшествующего этапа. Читатель, которому был обещан выход в иное измерение, стремится к его обретению, но по-прежнему наталкивается на плоскость натянутого полотна. Путь к реальности блокирован зрением художника, видящим вокруг себя картины и только картины²².

И еще одно, очень важное, на наш взгляд, замечание. Карамзин вводит в текст видимую фигуру рассказчика, преодолевая принципиальную невидимость автора, характерную для классицистской поэтики. Можно сказать о том, что объектом изображения в «Письмах» впервые становится видимый «автор» в видимом мире²³. Напомним, что эпоха сентиментализма являет собой переход к видимости. Полемизируя с Руссо, Карамзин писал: «Нынешний век можно назвать веком откровенности в физическом и нравственном смысле... Теперь везде светлые дома и большие окна на улицу: просим смотреть! Мы хотим жить, действовать и мыслить в прозрачном стекле»²⁴. Необходимо при этом, однако, учитывать, что про-

зрачность, о которой говорит Карамзин, — это демонстрация всё той же поверхности. В сентиментализме про-зрачность, несмотря на этимологию слова, не означает качественно иного по отношению к предшествующей эпохе видения. Это всего лишь расширение сферы художественной изобразительности — привлечение частного (приватного) пространства, которое становится предметом любопытствующего взгляда. Русский сентиментализм нашел новые темы для описания, но не смог изменить угла зрения на описываемые предметы.

Заметим, что впоследствии характер зрения претерпит у Карамзина существенные изменения. Уже в «Острове Борнгольм» намечаются принципиально иные возможности повествования. Напряженность представленного здесь зрения обусловлена непроницаемостью окружающего пространства. В результате путешественник обретает способность к всматриванию. Взгляд по-прежнему активен, но его активность иная. Это первый в истории русской культуры пример проницающего зрения, обладающего способностью прорывать внешние покровы, «взрезывать» полотно картины. В предисловии к «Истории государства Российского» Карамзин писал: «Взор наш, в созерцании великого пространства, не стремится ли обыкновенно — мимо всего близкого, ясного — к концу горизонта, где густеют, меркнут тени и начинается непроницаемость?». В этих словах Карамзина Б. М. Эйхенбаум увидел формирование новых эстетических принципов: «...вместо близкого, видимого — дальнее, отодвинутое к горизонту, вместо зрения осязающего — зрение внутреннее, созерцание, почти слух. “Мимо всего близкого, ясного”, — это действительно был новый и совершенно определенный эстетический принцип»²⁵. На наш взгляд, дело не только в любви Карамзина к «дальним образам», но, прежде всего, в стремлении автора встать «по ту сторону картинной рамки», увидеть недоступное пространство глубины.

В дальнейшем русская литература пойдет по пути, открытому Карамзиным. Зрение будет обретать всё большую прони-

цающую способность, становится всё более и более активным. При этом активность взгляда направлена не на преобразование реальности, как это было характерно для оды XVIII столетия, а на проникновение в «запретные зоны естества». Рамки данной работы не позволяют говорить об эстетике видения в романтизме. Ограничимся указанием на то, что в творчестве Карамзина заключены две важнейшие тенденции развития русской литературы рубежа веков, тесно связанные между собой.

Во-первых, намеченная активность зрения быстро начинает отождествляться в романтизме с дьявольским даром. Взгляд героя, как правило, пересекает недозволенные границы. (Например, в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского Киприяно («Импровизатор») обречен «все видеть, все знать, все понимать». Видение этого героя носит, как известно, совершенно особый характер. Сегелиль дарует ему взгляд, который срывает внешние покровы и обнажает внутренность: «Сквозь клетчатку перепонку, как сквозь кисею, Киприяно видел, как трехгранная артерия, называемая сердцем, затрепетала в его Шарлоте; как красная кровь покатила из нее и, достигая до волосных сосудов, производила эту нежную белизну, которою он, бывало, так любовался... Несчастный! В прекрасных, исполненных любви глазах ее он видел лишь какую-то камер-обскуру, сетчатую плеву, каплю отвратительной жидкости...»²⁶. Обретя страшный дар, герой Одоевского вынужден наблюдать за распадом материи. Божественная идея Целого оказывается недоступной его взгляду.) Мотив сверхзрения — один из излюбленных романтических мотивов. Поскольку Сущность всегда располагается за внешним Покровом, то романтиками была востребована способность глаза прорывать внешние декорации²⁷.

Во-вторых, следует отметить появление множества «Видений»²⁸, в основе которых лежит измененное видение мира, характеризующееся способностью глаза скользить по оси времени. Лирический субъект всматривается в будущее, которое предстает перед ним в пространственной перспективе. Думается, что появление данного жанра связано в первую очередь

с апокалипсическими настроениями эпохи. (Все эти видения восходят к «Откровению» Иоанна Богослова, которое также ориентировано на воссоздание зримых образов грядущего конца мира²⁹.)

В целом же можно говорить о том, что русская литература начала XIX века всё более и более погружается в сферу чистой видимости. Пространство перестает выполнять упорядочивающую функцию; напротив, оно обнаруживает свою близость к Аиду. Данная тенденция достигнет своего логического предела в творчестве Н. В. Гоголя, знаменующем собой окончательный кризис пространственных представлений. В «Петербургских повестях» образ вечного города всецело «растворен» в иллюзорных эффектах («Невский проспект»), а сама картина неожиданно обретает всю возможную степень «самостоятельного бытия» («Портрет»). Начиная с 20–30-х гг. XIX века в культуре нет ничего менее надежного, чем картина. Несмотря на «реалистический» характер изображения, «живописное полотно» неминуемо погружает зрителя в пространство мнимостей.

Итак, «золотой покров бытия», бережно хранимый классической культурой, сорван. Новая эстетика видения обусловила появление принципиально нового знания о мире — знания о скрытом Хаосе. Идея упорядоченности мира оказалась окончательно дискредитированной.

Несмотря на то, что в венчающем «Письма» «Острове» был обозначен выход в Хаос, Карамзин отказался от следования по открытому им пути. В своем творчестве он пытался ограничиться описаниями классической поверхности. Это ограничение не случайно, оно обусловлено принадлежностью автора к просветительской эпохе. Намечая иные возможности зрения, Карамзин остался верным своему времени. Автор совершал свое путешествие по «дряхлющей Вселенной». Руины, гробницы, памятники становились знаками мира, обреченного на гибель. В условиях тотального кризиса Просвещения «Письма» Карамзина — попытка словом «остановить» уходящую эпоху. Карамзин прекрасно осознавал, что живет в пред-

двери «железного» века. На рубеже XVIII–XIX вв. русская культура прощается со своей мечтой об Аркадии. Прежде чем окончательно расстаться с прошлым, Карамзин запечатлевает его в картинах, несущих, по его мнению, подлинный отпечаток времени. Не случайно сюжет рассматривания картин занимает в структуре текста ведущее значение. Всмотривание путешественника — это стремление прорвать завесу настоящего, на мгновение воскресить прошлое. В свою очередь сами «Письма русского путешественника» также стали грандиозным художественным полотном, всматриваясь в которое, читатель мог увидеть картины прошлого. Это одно из последних произведений русской литературы, в котором сохраняется ренессансная вера в тождество ‘картины’ и ‘жизни’. В конечном итоге диалектика карамзинского текста основана на противоречии между хронологичностью текста, его движением во времени и пространством-картиною, тормозящим движение.

Наконец, последнее замечание, касающееся «живописных тенденций» в русской литературе XVIII века. Общепринятым считается тезис о том, что описание живописных картин «подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике»³⁰. Однако данный тезис применим не ко всем стадиям литературного развития. Русская культура XVIII в. эмблематична, соответственно тексты столетия также ориентированы на воспроизведение «эмблемы». Нарративная практика оказывается в значительной степени подчинена «практике живописной». Основополагающая функция подобного рода текстов — очерчивание настоящих или будущих картин (М. В. Ломоносов «Идеи для живописных картин из российской истории», «Описание мозаичных украшений для монумента Петру I», корпус текстов, составляющих описание «иллюминаций», и т. д.). Эта тенденция просуществовала вплоть до конца столетия. Даже Н. М. Карамзин отдал ей своеобразную дань в работе «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств». В «Письмах русского путешественника» нарративный план является опре-

деляющим. Отныне «картина» входит в систему поэтического текста, порождая самостоятельные сюжеты.

Один из частных эпизодов в структуре «живописного сюжета» рассмотрен в следующей статье — «Карамзин перед картиной Лебрюна (об одном живописном аспекте “Писем русско-го путешественника”»).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1770–1780-е гг. осуществляется ряд переводов европейской литературы: «Письмо дон Антония Рафаела Менгса, первого живописца двора его Величества Короля Испанского, к дон Антонию Понзу, переведенное с Испанского (писанного самим художником) на Италианской, а с Италианского на Российской» (1786); Роже де Пиль «Понятие о совершенном живописце служащее основанием судить о творениях живописцев; и Примечание о портретах» (1789); И. И. Виен «Диссертация о влиянии анатомии в скульптуру и живопись» (1789). В одном из своих «эстетических трактатов В. К. Третьяковский обращается к теоретической разработке проблемы взаимодействия словесного и живописного в составе человеческой культуры: «Как живописная картина, так Поэзия: она есть словесное изображение. Преизрядно, после Горация, употребляется Поэзия живописи, но стих я уподоблю краске, употребленной на живопись. Что изображено краскою, весьма есть различно от нея; равно и Поэзия всеконечно есть не Стих: сей есть как краска, а Поэзия как изображенное ею» (Третьяковский В. К. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1935. С. 404).

О внимании русских поэтов к проблемам живописи говорят и стихотворные послания: «Стихи умершему Академии художеств и господину профессору и директору Антону Павловичу Лосенкову» В. И. Майкова, «Послание к российским питомцам свободных художеств» Я. Княжнина и др. О рецепции живописного наследия Западной Европы русским искусством см. содержательный ряд исследований К. Ю. Лаппо-Данилевского: Лаппо-Данилевский К. Ю. Об источниках художественной аксиологии Н. А. Львова // XVIII век. СПб. : Наука, 1999. Сб. 21. С. 282–295; Мозговая Е. Б., Лаппо-Данилевский К. Ю. Идеи И. И. Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII столетии // XVIII век. СПб. : Наука, 2002. Сб. 22. С. 155–179.

² Каганов Г. З. Санкт-Петербург: образы пространства. М. : Индрик, 1995. С. 59–60.

³ Державин Г. Р. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1957. С. 296.

⁴ Там же. С. 314.

⁵ Шеллинг Ф. Философия искусства. М. : Мысль, 1999. С. 316.

⁶ Шевырев С. П. Взгляд русского на современное образование Европы // Москвитянин. 1841. Ч. 1. С. 275.

⁷ См., напр., ставшую уже классической работу Е. Я. Данько «Изобразительное искусство в поэзии Державина» (XVIII век : статьи и материалы : сборник. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1940. Вып. 2. С. 166–247), а также исследование К. В. Пигарева «Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века)» (М. : Наука, 1966), не утратившие своей актуальности и сегодня.

⁸ Карамзин Н. М., Дмитриев И. И. Избр. стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1953. С. 219.

⁹ Интересно обратить внимание на типологическую общность «О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств» Н. М. Карамзина с «Идеями для живописных картин из Российской истории» М. В. Ломоносова. В этих текстах авторы пытаются выступить в роли живописцев. Возникает устойчивое впечатление, что речь в данном случае идет еще об одном «скрытом» состязании XVIII столетия (Ломоносов – Сумароков – Карамзин), только на этот раз в сфере конкуренции оказываются не «переложения псалмов», а «идеи для живописных картин».

¹⁰ Карамзин Н. М. Соч. : в 2 т. Л. : Худож. лит., 1984. Т. 2. Критика. Публицистика. Главы из «Истории государства Российского». С. 106.

¹¹ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника ; Повести. М. : Правда, 1980. С. 501. Далее ссылки на это издание даются указанием страниц в квадратных скобках.

¹² Заметим, что в отличие от Н. М. Карамзина В. А. Жуковский отказывает в праве выражения не какому-либо отдельному виду искусства, а искусству как таковому. «Язык земной», о котором говорится в «Невыразимом», включает в себя не только слово, но и палитру: «Но где, какая кисть ее изобразила?». Несмотря на то что, как не раз уже отмечалось критикой, слово поэта преодолевает «невыразимость» мира, рефлексия оказывается все-таки ведущей. Размышления о несостоятельности искусства пронизывают всё творчество Жуковского. В «Путешествии по Саксонской Швейцарии» Жуковский противопоставляет «письмена природы» человеческому языку, указывая на невозможность воспроизведения «картин», созданных самим Творцом: «Как жаль, что надобно употреблять слова, буквы, перо и чернила, чтобы описать прекрасное! Природа, чтоб пленять и удивлять своими картинами, употребляет уте-

сы, зелень деревьев и лугов, шум водопадов и ключей, сияние неба, бурю и тишину, а бедный человек, чтоб выразить впечатление, производимое ею, должен заменить ее разнообразными предметами однообразными чернильными каракулями, между которыми часто бывает гораздо труднее добраться до смысла, нежели между утесами и пропастями до прекрасного вида» [Василий Жуковский. М. : Вагриус, 2001. С. 14. (Проза поэта)].

Интересно сравнить поэтические опыты Н. М. Карамзина и В. А. Жуковского с юношеским стихотворением А. С. Пушкина «Монах» (1813):

Иль краски б взял Вернета иль Пуссина;
 Волной реки струилась бы холстина;
 На небосклон палящих, южных стран
 Возведши ночь с задумчивой луною,
 Представил бы над серою скалою,
 Вкруг коей бьет шумящий океан,
 Высокие покрыты мохом стены;
 И там в волнах, где дышит ветерок,
 На серебре, вкруг скал блестящей пены,
 Зефирами колеблемый челнок.

(Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. М. : Правда, 1981. Т. 1. С. 15–16).

Казалось бы, молодой Пушкин всего лишь подражает предшествующей литературе. Вместе с тем в стихотворении имеется совершенно новый план. Еще Б. Томашевский отметил, что в этих строках «...отразилось непосредственное знакомство с картинами Верне и, вероятно, с репродукциями мифологических пейзажей Пуссена. Характерен точный отбор существенных признаков пейзажа (преобладают признаки, присущие маринам Верне) и умение выразить их словом» (Томашевский Б. В. Пушкин. Работы разных лет. М. : Книга, 1990. С. 44). Пушкинское стихотворение — счастливое соперничество слова с живописью. Отметим, что слово здесь едва ли не ярче и подлиннее своего источника.

¹³ Mitchell W. Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1994. P. 28.

¹⁴ Существует, однако, и другая точка зрения. Например, Андреас Шенле говорит о логоцентризме Н. М. Карамзина: «Карамзин возлагает все свои надежды на слово. Для него не существует таких субъективных оттенков, которые нельзя уловить или выразить речью, подобно тому, как внешняя реальность полностью подлежит речевому описанию. Более того, слово создает реальность, так как она обретает форму только

с помощью вымышленных представлений. Поэтому пальма первенства отдается слову...» (Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1740–1840. СПб. : Академический проект, 2004. С. 70).

¹⁵ Л. Геллер впервые обратил внимание на то, что русская литература предпочитает говорить о нерусском искусстве, создавая «выход через окно картины в нерусский мир» (Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // Wiener Slavistischer Almanach. 1997. Bd. 44. С. 157).

¹⁶ Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / пер. с фр. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. С. 281.

¹⁷ Ощущение бесконечности списка усиливается чрезвычайно громоздким синтаксисом. Позволим себе обширную цитату, как нельзя лучше иллюстрирующую данную мысль:

Я рассматривал со вниманием Рафаэлову Марию (которая держит на руках младенца и перед которою стоят на коленях св. Сикстус и Варвара); Корреджиеву «Ночь», о которой столько писано было и говорено было и в которой удивляются смеси света с тьмою; Микель-Анджелову картину, представляющую осужденного на смерть человека и вдали город; картины Юлия Романа: Пана, который учит на флейте молодого пастуха; играющую Цецилию, окруженную святыми, и проч. — Веронезовы: «Воскресение», «Похищение Европы» и проч. — Караччиевы: «Гения славы», летящего по воздуху; «Марию с младенцем, Матвеем и Иоанном» и проч. — Тинторетовы: «Аполлона с музами», «Падение ангелов» и проч. — Бассановы: «Израильский народ в пустыне», «Ноево семейство» и проч. — Джиордановы: «Похищение сабинянок», «Умирающего Сократа», «Сусанну в купальне» и проч. — Розовы: собственный его портрет и ландшафт с деревьями, где сидящий старик говорит с двумя стоящими, — Пуссеновы: «Ноево жертвоприношение», ландшафт с двумя сидящими нимфами и с Нарциссом, который смотрится в воду, и еще другой, где спит нагая нимфа, которую рассматривают из-за дерева двое мужчин, — Рубенсовы: сидящую Марию с младенцем, которому ангелы подают плоды; «Страшный суд», «Христа, спящего на корабле во время бури», «Похищение Прозерпины», «Пьяного Силена с нимфами», «Венеру с Адонисом», «Наказываемого Купидона», которого одна женщина держит на руках, а другая сечет лозою; «Нептуна, укрощающего море» и проч. — Ван Диковы изображения королей Карла II и Якова II; Иеронима, у ног которого лежит лев, и проч. — и, наконец, Менгсовы, которых очень много [91–94].

Этот беспрецедентный даже для литературы модерна синтаксический период, безусловно, рассчитан на «посвященного» читателя. В противном случае он являет собой образ хаоса. Если учесть, что данное перечисление постоянно прерывается не менее обширными энциклопедическими комментариями, становится ясной вся степень новаторства Карамзина.

¹⁸ Ср.: «Впрочем, вся картина испорчена воздухом и сыростию» [152], «Барельефы крыльца, представляющие разные сцены из “Метаморфоз” Овидиевых, покрылись зеленым мохом; здесь над пламенным сердцем нежного Приама, умирающего от любви к Тизбе, развеивается холодная полынь; там время рукою своею изглаживает картину Юнонина мщения...» [340].

¹⁹ Карамзин Н. М., Дмитриев И. И. Указ. соч. С. 219.

²⁰ Об этом: Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видеиния. М. : Ad Marginem, 2000. С. 51.

²¹ Подорога В. А. Навязчивость взгляда. М. Фуко и живопись // Фуко М. Это не трубка. М. : Худож. журнал, 1999. С. 112–113.

²² Характерно, что писатели конца XVIII – нач. XIX в. также постоянно апеллируют к взгляду Художника, обращающего видимое в картины. «Сколько предметов для кисти художника! умей только выбирать», — пишет К. Н. Батюшков в «Прогулке в Академию художеств» (Батюшков К. Н. Избранная проза. М. : Сов. Россия, 1988. С. 96).

В данном тексте запечатлено всё то же преобразование трехмерного пространства в пространство двумерное. Не случайно путники любуются зеркальным отражением зданий: «Великолепные здания, позлащенные утренним солнцем, ярко отражались в чистом зеркале Невы, и мы оба единогласно воскликнули: “Какой город! Какая река!”» (Там же. С. 96). В контексте наших рассуждений гладь Невы — образ грандиозного художественного полотна. Взгляд путников обращен не вокруг себя, а устремлен к зеркальной поверхности воды. «Отраженные» картины — один из популярнейших приемов русской поэзии. По-видимому, их возникновение связано с именем Г. Р. Державина, о чем убедительно писала М. Гришаква (Гришаква М. Ф. Семантика отражения в поэзии Г. Р. Державина // Труды по знаковым системам. Тарту, 1989. Вып. 23. С. 139–144).

Своего апогея зеркальные картины достигнут в творчестве В. А. Жуковского. В знаменитой «Славянке» открывающийся взору поэта пейзаж дан в «отраженном» виде:

То отраженный в них сияет мавзолей;
То холм муравчатый, увенчанный древами;
То ива дряхлая, до свившихся корней

Склонившись гибкими ветвями,
Сенистую главу купает в их струях.

(Жуковский В. А. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1956. С. 187)

Особенно поразительна картина опрокинутого мира в «Царскосельском лебеде»:

В зеркале прозрачной влаги отражаясь,
Длинной вереницей, белым флотом стройно
Плавают в сияньи солнца по спокойной
Озера лазури; ночью ж меж звездами
В небе, повторенном тихими водами,
Облаком перловым, вод не зыбля, реют
Иль двойною тенью, дремля, в них белеют...

(Там же. С. 276–277)

²³ Видимость для читателя еще не означает видимости для героев. Рассказчик Карамзина часто остается неузнанным. Следует указать и еще на одну любопытную тенденцию «Писем». Путешественник всегда (!) видит первым, при этом другие герои обнаруживают путешественника только после того, как он их уже разглядел. Чрезвычайно интересно эта невидимость проявляет себя в более позднем тексте — «Остров Борнгольм». Таинственный певец не замечает рассказчика, несмотря на nepозволительную близость последнего: «...он стоял в двух шагах от меня, но не видал ничего, не слышал ничего» [548]. Примечательна в контексте данных рассуждений и одна из заключительных сцен повести. Рассказчик разглядывает спящую в «пещере» женщину: «Она спала; русые волосы, с которыми переплелись желтые соломинки, закрывали высокую грудь ее, едва, едва дышащую; одна рука белая, но иссохшая, лежала на земле, а на другой покоилась голова спящей. Если бы живописец хотел изобразить томную, бесконечную, всегдашнюю скорбь, осыпанную маковыми цветами Морфея, то сия женщина могла бы служить прекрасным образцом для кисти его» [555–556]. По законам повествования героиня просыпается только после того, как рассказчик ее разглядел и, соответственно, описал. Вновь отметим, что взгляд рассказчика в очередной раз уподобляется автором взгляду художника.

²⁴ Имеется в виду следующее заявление одного из героев Руссо: «Я, например, всегда считал достойнейшим человеком того римлянина, который решил построить свой дом таким образом, чтобы каждый мог видеть, что там происходит» (Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. М. :

Худож. лит., 1968. С. 390), — которое и обыгрывает Карамзин в «Моей исповеди». О принципиальной видимости эпохи начала XIX века см. также содержательное исследование О. Б. Вайнштейн, посвященное «зрительным играм» романтической эпохи. Поскольку речь в нем идет о хронологически более поздней эпохе, то интересно отметить следующую закономерность. Наблюдатель конца XVIII века видит мир, сам оставаясь при этом невидимым. Здесь еще обнаруживает себя классический субъект, всегда занимающий привилегированную позицию в пространстве. Романтическая эпоха востребовала другие «зрительные эффекты». Наблюдатель впервые оказался в роли наблюдаемого. В результате не только стирались различия между субъектами и объектами созерцания, но и создавалось особое оптическое пространство: «И Браммел, и его партнеры-фланеры смотрелись друг в друга, как в зеркала, наслаждаясь и убеждаясь в весомости, реальности собственного тела как видимой вещи» (Вайнштейн О. Б. Зрительные игры века: оптика английских денди // Новое литературное обозрение. 2004. № 70. С. 256).

²⁵ Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Л. : Худож. лит., 1986. С. 19.

²⁶ Одоевский В. Ф. Соч. : в 2 т. М. : Худож. лит., 1981. Т. 1. С. 136.

²⁷ Впоследствии русской литературой будет востребована иная функциональность взгляда. Интерес для нас представляет недавнее исследование А. Б. Криницына о визуальном пространстве «Идиота» Ф. М. Достоевского. В частности, автор отмечает, что Достоевский «поистине неисчерпаем в описаниях “приспальных взглядований”»: князь при встрече с Настасьей Филипповной “ослеплен и поражен до того, что не мог даже выговорить слова”; в дальнейшем он смотрит ей весь вечер в лицо “скорбным, строгим и пронизывающим взглядом”; Аглае князь заявляет: “Вы так хороши, что на вас боишься смотреть”; однако сам постоянно “очень вглядывается” в нее; у Гани Иволгина “взгляд, несмотря на всю веселость и видимое простодушие его, был что-то уж слишком пристален и испытующ”. <....> Более того, потребность увидеть нечто или кого-то мотивирует большинство поступков героев “Идиота”, выполняя тем самым сюжетобразующую функцию». В результате «визуального» прочтения текста А. Б. Криницын приходит к выводу о том, что «умение “глядеть” оказывается <...> особым философским виденьем мира, появляющимся в результате обретения некой философской истины» (Криницын А. Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М. : Наследие, 2000. С. 163–205).

²⁸ См., напр., такие стихотворения М. Ю. Лермонтова, как «Предсказание» или «Видение», а также ряд примыкающих к ним визионерских

по своей внутренней природе текстов: «Ночь. I», «Ночь. II», «Ночь. III», «Сон» и т. д.

²⁹ Интересно в этой связи вспомнить поэму Мильтона («Потерянный рай»), где Сатана, наделенный сверхчеловеческим зрением, приближаясь к «невыразимо яркому» солнцу, усматривает то, что увидел когда-то Иоанн — Ангела, возвещающего конец света:

...Здесь, как нигде,
Прозрачен воздух, острый взор Врага
Благодаря ему так далеко
Проник, что различил на горизонте
Прославленного Ангела — того,
Которого на Солнце Иоанн
Увидел.

(Мильтон Дж. Потерянный рай ; Стихотворения ; Самсон-борец. М. : Худож. лит., 1976. С. 102)

³⁰ Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот). С. 159.

**Карамзин перед картиной Лебрюна
(об одном живописном аспекте «Писем русского
путешественника»)**

Закрой телесные очи, чтобы сначала увидеть
свою картину духовным взором.

В.-Г. Вакенродер

В «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина имеется одно очень любопытное место. *Шесть дней сряду в десять часов утра* ходит путешественник в кармелитский монастырь для того, чтобы видеть *трогательную Магдалину живописца Лебрюна*. Посещение других весьма примечательных мест не влечет за собой подобного возвращения. Ни знаменитая Дрезденская галерея, ни Версальский дворец, ни Лувр не были удостоены автором романа «повторного» взгляда. Обращает на себя внимание и то, что автор сознательно уклоняется от изображения «сентиментальных» чувств, которые могли бы быть вызваны встречей со знаменитыми картинами. При описании живописных галерей Карамзин, как правило, следует уже устоявшейся в европейских литературах традиции перечисления имен художников.

Иное дело — посещение кармелитского монастыря. Позволим себе обширную цитату, предваряющую наши рассуждения: «Шесть дней сряду, в десять часов утра, хожу я в улицу св. Якова, в кармелитский монастырь... “Зачем? — спросите вы. — Затем ли, чтобы *рассматривать* (курсив мой. — Т. З.) тамошнюю церковь, древнейшую в Париже и некогда окруженную густым, мрачным лесом, где св. Дионисий в подземной глубине укрывался от врагов своих, то есть врагов христианства, благочестия и добродетели. Затем ли, чтобы решить спор историков, — из которых одни приписывают строение сего храма язычникам, а другие королю Роберту; одни утвержда-

ют, что статуя, видимая вверху, на портале, есть образ богини Цереры, а другие уверяют, что она представляет архангела Михаила? Или затем, чтобы удивляться великолепию алтарей, их бронзе, золоту, барельефам?..” Нет, я хожу в кармелитский монастырь для того, чтобы *видеть* (курсив мой. – Т. З.) милую, трогательную Магдалину живописца Лебрюна, таять сердцем и даже плакать!..» [6, 383].

Итак, путешественник вновь и вновь возвращается в стены монастыря не для того, чтобы *рассматривать* Магдалину, а для того, чтобы *видеть* ее. Возникающая при этом оппозиция рассматривать/видеть не сразу бросается в глаза, поскольку данные лексемы разведены в пространстве текста. В то же время это противопоставление играет важнейшую роль в осмыслении идейного содержания «Писем».

Цель сентиментального путешествия не сводилась к отождествлению когда-то увиденного и прочитанного в книгах с тем, что открывалось в опыте непосредственного созерцания. Стремясь к обретению особенного рода знания, путешественник постоянно апеллирует и к особому типу зрения. Проблема зрения — основная в «Письмах русского путешественника». С одной стороны, в творчестве Карамзина еще наблюдается то равновесие между глазом и миром, которое характерно для классических форм культуры. Предлежащий мир по-прежнему ждет встречи с взглядом художника и доверчиво открывается ему. Именно этим объясняется необыкновенная распространенность панорам и видов, которые организуют художественное пространство «Писем».

На наш взгляд, не движение к вещи, а движение к тому, что расположено *за* ней, организует специфику художественного мира «Писем»: взгляд рассказчика стремится проникнуть в пространство, располагающееся за материальными объектами. Иными словами, не мир в его видимости, а видения всего более захватывают автора сентиментального путешествия. Как известно, Н. М. Карамзин стоял у истоков так называемой энергичной эстетики. Об этом в свое время замечательно пи-

сал А. В. Михайлов: «...то, что поэт *описывает*, а он в своей поэзии всегда что-то *описывает* — он про-видит, преодолевая временное и пространственное удаление, он все это про-видит и видит как бы *сверхъясно*, с поразительной и *ирреальной* отчетливостью, и притом как бы *во сне наяву*; все таинственно предстает пред ним без зова из глубины времен, *сквозь туман*. Такое видение, когда поэту словно сами собою являются видения, а он их верно описывает, по-гречески называлось *ἐνάργεια*, а потому и эстетику творчества, какой держался Бодмер и его последователи и единомышленники, в том числе и Клопшток, можно назвать эстетикой *энэргийной*. Несомненно, у Карамзина сложилось о ее сути ясное — пусть даже и только интуитивное — представление. Это даже удивительно» [7, 264].

Созерцание «Магдалины» Лебрюна также приводит к тому, что рассказчик погружается в бездны воображения: «Я *воображаю* (курсив мой. – Т. З.) тихую лунную ночь, когда, гуляя в Версальском парке со своими подругами, милая Лавальер сказала им...» [6, 384]. В определенном смысле живописные полотна становятся местом обращенного времени. Память воскрешает события прошлого, а разглядывание картины — всего лишь необходимый этап на пути возвращения той или иной «истории».

Вместе с тем «описание» картины Лебрюна занимает совершенно особое место в художественном пространстве «Писем». Во-первых, как было уже отмечено выше, путешественник неоднократно *возвращается* к «Магдалине». Названное Карамзиным число возвращений («шесть»), конечно же, символично. В системе человеческой культуры данное число связано в первую очередь с «Книгой Бытия», с сотворением мира. Возвращаясь и вспоминая, путешественник в прямом смысле слова воскрешает реальность. Во-вторых, уникальность лебрюновской «Магдалины» связана еще и с тем, что это единственное полотно, к которому путешественник не только возвращается, но которым он желал бы *обладать*: «Я видел много славных произведений живописи, хвалил, удивлялся искусству, но эту

картину *желал бы иметь, был бы счастливее с нею*, одним словом *люблю ее!* Она стояла бы в моем уединенном кабинете, всегда перед моими глазами...» [6, 384]. Иными словами, именно эта картина противопоставлена множеству других и именно ей атрибутировано свойство единичности.

Что же привлекло Карамзина в лебрюновском замысле? Почему полотно почитаемого Рафаэля или Микель-Анджело не повлекли за собой столь бурной чувственной реакции, не послужили причиной авторской экзальтации? «Тайная прелесть» картины, по словам самого Карамзина, заключается в том, что в ней соединены два великих сюжета, вошедших в историю человеческой культуры — история Марии Магдалины и Луизы де Лавальер. «Лебрюн в виде Магдалины изобразил нежную, прекрасную герцогиню Лавальер, которая в Людовике XIV любила не царя, а человека и всем ему пожертвовала: своим сердцем, невинностью, спокойствием, светом» [6, 384]. В данной картине, таким образом, пересеклись далекая и близкая история, миф и реальность. Скорее всего, русский писатель был поражен смелостью лебрюновского сопоставления: великая любовь Луизы де Лавальер к Людовику XIV отождествлялась французским художником с любовью Магдалины к Христу.

Для Карамзина как представителя сентименталистского направления чрезвычайно важно понимание любви как подлинного чувства, которое не зависит от исторического или социального контекста. Программное заявление, прозвучавшее в «Бедной Лизе» («И крестьянки любить умеют!»), конечно же, не было для писателя ни знаком социального протеста, ни стремлением утвердить в пределах своего творчества идею о внесловном характере любви. Речь прежде всего шла о наличии неких изначальных ценностей, присутствующих в мире и не зависящих от того, как осознает их та или иная эпоха. «Вечные» идеи, прежде утверждаемые классицизмом, сменяются в рамках сентиментализма другими, такими же «вечными» идеями, одной из которых и становится любовь. Иными

словами, любовь — это отражение вечных законов природы, и поэтому для нее не может существовать формального права собственности, которое было бы обусловлено, например, социальной принадлежностью героев. Подлинное чувство к Людовику XIV не просто возвышает госпожу Лавальер, но делает ее частную историю созвучной истории Марии Магдалины. В пространстве живописного полотна их контуры сливаются. Сближение столь разных «текстов» отнюдь не смущает Карамзина, а напротив, будоражит его мысль. По-видимому, Карамзина привлек сам прием, найденный французским художником. Как литератор, Карамзин оценил потенциал подобного приема, хотя и не применил его в своем творчестве.

Наконец, обратимся еще к одному, едва ли не самому важному аспекту рассматриваемой проблемы. В «Письмах русского путешественника» утверждалось новое понимание искусства. Значение данного произведения для русской культуры заключалось, на наш взгляд, в том, что Карамзиным были разработаны романтические принципы восприятия искусства. Хотелось бы обратить особое внимание на типологическое сходство таких, казалось бы, несопоставимых произведений, как «Фантазии об искусстве» В.-Г. Вакенродера и «Писем русского путешественника» Н. Карамзина. В «Фантазиях» Вакенродера, оказавших сильнейшее влияние на европейскую мысль, говорилось о правах на субъективное восприятие искусства. Проблема видения является основополагающей и в «Сердечных излияниях отшельника — любителя искусств» и в «Фантазиях об искусстве для друзей искусства».

Как известно, Вакенродер создает один из самых действенных мифов в истории европейской культуры — миф о Рафаэле. Несмотря на то, что видение Рафаэля*, о котором рас-

* «Однажды ночью, когда он, как бывало уже не раз, во сне молился пресвятой деве, он вдруг пробудился со стесненным сердцем. В ночной тьме его взгляд был привлечен сияньем на стене, как раз насупротив ложа, и когда он взгляделся, то увидел, что это светится нежнейшим све-

сказывается в «Сердечных излияниях отшельника», является всего лишь блестящей авторской выдумкой, именно данной легенде суждено было занять ведущее место в романтической литературе. В «рафаэлевском» фрагменте текста творчество напрямую связывается с идеей откровения. При этом важно, что и восприятие художественных творений также соотносится Вакенродером с актом прозрения. Не случайно в одной из глав своей книги писатель сравнивает акт восприятия искусства с актом молитвы. «Наслаждение благородными творениями искусства я сравниваю с *молитвой* <...> Подождите, как и при молитве, тех блаженных часов, когда милость неба озарит вашу душу высшим откровением; только тогда ваша душа сольется в единое целое с творениями художников. Их волшебные образы немые и замкнуты в себе, коль скоро вы взираете на них холодными глазами; для того чтобы они заговорили с вами и подействовали на вас со всей своей силой, ваше сердце должно *сначала* воззвать к ним. Произведения искусства в своем роде так же чужды обыкновенному течению жизни, как и мысль о боге...» [2, 74–75]. Следует отметить, что религиозная идея поклонения определяет специфику идейного содержания «фантазий» Вакенродера. В комментариях к текстам писателя А. В. Михайлов указал на то, что «поклонение» — это одно из наиболее часто встречающихся слов у Вакенродера. Это слово «есть у него, по сути дела, формула тождественного отношения к искусству; “поклонение” — *Andacht*, то есть молитвенная преданность образу, доходящая до степени душевного слияния с ним, — понятие, обработанное различными духовными течениями Германии и непереводаемое со всеми его обертонами» [2, 258].

том его незавершенное изображение мадонны, висящее на стене, и что оно стало совершенно законченной и исполненной жизни картиной. Божественность ее лица так поразила его, что он разразился светлыми слезами» [2, 31].

В период написания «Писем» Карамзин не мог знать произведений Вакенродера, поскольку они еще не были опубликованы. В то же время в русской культуре еще не сложились условия для формирования подобного рода идей. Тем более удивительно, что Карамзин подходит к подобному пониманию искусства. Русский путешественник почти в буквальном смысле следует за «рекомендациями» немецкого «любителя искусств», закрывая свои «телесные очи» для того, чтобы видеть «духовным взором».

Итак, в «Письмах русского путешественника» вырабатываются совершенно новые принципы понимания искусства. Предшествующая риторическая эпоха диктовала не только правила создания художественных творений, но и законы их восприятия. Процесс восприятия был обусловлен сложнейшими механизмами, выработанными на протяжении столетий. Путешественник пытается прежде всего освободиться от той иерархии ценностей, которая уже утвердилась в культуре. В системе карамзинского текста малоизвестная картина Лебрюна занимает едва ли не высшую ступень в иерархии художественных ценностей. Путешественник остается наедине с картиной еще и в том смысле, что его восприятие не опосредовано предшествующим культурным опытом. Одиночество перед картиной схоже с одиночеством перед иконой. Созерцание требует усилий и предельной душевной сосредоточенности, только в этом случае открывается перспектива обретения смысла.

Следует также указать на то, что идея душевного очищения является ведущей в «Письмах». Смысл предстоящей жизни может быть обретен душой только в той мере, в какой она *преображается*, воспринимая мир. «Письма русского путешественника», в определенном аспекте, — это поиски мест, в которых душа обретает Бога. Отождествление культурного или природного пространства с пространством религиозным — путь, которым пойдет русская романтическая литература. «Нет, я хожу в кармелитский монастырь для того, чтобы видеть милую, трогательную Магдалину живописца Лебрюна, таять

сердцем и даже плакать!..» [6, 383]; «Я смотрел и наслаждался; смотрел, радовался и — даже плакал, что обыкновенно бывает, когда сердцу моему очень, очень весело! — Вынул бумагу, карандаш; написал: “Любезная природа!” — и более ни слова!! <...> Мне казалось, что слезы мои льются от живой любви к Самой Любви и что они должны смыть некоторые черные пятна в книге жизни моей» [6, 96]; «Я преклонил колена, устремил взор свой на небо и принес жертву сердечного моления – тому, кто в сих гранитах и снегах напечатал столь явственно свое всемогущество, свое величие, свою вечность!.. <...> Язык мой не мог произнести ни одного слова, но я никогда так усердно не молился, как в сию минуту» [6, 199].

Впоследствии эта вакенродеровская традиция, усвоенная русской культурой не без косвенного участия Карамзина, найдет свое воплощение в творчестве русских романтиков. Один из самых ярких примеров – «Рафаэлева Мадонна» В. А. Жуковского: «...это не картина, а видение: чем дольше глядишь, тем живее удивляешься, что перед тобою что-то неестественное происходит (особенно, если смотришь так, что ни рамы, ни других картин не видишь). И это не обман воображения: оно не обольщено здесь ни живостью красок, ни блеском наружным. Здесь душа живописца, без всяких хитростей искусства, но с удивительною простотою и легкостью, передала холстине то чудо, которое во внутренности ее совершилось» [5, 26]. То, что «Рафаэлева Мадонна» Жуковского напрямую соотносится с «Видением Рафаэля» Вакенродера, не требует на сегодняшний день каких-либо специальных доказательств. Несомненно, что Жуковскому был прекрасно известен данный текст. Однако текст Жуковского имеет, на наш взгляд, и более близкий литературный источник — рассматриваемый нами эпизод из «Писем русского путешественника». Несмотря на то, что в литературоведении имеется ряд исследований, посвященных сопоставлению текстов Жуковского и Карамзина, на сходство данных эпизодов еще, кажется, не было обращено должного внимания.

Вместе с тем Жуковский обращается именно к традиции Карамзина, в значительной степени развивая ее. Поэт-романтик усваивает не только имеющуюся в «Письмах» идею «поклонения» перед подлинными творениями искусства, но и намеченную Карамзиным проблему «духовного очищения». Путешественник возвращается к картине Лебрюна для того, чтобы «таять сердцем» и «плакать». Ритуал внутреннего очищения личности здесь налицо. Неоднократное возвращение Жуковского к «Сикстинской Мадонне» также восходит к ритуальному действию*. Об этом аспекте «путешествия» В. А. Жуковского писал А. Шенле: «Рассказывая о своем восприятии “Сикстинской Мадонны”, Жуковский обращается к ритуалу <...> Твердо установив ауральную ценность картины, автор продолжает описывать свое восприятие как один из счастливейших моментов жизни, как внутреннее расширение личности, прилив возвышенных чувств и вознесение к небесам» [8, 98–101]. Таким образом, посещение Дрезденской галереи оказывается религиозным актом, а граница между искусством и религией, картиной и иконой окончательно снимается. «Жуковский отстаивает ритуалистическую метаморфозу в противоположность чисто эстетическому восхищению» [8, 102].

В заключение укажем на то, что семантика «картины» существенным образом менялась на протяжении первых десятилетий XIX века. Сюжет «созерцания картины» — один из са-

* «Я смотрел на нее несколько раз; но видел ее только однажды так, как мне было надобно. В первое мое посещение я даже не захотел подойти к ней: я увидел ее издали <...> В другой раз испугал меня чичероне галереи <...> Наконец однажды, когда было я расположился дать волю глазам и душе, подошла ко мне одна моя знакомая...» [5, 25]. В приведенном фрагменте обращает на себя внимание и оппозиция смотреть/видеть, о которой мы уже говорили в связи с карамзинскими «Письмами», и символические возвращения. Только на четвертый раз Жуковскому удается *увидеть* Мадонну Рафаэля. О связи Жуковского с Карамзиным говорит и тот факт, что «Рафаэлева Мадонна» является *письмом* («Из письма к великой княгине Александре Федоровне»).

мых распространенных в русской классической литературе*. Типология этого сюжета еще не разработана в отечественной науке. В самом общем виде можно сказать следующее. Для рубежа XVIII–XIX вв., как правило, характерно «возвышенное» описание живописных полотен. При созерцании картин и Карамзину, и Жуковскому открылась та «незримо-светлая даль», которая не только не противоречила жизни, но и примиряла с ней. Не случайно характеризуя «Отрывок из письма о Дрезденской галерее» Жуковского, П. Вяземский говорит о том, что само описание «перерастает» поэзию: «Это не живопись и не поэзия, а что-то выше самой поэзии. О нем можно сказать то, что Жуковский сказал о Мадонне. Это не картина, а видение» [3, 269].

Однако очень скоро искусство обнаружит и свое противоположное — темное демоническое начало. В гениальном «Портрете» Н. В. Гоголя сюжет «созерцания картины» является определяющим. С одной стороны, в повести получает свое продолжение легенда о Рафаэле. Приехавший из Италии русский художник, «оставивший себе в учителя одного божественного Рафаэля», выставляет картину, способную на мгновение преобразить существующий порядок вещей. «Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло перед ним произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто, как гений, возносилось оно над всем. <...> ...картина между тем ежеминутно казалась все выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся и превратилась наконец в один миг, плод налетевший с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть только одно приготовление» [4, 478]. Обратной стороной рафаэлевского мифа является описание портрета, приобретенного Чартковым: «Сиянье месяца усиливало белизну простыни, и ему казалось, что страшные

* Реализацию данного сюжета можно видеть в «Мадонне» А. С. Пушкина, «Путешествии» В. Кюхельбекера, «Русских ночах» В. Одоевского, «Портрете» Н. В. Гоголя, «Идиоте» Ф. М. Достоевского и др.

глаза стали даже просвечивать сквозь холстину <...> Но наконец уже в самом деле... он видит, видит ясно: простыни уже нет... портрет открыт весь и глядит мимо всего, что ни есть вокруг, прямо в него, глядит просто к нему вовнутрь...» [4, 460–461]. Следует обратить внимание на то, что данное описание восходит к «Видению Рафаэля» Вакенродера. Только сквозь плоскость (покров) холстины проступает «иной взгляд»...

Итак, «Письма русского путешественника» явились первым произведением в русской литературе, в котором обозначились новые принципы восприятия искусства. Примечательно в данной связи, что в самом начале своего эпистолярного романа Карамзин подробно описывает встречу с «великим Боннетом» (Ш. Бонне). Путешественник обнаруживает весьма основательное знакомство с основными трудами швейцарского философа: «Боннет позволил мне переводить его сочинения на русский язык. “С чего же вы думаете начать?” — спросил он. “С «Созерцания природы» («Contemplation de la Nature»), — отвечал я, — которое по справедливости может быть названо магазином любопытнейших знаний для человека”. — “Никогда не приходило мне на мысль, — сказал он, — чтобы это сочинение было так благосклонно принято публикой и переведено на столько языков. Вы знаете (из предисловия к «Contemplation»), что я хотел бросить его в камин”» [6, 243]. Упоминание «Созерцаний природы» как наиболее значимого, с точки зрения Карамзина, произведения Боннета, конечно же, не случайно*. В контексте наших рассуждений чрезвычайно важно, что именно в данном сочинении говорится о сознании человека как о зеркале, отражающем «вкратце внешний мир». При этом разнообразие «зеркал» зависит от творческой индивидуальности всматривающегося в мир субъекта. Мир на пересечении «зеркал» (сознаний) — новая тема искусства, которая получит

* Впоследствии «Созерцания природы» Ш. Бонне станут излюбленным чтением русских романтиков (см.: «Замечания во время чтения» Жуковского [1, 331–346]).

свое разрешение в творчестве А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя. В предваряющих данную эпохальную тему «Письмах» в центре внимания оказывается сам акт восприятия художественных творений, всякий раз субъектно обусловленный. Сокровенный смысл «Магдалины» рождается в игре трех зеркал — зеркалах Автора, Путешественника и Лебрюна...

ЛИТЕРАТУРА

1. Библиотека В. А. Жуковского в Томске : [в 3 ч.]. Томск, 1978. Ч. 1.
2. Ваккенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977.
3. Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1878. Т. 1.
4. Гоголь Н. В. Избранные сочинения : в 2 т. М., 1978. Т. 1.
5. Василий Жуковский. М. : Вагриус, 2001. С. 14. (Проза поэта).
6. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника ; Повести. М., 1980.
7. Михайлов А. В. Николай Михайлович Карамзин в общении с Гомером и Клопштоком // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000.
8. Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1740–1840. СПб., 2004.

«Двойной портрет» в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики»

Предмет настоящего разговора — живописное пространство повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики». Сразу же оговоримся, что речь пойдет не об общих живописных принципах гоголевской прозы, а о совершенно конкретном явлении — тех картинах и картинках, которые украшают жилище Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича. Общеизвестно, что гоголевская картина — всегда загадка, некий ключ к пониманию целого. Картина разворачивает сюжет в ином — символическом направлении, разрушая тем самым известную линейность текста. Несмотря на то, что в последние годы появилось множество литературоведческих исследований, обращенных к «картинным» сюжетам гоголевской прозы, многое до сих пор не прочитано. Да и то, что «прочитано», потребует в дальнейшем еще неоднократного «перечитывания».

Прежде чем перейти к подробному освещению «старосветской» галереи, предстающей взгляду рассказчика, самого не чуждого живописных исканий, обратимся к анализу фрагмента, в котором речь идет о возможной картине. Живописуя своих героев и сетуя о невозможности перенести их жизнь на художественное полотно, рассказчик произносит следующую фразу: «Если бы я был живописец и хотел бы изобразить на полотне Филемона и Бавкиду, я бы никогда не избрал другого оригинала, кроме их»*. Нарочитое нагнетание сослагательных конструкций лишний раз подчеркивает эфемерность создаваемой автором реальности. «Картина» «Филемон и Бавкида» — одна из многочисленных грез гоголевского рассказчика. Собственно, весь гоголевский мир вполне сводим к формуле «если бы».

* Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 7 т. М., 1984. Т. 2. С. 8. Далее ссылка на это издание указанием в тексте страницы в скобках.

Исследователи, анализирующие данный эпизод повести, единодушно возводили его к греческому мифу. История благочестивой семейной четы, чье скромное жилище стало прибежищем богов, подчас слишком прямо проецируется на историю гоголевских героев. На наш взгляд, за «возможной» картиной скрывается несколько линий сюжета. С одной стороны, Гоголь был хорошо знаком с этим античным сюжетом благодаря переводной поэме И. И. Дмитриева «Филемон и Бавкида», а также «Историческим воспоминаниям на пути к Троице» Н. М. Карамзина. Не исключено, что автору «Старосветских помещиков» были известны и повесть М. Н. Муравьева «Обитатель предместия» и «Письма к другу» Ф. Н. Глинки, где также воспроизводился древнегреческий миф о Филемоне и Бавкиде. Наконец, можно предположить знакомство Н. В. Гоголя с первичным источником — «Метаморфозами» Овидия. Казалось бы, связанный с этими произведениями идиллический контекст никак не противоречит той общей концепции гоголевской повести, которая на сегодняшний день прочно утвердилась в литературоведении.

Однако упомянутый сюжет в качестве претекста мог иметь не только словесные творения, но и творения собственно живописные. Мы имеем в виду отмеченную современниками картину О. Кипренского «Филемон и Бавкида» (1802), которую Гоголь, несомненно, знал. Не менее известна ему была и трагическая судьба русского художника, мечтавшего о семейной идиллии и боровшегося за ее осуществление на протяжении многих лет. Личная жизнь Ореста Кипренского стала достоянием светской публики, предметом сплетен и грязных разговоров. Несостоявшееся счастье русского художника — обратная сторона холста. Таким образом, упомянутый Гоголем сюжет о Филемоне и Бавкиде оказывается двойным: за внешним идиллическим сюжетом скрывается иной — драматический — план.

Помимо обозначенных смыслов едва ли не самым важным в процитированном фрагменте является имеющееся в нем ука-

знание на жанр «двойного портрета». Жанр «двойного портрета», или «портрета-маски», — один из излюбленных в русской живописи конца XVIII – начала XIX в.: «Портретированные выступали в мифологических или в театральных одеждах, рядились в костюмы исторических персонажей»*. «Двойной портрет» — воплощение того карнавального духа, которым был пронизан рубеж столетий.

С точки зрения рассказчика, Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович могли бы явиться идеальной натурой для изображения мифологической пары. При этом если в XVIII столетии «двойной портрет» восходил к барочной игре, то гоголевский «портрет-маска» связан с качественно иными культурными механизмами. Двойное изображение — знак ущербности земного мира, в основании которого лежит идея призрачности. Видимое бытие, по Гоголю, всегда обманчиво, всегда таит в себе возможность метаморфозы. Таким образом, «портрет Филемона и Бавкиды» источает угрозу. Эта угроза заключается в наметившемся распаде бытия на видимость и сущность. Обманчивость идиллического пространства являет себя в сквозном сюжете «подмены/замены», который, с нашей точки зрения, определяет «Старосветских помещиков».

Данный сюжет реализован во втором «живописном фрагменте» гоголевской повести: «Стены комнат убраны были несколькими картинами и картинками в старинных узеньких рамах. Я уверен, что сами хозяева давно позабыли их содержание, и если бы некоторые из них были унесены, то они бы, верно, этого не заметили» (10). В контексте наших рассуждений значима сама возможность незаметного исчезновения картин, которые уже не только не обращены к какому-либо содержанию, но и не означены формами какого-либо присутствия в мире. Эта неуловимость границы между присутствием вещей и их отсутствием, впервые обозначенная в «Старосвет-

* Свирида И. И. Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века // XVIII век. Ассамблея искусств. Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века. М. : Пинакотека, 2000. С. 12.

ских помещиках», впоследствии стает характерной чертой художественного мира Гоголя.

Среди этих странных картин, граничащих с «пятнами на стене» и как бы вообще находящихся за пределами «видимости» («Вокруг окон и над дверями находилось множество небольших картинок, которые как-то привыкаешь почитать за пятна на стене и потому их вообще не рассматриваешь» [10]), повествователь выделяет три картины: «Два портрета было больших, писанных масляными красками. Один из них представлял какого-то архиерея, другой Петра III. Из узеньких рам глядела герцогиня Лавальер, запачканная мухами» (10). (Вновь обращает на себя внимание «смещение» логики повествования — «два» портрета превращаются в «три», поскольку упоминание герцогини Лавальер не подготовлено предшествующим рассказом.)

В первую очередь обращает на себя внимание чрезвычайно странный подбор изображений, никак не соотносимых с характером обитающих в доме героев. Совершенно очевидно, что описанный «триптих» соотносится не столько с миром героев, сколько с миром автора. Следует отметить и то, что все три изображения соотнесены с жанром *портрета*, который в дальнейшем творчестве станет едва ли не главным предметом авторской рефлексии (две редакции «Портрета»).

Портрет «какого-то» архиерея, утративший связь с обозначаемым лицом и призванный, по-видимому, напомнить обитателям дома о «земле обетованной», висит рядом с портретами Петра III и герцогини Лавальер.

Как известно, правление Петра III было одним из самых призрачных правлений в истории русского государства. Имя императора не в последнюю очередь связано с феноменом самозванчества. История сыграла с неудачливым императором злую шутку: Петр Федорович оказался жалкой тенью великого самозванца — Емельяна Пугачева. Добавим, что перед нами один из немногих случаев в русской истории, когда имя царя одновременно «примерили» два двойника. В среде русских хлыстов

и скопцов за императора Петра III почитался еще и известный Кондратий Селиванов. Согласно учению скопцов, «в начале был Господь Саваоф, потом Иисус Христос, а ныне Государь Батюшка Петр Федорович, Бог над Богами и Царь над Царями». Совершенно очевидно, что упоминание имени Петра III связано с обозначенным нами сюжетом *подмены*. В данном случае представляется возможным говорить об «удвоении в квадрате»: гоголевское пространство обнаруживает в себе способность к бесконечному порождению мнимых лиц и сюжетов.

Не меньшее значение имеет и живописная репрезентация данного портрета. Наиболее известным портретом Петра III был портрет А. П. Антропова. Именно с этого парадного портрета делалось большинство копий и гравюр. Искусствоведы уже давно отметили, что поза, в которой находится император, отличается крайней неустойчивостью. Фигура на картине не имеет точки опоры, обнаруживая шаткость и призрачность своего положения. Русская история оказывается эфемерной в самом своем основании...

Третий портрет — портрет герцогини Лавальер является самым «активным», ибо герцогиня «глядит», сохраняя *в себе силу и энергию своего первообраза*. Безусловно, что перед нами очередной портрет с «двойным дном». Имя фаворитки Людовика XIV было хорошо известно русскому читателю. В художественной реальности Гоголя данное имя отсылает к одному из популярнейших романов того времени — роману «Герцогиня де Лавальер». Достаточно вспомнить, что, находясь в гостинице, Чичиков прочел «даже какой-то том герцогини Лавальер, отыскавшийся в чемодане». Уточним, что роман «Герцогиня де Лавальер» принадлежит перу французской писательницы С.-Ф. Жанлис, которая до начала войны 1812 года посещала Москву в роли шпионки Наполеона I. Имеются свидетельства, что ту же роль Жанлис выполняла и при английском дворе. Скрытый в «портрете» исторический сюжет продолжает тему *подмены*, а зашифрованное в портрете имя французской шпионки в очередной раз обнажает фигуру фикации.

Однако имя герцогини Лавальер отсылает не только к страницам французской литературы и истории, но и к «Письмам русского путешественника» Н. М. Карамзина — одному из самых почитаемых Гоголем произведений русской словесности. (Заметим в скобках, что эпитафия к «Миргороду» недвусмысленно обращает читателя именно к этому произведению: «Хотя в Миргороде пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусны. *Из записок одного путешественника*».) Среди европейских впечатлений Карамзин особо выделил картину Шарля Лебрена (у Карамзина — Лебрюн), на которой изображена кающаяся Магдалина. «Тайная прелесть» картины, по словам самого Карамзина, заключалась в том, что «Лебрюн в виде Магдалины изобразил нежную, прекрасную герцогиню Лавальер, которая в Лудовике XIV любила не царя, а человека и всем ему пожертвовала»*. Перед нами первое в истории русской литературы поэтическое описание «портрета-маски»: в картине Лебрена соединены два великих сюжета, вошедших в историю человеческой культуры: история Марии Магдалины и Луизы де Лавальер. Когда-то Карамзин был поражен смелостью лебреновской проекции.

На наш взгляд, в «Старосветских помещиках» дана инверсия данного «живописного сюжета». Если в описании Карамзина «двойное изображение» предстает таким образом, что читатель сначала видит Магдалину и лишь потом узнает о Лавальер, то в описании Гоголя оптический фокус иной: за изображением Лавальер скрывается лик Магдалины. Это предположение тем более вероятно, что в доме Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича вообще отсутствуют картины, обращенные к сакральным темам. Характерно и указание на «запачканность» портрета Лавальер-Магдалины. Как известно, провокация и «испытание» сакральных сюжетов — характернейшая черта гоголевской поэтики.

* Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. М., 1980. С. 384.

Таким образом, история Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича одновременно проецируется автором на множество мифов (Филемон и Бавкида, Герцогиня Лавальер и Людовик XIV, Христос и Магдалина). Однако бесконечные зеркала и бесконечные удвоения свидетельствуют не о богатстве смысла, а о возможности бесконечных проекций. Гоголевский мир, как и гоголевская история, удваивает себя. Не случайно в повести упоминается образ зеркала «в тоненьких золотых рамках, выточенных листьями, которых мухи усеяли черными точками». Мир, отраженный в засиженном мухами зеркале, это и есть та реальность Гоголя, из которой он мучительно искал выход.

Итак, в «Старосветских помещиках» объектом изображения оказывается жизнь, в которой отмечается крайняя неустойчивость видимых форм. Парадоксально, но «буколический» мир оказывается еще более мнимым, нежели мир Петербурга. Если в Петербурге «торжественно прибавляют к фамилии своей, оканчивающейся на **о**, слог **въ**» (9), то в «старосветском» мире — «ковер перед диваном с птицами, *похожими* на цветы, и цветами, *похожими* на птиц» (11); «древесные стволы были закрыты разросшимся орешником и *походили* на мохнатые лапы голубей» (20); «коты были голы *как* соколы» (21). Птицы/цветы, орешники/голуби и коты/соколы — символы этого барочного мира, иллюзорного в своей основе. В этой связи становится понятным, почему основной игрой в мире «Старосветских помещиков» является игра, придуманная Афанасием Ивановичем, — игра в «если бы»:

— А что, Пульхерия Ивановна, — говорил он, — если бы вдруг загорелся дом наш, куда мы делись?

— Вот это боже сохрани! — говорила Пульхерия Ивановна, крестясь.

— Ну, да положим, что дом наш сгорел, куда бы мы перешли тогда?

— Бог знает что вы говорите, Афанасий Иванович! Как можно, чтобы дом мог сгореть: бог этого не допустит.

— Ну, а если бы сгорел? (16).

Избыточная живописность гоголевской прозы, на которую в свое время обратил внимание еще Андрей Белый, также оказывается проявлением этой внешней иллюзорности бытия. Изображенная идиллия призрачна в силу того, что она сама есть картина (в переводе с греческого «идиллия» — это «вид», «картинка», «картина»). Мир обманчив, как обманчива всякая картинка, которая только хочет создать видимость реального присутствия человека.

Статусом подлинного события в гоголевском мире оказывается лишь событие смерти. Смерть является признаком разрушения «старосветской» идиллии лишь на «внешнем» уровне сюжета. Уход Пульхерии Ивановны — единственное настоящее исчезновение, изображенное в повести. Всё остальное исчезает, не исчезая, обнаруживая возможность подмены. «Ощутительное отсутствие чего-то», о котором пишет рассказчик, оказывается не только знаком обретения подлинного мира, располагающегося за пределами «картинного сюжета»; «ощутительное отсутствие» парадоксальным образом оборачивается *присутствием* — тем присутствием, отмена которого невозможна, или почти невозможна...

«Мурильевский сюжет» в русской литературе середины XIX века

Своеобразие любой эпохи определяется не в последнюю очередь тем ценностным отбором, который она производит в отношении культурного наследия, в том числе и живописного. Характер поэтических заимствований уже давно стал объектом самостоятельной сферы литературоведения. Однако исследований, обращенных к «живописным цитатам» в словесном тексте, по-прежнему не так уж много. В последнее время, правда, появились работы, в центре которых стоит проблема экфрасиса. Однако нас будет интересовать другой аспект проблемы. Речь идет о принципах эпохального зрения, которое в силу подчас не совсем объяснимых причин извлекает из «культурного архива» ту или иную «единицу». Разгадка этого скрытого «оптического» механизма позволит многое уточнить в определении специфики той или иной культурно-исторической ситуации. Цель данной статьи — описание «мурильевского сюжета» в русской литературе середины XIX века.

Одно из самых первых упоминаний имени Мурильо в России относится к концу XVIII столетия. В «Путешествии по Российской империи» Франсиско де Миранда рассказывает о сопровождавшем его спутнике — князе Потемкине. Прекрасно разбирающийся в живописи князь начинает разговор о Мурильо... Вплоть до 1840-х гг. упоминания о кисти Мурильо носят разрозненный и единичный характер. Имя художника называется в ряду других великих живописцев К. Н. Батюшковым, В. А. Жуковским, А. С. Грибоедовым и др., однако картины великого живописца не становятся предметом преклонения. Русская романтическая эстетика всецело сосредоточена на «слабком» имени Рафаэля. Поклонение «Сикстинской мадонне» становится общим местом в русской поэзии, при этом мало кому из русских писателей и поэтов удалось выйти за пределы поэтических формул, запечатленных В. А. Жуковским. Следу-

ет также отметить, что посещение Дрезденской галереи становится своеобразным ритуальным актом. Некогда намеченный Н. М. Карамзиным («Письма русского путешественника») маршрут путешествия по европейским галереям почти не изменился на протяжении 1820–1830-х гг.

С завершением романтической эпохи ситуация начинает решительно меняться. В 1847 году В. Г. Белинский опишет свои европейские впечатления. Русский критик «пройдет мимо» многих знаменитых картин, в том числе «не заметит» и несомненных достоинств почитаемых рафаэлевских полотен. «Путешествие» Белинского — одна из ранних попыток развенчания рафаэлевского мифа в русской культуре. «Мимойдущая дева» (В. А. Жуковский) перестала удовлетворять вкусы нового времени. Среди понравившихся Белинскому картин в Лувре — «Молодой нищий» Мурильо. Этот выбор тем более знаменателен, что в то время самой почитаемой картиной в галерее Лувра считалось «Вознесение девы Марии». Популярность мурильевской «девы» затмила собой даже «Мону Лизу» Леонардо да Винчи. Думается, что Белинский намеренно шел вразрез с мнением публики. Не останавливаясь около нашумевшей картины, молодой критик обратился к «неизвестному» сюжету — сюжету об «униженных и оскорбленных». С точки зрения эстетической ситуации 1840-х гг. подобный выбор вполне закономерен, поскольку именно в эти годы в России разворачивалась борьба за «натуральное» изображение действительности, тех «низких» ее сторон, которые не могли быть предметом художественного воплощения в предшествующую романтическую эпоху. Однако несмотря на старания Белинского мурильевский «Нищий» не смог занять того центрального места, которое принадлежало «мимойдущей деве» Рафаэля.

Пройдет совсем немного времени и уже в 1850–1860-е гг. живопись Мурильо станет одним из краеугольных камней русской эстетической мысли. Искусство старых итальянских мастеров, ориентированное на изображение «человека вообще», в чертах которого отсутствует колорит эпохи, перестает

удовлетворять представителей русской эстетики. Поиски национальных форм, проникнутых духом времени, определяют новые маршруты путешествия. В русле этих поисков и происходит подлинное открытие испанской живописи. Одним из первых, кто оценил возможности живописных решений Мурильо, был В. П. Боткин. В своих «Письмах об Испании» он обращает внимание на то, что «в образах Мурильо нет ничего сверхчеловеческого: это не обожествленные, а в высшей степени облагороженные люди. В его мадоннах нет той неземной, холодной святости, того неопределенно-изящного выражения, какими отличаются мадонны итальянских мастеров...»*. Итак, Боткин оценил национальный колорит, «не общее выражение» лика Мадонны. В отличие от предшествующей романтической культуры, вглядывающейся в беспредельную даль/высь, реализм ищет иные основания искусства. Образы земного мира с их колористической тяжестью являются той непосредственной «почвой», к которой отныне устремляется эстетическая мысль. В сакральном сюжете привлекает земное, являющее себя через «национальное»; вечность приоткрывает себя через черты конкретно-исторического времени. Картина Мурильо становится воплощением тех тенденций, которые характеризуют эпоху 1840—1860-х гг.

Почти сразу же после первой публикации «Писем из Испании» в печати появляется критический отзыв А. В. Дружинина — в своем разборе «Писем» он подробно останавливается на «мурильевском фрагменте». «В Мурильо воплотилась страстная, любящая, поэтическая сторона католицизма. Религиозность его пламенная и будто замирающая в восторге мистических видений, и в то же время не чуждая, не враждебная миру, нежная и любящая. Краски его — это природа со всею своею плотью и кровью, но проникнутая какой-то невыразимую идеальностью. В природе; тени прозрачны, и именно

* Боткин В. П. Письма об Испании. Л. : Наука, 1976. С. 72. (Лит. памятники).

своими тенями, проникнутыми светом, Мурильо превосходит всех колористов. Мистический сумрак облекает всегда его картины, но глаза свободно уходят в дальние их части. В этой кроткой, воздушной яркости света, в этом прозрачном мраке теней, в этой особенной, лишь одному Мурильо принадлежащей неопределенности контуров, сливающихся с воздухом, дышит какая-то преображенная, поэтическая жизнь»*. Примечательно, что, в отличие от Боткина, Дружинин не видел оригинала «Мадонны», однако это не мешает русскому критику дать не только восторженную оценку Мурильо, но и выстроить собственный лирический сюжет. В словах Дружинина обнаруживается та тяга к «мистическому сумраку», которая будет характеризовать русскую поэзию 1840–1860-х гг.

Благодаря «Письмам» Боткина и критическому отзыву Дружинина имя Мурильо прочно входит в контекст русской культуры. «Сикстинская мадонна» Рафаэля надолго уступает место многочисленным описаниям «Мадонн» Мурильо, являющихся отныне примером подлинного творения искусства. Испанское путешествие, предпринятое В. П. Боткиным, прочертило новый маршрут для русских писателей. Важнейшим произведением на испанскую тему становится «Корабль Ретвизан» Дм. Григоровича.

Небезынтересно, что Дм. Григорович является писателем, для которого живопись едва не стала делом всей жизни. В 1840 году он поступает в Академию художеств, для того чтобы овладеть профессией художника. Вследствие этого оценка Григоровича представляется особенно значимой. Во время своего морского путешествия писатель посещает национальный музей в Севилье. Это прежде всего литературное посещение, поскольку Григорович упоминает знаменитые описания Гюте и Боткина, выстраивая свое повествование с учетом предшествующих текстов. Однако при всей схожести оценок

* Дружинин А. В. «Письма об Испании» В. П. Боткина // Боткин В. П. Письма об Испании. Л. : Наука, 1976. С. 260. (Лит. памятники).

в описании Григоровича присутствует особое понимание религиозного сюжета: «Не знаю, чтобы кисть Мурильо произвела что-нибудь совершеннее; здесь полотно, краски — словом, материальные части живописного искусства — окончательно как бы исчезли; перед вами открывается воздушное квадратное пространство, в котором клубятся легкие облака, насквозь проникнутые светом; слева в белой, развевающейся одежде тихо спускается Богородица; прелестное, кроткое лицо ее освещается невидимыми небесными лучами; справа, внизу, на едва приметном клочке земли стоит на коленях святой; лицо его, опрокинутое назад, исполнено восторженного умиления; вся душа перешла, кажется, в полные сладких слез глаза, устремленные к дивному видению; руки его, простертые вперед, покрыты белым покровом; на нем спящий Христос-младенец»*.

Обратим внимание на то, что речевое высказывание повторяет композицию картины: развернутый повествовательный период стягивается к центральной точке («точке схода») — фигуре спящего Христа-младенца. Несмотря на то, что именно эта фигура является тем идейным центром, к которому стягивается повествование, она не описана. Значимым для уточнения смысла оказывается и замена традиционной для католической культуры Мадонны на православную Богородицу. Восприятие Григоровича всецело опосредовано формами русской культуры, что не только определяет произведенную «мену имени», но и трансформирует «картину» в «икону».

Творчество Аполлона Григорьева по праву можно считать кульминацией «мурильевского мифа» в русской культуре. В 1857 году Ап. Григорьев совершает поездку во Флоренцию. Это переломное время в жизни великого русского поэта, характеризующееся опустошенностью и трагическим предощущением катастрофического конца: «Жизнь отжита, совсем отжита — это я чувствую»**. Однако флорентийские впечатления на какой-то момент возвращают поэта к жизни. В пись-

* Григорович Д. В. Соч.: в 3 т. М., 1988. Т. 3. С. 156.

** Григорьев Ап. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 403.

ме к М. П. Погодину (1859) Ап. Григорьев признавался, что именно картины Мурильо пробудили в нем чувство «красок»: «...в Венере Милосской впервые запел для меня мрамор, как в Мадонне Мурильо во Флоренции впервые ожили краски»*. Новое чувство жизни напрямую связано с особым экстатическим переживанием «Мадонны»: «С чего начать? Начну с Мадонны... <...> По целым часам не выхожу я из галерей, но на что бы ни смотрел я, все раза три возвращусь я к Мадонне. Поверите ли Вы, что, когда я первые раза смотрел не нее, мне случилось плакать... Да! Это странно, не правда ли? Этакого высочайшего идеала женственности, по моим о женственности представлениям, я и во сне до сих пор не видывал...»**.

Сюжет «возвращения к картине» к 1850–1860-м гг. был хорошо известен русской литературе благодаря именам Н. М. Карамзина и В. А. Жуковского***. Именно в произведениях этих авторов «возвращение» представлено как ритуальный акт, обладавший несомненным сакральным смыслом: «Твердо установив ауральную ценность картины, автор [Жуковский] продолжает описывать свое восприятие как один из счастливейших моментов жизни, как внутренне расширение личности, прилив возвышенных чувств и вознесение к небесам»****. Аполлон Григорьев развивает данный сюжет, еще раз обнажая подлинный смысл своего европейского путешествия: за внешними формами, казалось бы, светского маршрута угадывается всё та же потребность души в «видении Абсолюта». В этом аспекте посещение галереи тождественно посещению храма, а само путешествие оказывается не чем иным, как поиском «места», в котором душа приближается к Богу.

* Григорьев Ап. Воспоминания. М., 1988. С. 304.

** Григорьев Ап. Соч. : в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 405.

*** Зверева Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XIX века. Ижевск, 2007. С. 229—251.

**** Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840. СПб., 2004. С. 101.

Вместе с тем поэт видит не только «сияние Мадонны», но и мрак, это сияние окружающий: «И есть тайна — полутехническая, полудушевная в ее создании. Мрак, окружающий этот прозрачный, бесконечно нежный, девственно строгий и задумчивый лик, играет в картине столь же важную роль, как сама Мадонна и Младенец, стоящий у нее на коленях. И это не *tour de force* искусства. Для меня нет ни малейшего сомнения, что мрак этот есть мрак души самого живописца, из которого вылетел, отделился, улетучился божественный сон, образ, весь созданный не из лучей дневного света, а из розово-палевого сияния зари...»*. Расставленные в описании акценты говорят об особом понимании природы художественного творчества. Порождающей стихией поэтического образа для Ап. Григорьева является мрак: «Ничего подобного тем искусственным переливам света, которые занимают теперешних наших живописцев, — нет даже утонченности в накладке красок: все создавалось смело, просто, широко... Но тут есть аналогия с бетховенским творчеством, которое тоже выходит из бездн мрака...»**. Искусство в этом случае — инструмент для преодоления исходной «бездны», это единственное средство, благодаря которому душа соприкасается со светом.

Впечатления от живописи Мурильо находят свое воплощение и в поэзии Ап. Григорьева. Несмотря на то что «мурильевские» тексты Ап. Григорьева («Импровизации странствующего романтика», «К Мадонне Мурильо в Париже») уже становились предметом тщательного научного разбора***, собственно живописные аспекты до сих пор не занимали внимания исследователей.

* Григорьев Ап. Соч. : в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 405.

** Там же. С. 405–406.

*** Бройтман С. Н., Магомедова Д. Н. Структура стихотворения Ап. Григорьева «Глубокий мрак, но из него возник» // Внутренняя организация художественного произведения : межвуз. науч.-тематич. сборник. Махачкала, 1987. С. 84–98; Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск, 2006. Вып. 10. С. 58–67.

В «Импровизациях странствующего романтика» речь идет о тех же «флорентийских впечатлениях» поэта. Сюжет стихотворения «Глубокий мрак, но из него возник...» выстраивается таким образом, что вначале читателю не сообщается о том, что речь идет о картине:

Глубокий мрак, но из него возник
Твой девственный, болезненно-прозрачный
И дышащий глубокой тайной лик...

«Реальный» образ девы заключается в рамку картины лишь в последнем стихотворении цикла:

Недвижную, казалось, покидала
Порой ты раму, и свершалось чудо:
Со тьмой, тебя объявшей отовсюду,
Ты для меня союз свой расторгала.

Романтизм продемонстрировал едва ли не все возможные случаи «игры» с рамой картины. При этом разрушение границы между миром, порожденным кистью художника, и реальностью всегда приводило к катастрофической развязке. Романтики обнажили призрачность границ, за которыми скрывалась призрачность самого Космоса, за сдвинувшимся со своего исходного места миром открывались глубины Хаоса. С нашей точки зрения, Григорьев в значительной степени переосмысляет сюжет «ожившей картины». Драматизм лирической ситуации восходит к дилемме искусства и жизни, их принципиальной несводимости друг к другу. Выход за пределы рамы возможен лишь в воспаленном воображении поэта. При этом «расставание с рамой» в данном поэтическом контексте означает не только расставание с мраком, но и тайное обручение Девы и Поэта.

Трагическая невозможность подобного «обручения» еще более обнажена в стихотворении 1858 года, в котором Григорьев обращается к парижской «Мадонне». Если в «Импровиза-

циях» граница, разделяющая реальность от картины, является проницаемой (хотя бы в воображении поэта), то в «Мадонне» эти два мира противопоставлены друг другу, при этом противопоставление носит абсолютный характер. Ведущей здесь оказывается тема недоступности «высокого» сюжета грешной душе поэта.

К концу столетия интерес к живописи испанского художника почти сходит на нет. Размышления П. А. Вяземского, А. К. Толстого, Ф. М. Достоевского и др. не способны воскресить культ мурильевских полотен. Однако живопись Мурильо вновь окажется в центре поэтических интерпретаций на рубеже XIX–XX вв. Выдающийся русский философ Вл. Соловьев назовет картину «Непорочное зачатие» своей самой любимой картиной, а К. Бальмонт посвятит имени великого живописца несколько строк в своих знаменитых «Аккордах»:

Мне снился бессмертный Веласкес, Коэльо, Мурильо святой,
Создавший воздушность и холод и пламень мечты золотой...

**«Сыскать сюжет для картины»:
об одной живописной линии
в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»**

Упоминание живописных полотен не относится к излюбленному приему Ф. М. Достоевского*. Пожалуй, только два художника оказали существенное влияние на жизнь и творчество писателя — С. Рафаэль и Г. Гольбейн. Посещение «Сикстинской Мадонны» и «Мертвого Христа» — едва ли не главная цель европейского путешествия. Добавим, что «Сикстинская Мадонна» будет сопровождать Достоевского и в самое последнее путешествие: над смертным одром писателя висела копия знаменитого шедевра.

«Идиот» — единственный роман, в котором проступают четкие контуры живописного сюжета. В последние годы в литературоведении возник целый ряд исследований, в которых актуализируется визуальная сфера словесного творчества. Несмотря на то, что достоевсковедение также было охвачено данной тенденцией и в этом направлении немало сделано, смысловой потенциал живописного сюжета далеко не исчерпан. Заметим, что почти все разыскания выстраиваются вокруг «Мертвого Христа» Г. Гольбейна, картины, ставшей своеобразным ключом к прочтению романа**. Однако «картинный сюжет» выходит за пределы Гольбейнова шедевра.

Отличительной особенностью романа о «положительно-прекрасном человеке» как раз и является то, что название картин становится здесь одним из смыслопорождающих принципов. Объектом изображения в «Идиоте» становятся,

* Среди художников, к которым эпизодично обращается писатель, — К. П. Брюллов, Н. Н. Ге, В. Г. Перов, П. А. Федотов, А. И. Куинджи, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, П.-П. Рубенс, Х. Рембрандт, К. Лоррен.

** См. исследования Г. Боград [2], И. Бурдиной [5], Т. Касаткиной [11], В. Лепяхина [13], Е. Марченко [14], С. Янг [19], J. Kristeva [20], О. Meerson [21], J. Meyers [22].

с одной стороны, картины действительно существующие, соотнесенные с внетекстовой реальностью («Мертвый Христос» и «Мадонна» Гольбейна), с другой стороны — картины, не выходящие за рамки романной действительности («швейцарский пейзаж», украшающий кабинет генерала Епанчина, «темные, закоптелые» масляные картины, висящие в доме Рогожина). Особняком стоит «базельская картина», впечатление от которой князь Мышкин выносит из Швейцарии: «— Я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать... Я когда-нибудь расскажу... очень меня поразила.

— О базельской картине вы непременно расскажете после, — сказала Аделаида» [10; VIII, 55]. Обещанный рассказ о базельской картине прерывается для того, чтобы уже более не возобновиться. Комментаторы сходятся во мнении, что Достоевский имел в виду «Усекновение главы Иоанна Крестителя» Ганса Фриза. Однако в данном случае более важным представляется то, что в тексте отсутствуют какие-либо уточнения. Базельская картина остается загадкой, и эта загадка, по всей видимости, важна для автора.

Живописная линия в значительной степени осложняется тем, что в художественной реальности романа указанные выше картины переплетаются с полотнами воображаемыми — теми, о которых говорят герои. Интересно, что авторский замысел с самого начала восходил к идее картин, рисуемых героями. В одной из первых редакций «Идиота» говорится о рисунках Умецкой: «Мечтания Умецкой о том, что думает оторванная голова. Картина.

— У ней все такие картины, — говорит Жена. — Что она по городу видит, так это чудо! Другим и в голову не придет. О том, как кладбище ходит по городу!» [10; IX, 183]. В дальнейшем авторский замысел в значительной степени перестроился, но отголоски найденной темы присутствуют в каноническом тексте.

Аделаида мучительно ищет сюжет для картины: «— Я вот сюжета для картины два года найти не могу» [10; VIII, 50]. «Вы

знаете, что общая семейная задача давно уже в том, чтобы *сыскать сюжет для картины* (курсив мой. — Т. 3.) Аделаиды Ивановны», — говорит князь Щ. [10; VIII, 206]. При этом реальность, которая окружает героев Достоевского, таит в себе множество живописных сюжетов: «Аделаида заметила сейчас в парке одно дерево, чудесное старое дерево, развесистое, с длинными, искривленными сучьями, все в молодой зелени, с дуплом и трещиной; она непременно, непременно положила срисовать его! Так что почти об этом только говорила целые полчаса своего визита» [10; VIII, 252]. Вместе с тем *подлинный сюжет* никак не находится. Сокровенное не становится откровенным. Выполняя «семейную задачу», Аглая пытается помочь сестре и даже «рассказывает сюжет картины», который, однако, не удовлетворяет Аделаиду: «— По сюжету выходит, что этот “рыцарь бедный”

С лица стальной решетки
Ни пред кем не подымал.

Какое же тут лицо могло выйти? Что нарисовать: решетку? Аноним?» [10; VIII, 206]. Ни один из «найденных» сюжетов не находит своего воплощения в романе, а об акварельных рисунках Аделаиды упоминается вскользь: «...рассказывая об одной своей акварельной работе, она вдруг очень пожелала показать ее. “Как бы это сделать поскорее? Постойте! Я вам или с Колей сегодня пришло, если зайдет, или завтра сама опять, как гулять с князем пойдем, занесу”, — заключила она наконец свое недоумение, обрадовавшись, что так ловко и для всех удобно удалось ей разрешить эту задачу» [10; VIII, 252]. Несмотря на заверения героини, акварельный рисунок так и не показывается.

Не остаются в стороне от поиска сюжета и другие герои романа. Князь «рисует» картину казни: «Крест и голова — вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу, — все это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара... Вот такая картина» [10; VIII, 56]. Настасья Филипповна «выдумывает одну

картину»: «...я бы изобразила его [Христа] одного, — оставляли же его иногда ученики одного. Я оставила бы с ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле него; может быть, рассказывал ему что-нибудь на своем детском языке, Христос его слушал, но теперь задумался; рука его невольно, забывчиво, осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит вдаль, в горизонт; мысль великая, как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колена и, подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на него смотрит. Солнце заходит... Вот моя картина!» [10; VIII, 379–380].

Наконец, завершается роман сценой, сквозь которую просвечивает один из канонических сюжетов религиозной живописи — «бдение над мертвым телом Христа». Исследователи давно обратили внимание на инверсию данного новозаветного сюжета в финальной части текста.

Таким образом, можно говорить о принципиальной нелинейности живописного сюжета, его многоаспектности. В свою очередь нам хотелось бы более подробно остановиться лишь на одной линии «картинного сюжета» — Гольбейновой. Мы постараемся показать, что решающее значение для понимания романа «Идиот» имеет не одно, а сразу три полотна художника: «Мадонна», «Мертвый Христос» и «Пляски смерти». До настоящего момента картины, играющие столь существенную роль для понимания авторского замысла, рассматривались изолированно, вне соотнесенности их друг с другом. Представляется, что авторская идея была глубже, и следует поставить вопрос о *взаимобусловленности* Гольбейновых полотен в художественной системе романа.

«Гольбейнова тема» заявлена в «Идиоте» сразу. Князь Мышкин угадывает черты Мадонны в старшей дочери генерала Епанчина — Александре: «У вас какой-то особенный оттенок в лице, похоже как у Гольбейновой Мадонны в Дрездене» [10; VIII, 65]. Несмотря на то что это единственное упоминание «Мадонны» в тексте, ее появление нельзя считать случайным.

Известно, что данная картина, находящаяся в Дрезденской галерее, привлекла внимание Достоевского. Анна Григорьевна описывает, что Достоевский неоднократно возвращался к «Мадонне»: «Потом сходили мы опять и к Мадонне Гольбейна [9; 62]. В подготовительных материалах к роману писатель много говорит об этой картине, и именно ей отведено центральное место. Одно из таких упоминаний заслуживает особого внимания. «NB. «*Письмо* (слог Гольбейновой Мадонны)» [10; IX, 183]. Примечательно, что Достоевский неоднократно возвращается к этой записи, она возникает на месте следующей перечеркнутой фразы: «*Письмо* (Гольбейнова Мадонна)» [10; IX, 183]. Ритм живописного полотна, таким образом, может быть положен в основание словесного текста. В окончательной редакции романа «Мадонна» Гольбейна уходит на второй план и перестает играть ту решающую роль, которая была ей предначертана в первоначальном замысле, но мысль о том, что живописный стиль может стать основой *письма*, по-видимому, не оставила Достоевского. Однако окончательный текст будет ориентирован на другое полотно Гольбейна...

Общепринято полагать, что на первом плане находится «Мертвый Христос». Действительно, движение событийного сюжета, непременно сосредоточенного вокруг картины, указывает на то, что именно данный шедевр Гольбейна играет решающую роль. Впечатление от этой картины, как известно, описано устами трех персонажей — Рогожина, князя и Ипполита, в результате чего возникает иллюзия стереоскопического изображения. Добавим, что «Мертвого Христа» видела и Настасья Филипповна, бывавшая в доме Рогожина. При этом все герои, за исключением князя Мышкина, рассматривают копию (князь единственный, кто имеет представление о базельском подлиннике). Значимость картины с самого начала подчеркнута путем к ней, который оказывается своеобразным *лабиринтом*: «Отворивший князю человек провел его без доклада и вел долго; проходили они и одну парадную залу, которой стены были “под мрамором”, со штучным дубовым полом и с ме-

белью двадцатых годов, грубую и тяжеловесную, проходили и какие-то маленькие клетушки, делая крючки и зигзаги, поднимаясь на две, на три ступеньки и на столько же спускаясь вниз, и наконец постучались в одну дверь» [10; VIII, 170].

На сегодняшний день о «странной картине» написано так много, что вряд ли имеет смысл в рамках данной работы еще раз возвращаться к смысловым нюансам данного сюжета. Отметим лишь, что почти все писавшие о романе сходятся во мнении, что «...в центр романа встал (лег) мертвый Христос на картине Гольбейна. Идея же “князя Христа” осталась утаенной и проблематичной» [4; 131].

Если «Мертвый Христос» является своеобразным композиционным и идейным центром романа, то «Пляски смерти», не упомянутые в тексте ни разу, лежат в основании его *письма*. Известно, что, в отличие от «Мертвого Христа» и «Мадонны», «Пляски смерти» не произвели на Достоевского большого впечатления: «На стене она показала нам снимок с картины Holbein'a, изображающей “Танец смерти”, где представляется смерть, окруженная различными людьми. Посмотрев картину, Федя сказал: “Славны бубны за горами”, то есть что про эту картину так много говорили и кричали, но, может быть, снимок оказался не Бог знает что...» [8; 84]. Однако здесь важна не оценка Достоевского, а то, что Гольбейновы «Пляски смерти» находились в сфере авторской рефлексии. В Базеле Достоевский намеренно идет к этой картине, но не получает ожидаемого впечатления. Внешнее разочарование писателя, о котором так подробно пишет Анна Григорьевна, не может являться окончательным свидетельством того, что изображенный Гольбейном «танец» не оказал влияние на пишущийся роман*.

На наш взгляд, именно «Пляски смерти» являются тем «визуальным фоном», благодаря которому многое в романе мо-

* Единственная работа, написанная в данном направлении, — исследование Е. Сливкина «“Танец смерти” Ганса Гольбейна в романе “Идиот”» [18].

жет быть переосмыслено. М. М. Бахтин пронизательно писал о присущей романам Достоевского карнавализации. Уточним, что речь в романе «Идиот», по-видимому, идет об особом карнавале — «плясках смерти». Характеристика жанровой специфики «плясок» чрезвычайно близка к той характеристике, которую можно дать жанровым особенностям творчества Достоевского в целом и роману «Идиот» в частности.

Жан Делюмо [7] связывает возникновение жанра «данс макабр» с Швейцарией: именно здесь найдены самые ранние записи текстов, изображающих пляски «черной смерти». В дальнейшем именно в этой стране данный жанр получит наибольшее распространение; наконец, именно здесь расцветает талант Гольбейна, художника, создавшего самую знаменитую в истории человеческой культуры версию «Плясок». Как известно, в творчестве Достоевского образ Швейцарии занимает особое место. С одной стороны, Достоевский хорошо усваивает уроки Н. М. Карамзина, в «Письмах русского путешественника» которого развернуты идиллические картины швейцарских гор и водопадов. Вслед за Карамзиным в русской литературе Швейцария стала прочно связываться с топикой рая. Вместе с тем Швейцария, как было сказано выше, — страна, породившая в истории европейской культуры жанр «данс макабр». Достоевский гениально прочувствовал эту непоправимую близость «рая» и «смерти». Смертельный «танец» в «Идиоте» начинается в идиллической стране. Показательно, что в «Бесах», романе структурно близком «Идиоту», Швейцария также является источником всех будущих смертей и катастроф.

Мир, изображаемый Достоевским в «Идиоте», — это мир «пляшущей смерти». «...И за ним последует конь бледный, и тот, коему имя смерть, а за ним уже ад» [10; VIII, 168], — вещает Лебедев. Одно из излюбленных «словечек» Достоевского, применяемых им в качестве определения текущей жизни, — «круговорот»: «Русский человек вовлечен в роковой <...> круговорот судорожного и моментального самоотрицания»

[10; XX, 67]. В этом «роковом круговороте» и встречаются герои Достоевского, для того, чтобы еще раз оказаться у черты, разделяющей пространство жизни и смерти.

Композиционные решения Достоевского удивительным образом совпадают с композиционными принципами «Плясок смерти» Гольбейна. Один из современных исследователей данного жанра — В. Мириманов выделяет следующие его особенности: 1. «Во всех случаях линейная многофигурная композиция изображает некое шествие, или процессию, в которой пары мертвый-живой следуют друг за другом»; 2. «...в сцене не происходит коллективное действие. Событие — порой остродраматическое — совершается отдельно, внутри каждой, изолированной друг от друга пары, в точке пересечения живой-мертвый»; 3. «Каждая такая пара, как правило, представляет собой отдельную, замкнутую на себя композицию. <...> Происходящие в отдельных ячейках события можно рассматривать и как следующие одно за другим (в соответствии с иерархией), и как происходящие одновременно» [15]*.

О явлении парных героев как основополагающем принципе романов Достоевского говорил еще М. М. Бахтин. События всякий раз концентрируются внутри пары, и спор происходит между жизнью и смертью. Вихревой круговорот времени и событий приводит к тому, что граница между отдельными персонажами оказывается проницаемой. В роковом хороводе герои вынуждены меняться «местами», постоянно заступать на «чужую территорию». Отсюда их мистическая связанность, способность понять другого прежде, чем он понял сам себя:

— Ты листы, что ли, им разрезаешь? — спросил князь, но как-то рассеянно, все еще как бы под давлением сильной задумчивости.

— Да, листы...

— Это ведь садовый нож?

— Да, садовый. Разве садовым нельзя разрезать листы?

* О композиционных принципах «Плясок смерти» см. также: В. Мириманов [16], М. Реутин [17].

— Да он... совсем новый.

— Ну, что ж, что новый? Разве я не могу сейчас купить новый нож? — в каком-то исступлении вскричал, наконец, Рогожин, раздражавшийся с каждым словом.

Князь вздрогнул и пристально поглядел на Рогожина.

— Эк ведь мы! — Засмеялся он вдруг, совершенно опомнившись [10; VIII, 180–181].

«Парные» явления героев у Достоевского всегда чреватые потерей субъектности. В ключевых (кризисных) сценах романа герои как бы утрачивают собственную суверенность: «...я тебя *наизусть* (курсив мой. – Т. 3.) во весь тогдашний день теперь знаю, как себя самого» [10; VIII, 302], — говорит князь Мышкин Рогожину. Характерно, что в романах Достоевского почти исчезают границы между отдельными речевыми сферами. Одним из излюбленных приемов Достоевского является прием «сходных слов и выражений», когда герои, удаленные друг от друга во времени и пространстве, произносят одни и те же фразы. Рогожин с удивлением отмечает сходство реакции князя и Настасьи Филипповны на портрет отца: «И вот *точь-в-точь* (курсив мой. – Т. 3.) она это же самое говорила недавно, когда тоже этот портрет разглядывала! Чудно, как вы во всем заодно теперь» [10; VIII, 178]. Мышкину кажется, что Ипполит для своей исповеди взял его слова: «...про эту “мушку” Ипполит взял у него самого, из его тогдашних слов и слез. Он был уверен, и его сердце билось почему-то от этой мысли...» [10; VIII, 352]. «Данс макабр» в буквальном смысле слова «кружит» героев, открывая относительность каждой роли, всякого места в мире.

Необычность романа «Идиот» проявляется еще и в том, что за каждым героем закреплено определенное амплуа, каждый играет легко узнаваемую роль. Показательно, что в черновиках к роману Достоевский почти не называет героев по именам, предпочитая употреблять «прозвища»: Идиот, Князь, Генерал, Генеральша, Дядя, Красавчик, Инженер, Сенатор, Дипломат, Отец, Жених и пр. Предварительные записи

к «Идиоту» показывают, насколько медленно шел у Достоевского процесс формирования именной сферы романа. Иными словами, «роль» предшествовала «имени», имя как бы выросло из «функции». В окончательном тексте романа тяготение к «ролевому имени» также присутствует — Князь, Блудница (Настасья Филипповна), Мадонна (Аглая), Каторжник (Рогожин), Самоубийца (Ипполит)*. Каждый из героев занимает определенное положение в процессии, возглавляемой «черной женщиной»**.

В «Плясках смерти» Гольбейна речь шла прежде всего о призрачности всякой земной роли. Кардинал, Король, Патриарх, Оруженосец, Мещанин, Монах, Ростовщик, Влюбленный, Отшельник и пр. оказываются вовлеченными в один и тот же танец, называемый Судьбой. Иерархия этих ролей оказывается иллюзорной, поскольку в конечном итоге человек — всего лишь невольный участник «смертельного хоровода». Чувство ужаса связано с мгновенным прозрением смерти.

Важно отметить, что Достоевский в значительной мере переставил акценты в звучании традиционной темы. В «Идиоте» речь идет не о бренности земного, а о принципиальном единстве исполняемых ролей. В мире Достоевского вихревое движение смертельного танца приводит к тому, что герои «обмениваются ролями». В Настасье Филипповне видится князю «страшная преступница», которая «только что сделала ужасное преступление» [10; VIII, 352]. Однако мгновение спустя Настасья Филипповна оборачивается Аглаей: «Он встал, чтобы пойти за нею, и вдруг раздался подле него чей-то светлый, свежий смех; чья-то рука вдруг очутилась в его руке; он схватил эту руку, крепко сжал и проснулся. Пред ним стояла и громко сме-

* Примечательно, что И. Бродский помещает князя Мышкина в «театральную» процессию («Шествие»).

** В черновиках Достоевского имеется таинственная фраза: «Черная женщина ходит» [10; IX, 265]. Образ черной женщины соотнесен в истории человеческой культуры с образом Смерти-чумы.

ялась Аглая» [10; VIII, 352]. В воспаленном воображении князя героиня одновременно выступает и в роли «страшной преступницы» (прообраз Рогожина), и в роли Мадонны (Аглая). В свою очередь Аглая ощущает в себе «другую» женщину: «— Меня никто не будил, кроме вас? Никого здесь, кроме вас, не было? Я думал, здесь была... другая женщина...

— Здесь была другая женщина...» [10; VIII, 378].

Настасья Филипповна пишет Аглае странные письма: «...она пишет мне, что в меня влюблена...» [10; VIII, 362]. К этому же ряду явлений относится и «пророчество» Ипполита: «Я ведь боюсь лишь за Аглаю Ивановну; Рогожин знает, как вы ее любите; любовь за любовь; вы у него отняли Настасью Филипповну, он убьет Аглаю Ивановну; хоть она теперь и не ваша, а все-таки ведь вам тяжело будет, не правда ли?» [10; VIII, 348]. В воображении Ипполита в качестве будущей жертвы предстанет не Блудница, а Мадонна. Наконец, в последней сцене романа происходит перераспределение ролей сакрального сюжета. На месте распятого Христа — Настасья Филипповна, в роли плакальщиц — князь и Рогожин.

Подобных примеров в романе множество. Вихревой танец захватывает всех и ускоряет время катастрофической развязки. Конфигурация героев, таким образом, носит принципиально подвижный характер. Герои прозревают в себе другого и себя в другом. Границы, отделяющие одного героя от другого, крайне призрачны: «И, наконец, мне кажется, мы такие разные люди на вид... по многим обстоятельствам, что у нас, пожалуй, и не может быть много точек общих, но, знаете, я в эту последнюю идею сам не верю, потому очень часто только так кажется, что нет точек общих, а они очень есть...» [10; VIII, 25].

Сама композиционная структура романа удивительным образом совпадает с визуальным решением «Плясок смерти», в основании которых заложен круговой принцип. В финале романа князь возвращается в Швейцарию, страну, из которой он вынес и первые ощущения жизни, и первые предчувствия

смерти. Однако в художественном мире Достоевского смерть не тождественна концу, поскольку не отнимает у человека его последний шанс — воскресение. М. М. Бахтин пронизательно писал о том, что смерть в мире Достоевского «не может иметь никакого завершающего и освещающего жизнь значения» [1; 98].

Ведущая линия «Идиота» — прозрение смерти в живой жизни. По Достоевскому, смерть не потусторонняя жизнь, она присутствует в мире, уничтожая ее, не давая осуществиться «высшим» сюжетам. Не случайно одним из главных мотивов романа оказывается мотив не воплотившейся жизни. Подлинное существование всякий раз оказывается за горизонтом: «Вот тут-то, бывало, и зовет все куда-то, и мне все казалось, что если пойти все прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь и увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас...» [10; VIII, 51]. Об этой тяге к подлинному «пиру» еще раз сказано в заключительной части романа: «Что же это за пир, что же это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать» [10; VIII, 377].

Итак, каждая из картин Г. Гольбеина порождает самостоятельную сюжетную линию в «Идиоте». Каким же образом Гольбеиновы «тексты» пересекаются в смысловом пространстве романа? Думается, что «Пляски смерти» являются «визуальной основой» текста — это та первичная реальность, которой обременены герои и из которой каждый из них пытается вырваться даже ценой собственной жизни. Это крайняя несвобода человеческой личности, вынужденной помнить о смерти. Вместе с тем в лице каждого из героев Достоевского — оттенок Гольбеиновой «Мадонны» — неуловимый лик «высшего замысла о человеке» (Вл. Соловьев). «Мертвый Христос» — воплощение смерти, но не в ее окончательности, а в ее, если следовать бахтинской терминологии, кризисности. Это неимовер-

ное физическое и духовное усилие, через которое необходимо пройти каждому, для того чтобы удержать в себе веру*.

Итак, «Идиот» — единственный роман Достоевского,ступающий границы повествования, преодолевающий свою «литературность». Повествование всецело подчинено визуальным принципам изображения. По-видимому, здесь сказался тот пафос очевидности, которым была охвачена русская словесность XIX столетия. В одном из писем к В. А. Жуковскому Н. В. Гоголь писал: «В самом деле, не мое дело поучать проповедью. Искусство и без того уже поучение. Мое дело говорить живыми образами, а не рассуждениями. Я должен выставить жизнь лицом, а не трактовать о жизни. Истина очевидная» [6; VII, 167]. В своем романе о «положительно-прекрасном человеке» Достоевский также пытается «выставить жизнь лицом», поставить читателя не перед рассказом, а перед картиной.

Закономерно, что категория зрения играет едва ли не ведущую роль в художественном мире Достоевского**. «Я видел ее, видел своими глазами... я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» [10; VII, 148], — говорит

* Гольбейнов сюжет «Христос во гробе» является одним из архетипических сюжетов, лежащих в основании романного мира Достоевского. «Мертвое тело» не раз становилось предметом авторской рефлексии. Раскольников просит прочитать Соню «Воскрешение Лазаря», а философские споры главного героя с Порфирием Петровичем касаются «буквального воскресения Христа». В первоначальной редакции романа «Идиот» Рогожин пытается сберечь для себя мертвое тело Настасьи Филипповны. Алеша Карамазов искушаем смердящим телом старца Зосимы. Нетрудно заметить, что всякий раз Достоевский решает важнейшие вопросы, связанные с верой.

** О визуальной сфере романа см. блестящее исследование А. Криницина [12]. «Представление того света, картинка» [10; IX, 223]. Одной из самых важных книг для Достоевского становится Откровение Иоанна Богослова, книга, в основании которой лежит видение.

«смешной человек». Истина всегда дана, но есть только один путь к ней — путь про-зрения. Герои Достоевского проходят чрезвычайно трудный и тернистый путь, чтобы наконец увидеть, по выражению Блаженного Августина, «фигуру истины».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
2. Боград, Ганна. Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф. М. Достоевского. New York, 1998.
3. Борисова В. В. Эмблематический строй романа Достоевского «Идиот» // Достоевский : материалы и исследования. СПб., 2005. С. 102–107.
4. Бочаров С. «О бессмысленная вечность!» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001.
5. Бурдина, Ирина. Живописный образ Христа в структуре романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. М., 1998. № 10. С. 44–53.
6. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 7 т. М., 1974.
7. Делюмо Ж. Танцы мертвецов и пляска смерти // Делюмо Ж. Грех и страх. Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII вв.). Екатеринбург, 2003. С. 92–147.
8. Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971.
9. Достоевский в воспоминаниях современников : в 2 т. М., 1990.
10. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л., 1972–1990.
11. Касаткина Т. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001.
12. Криницин А. Б. О специфике визуального мира у Достоевского и семантика «видение» в романе «Идиот» // Там же.
13. Лепахин В. Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот») // Достоевский : материалы и исследования. СПб., 2000. С. 237–263.
14. Марченко Е. И. «Странная картина» Ганса Гольбейна Младшего в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Стиль – образ – время: проблемы истории и теории искусства. М., 1991. С. 93–118.
15. Мириманов В. Смерть торжествующая. Образ Смерти в искусстве Средневековья // Искусство : еженед. прилож. к газ. «Первое сентября». 2000. № 27. С. 7.

16. Мириманов В. Четвертый всадник Апокалипсиса. Эстетика смерти. Смерть/Вечность в ритуальном искусстве от палеолита до Возрождения / Российск. гос. гуманит. ун-т. М., 2002. – 133 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 32).
17. Реутин М. Ю. «Пляска смерти» в Средние века // *Arbor Mundi* (Мировое древо). М., 2001. Вып. 8. С. 9–38.
18. Сливкин Е. «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура. М., 2003. Вып. 17.
19. Янг С. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001.
20. Kristeva J. Holbein's Dead Hhrist // *Zone*. 1989.
21. Meerson O. Ivolgin and Holbein: Non-Christ Risen vs Christ Non-Risen // *Slavic and East European Journal*. 1995. Vol. 39. № 2. P. 118–211.
22. Meyers J. Holbein and «The Idiot» // *Painting and the Novel*. Manchester, 1975. P. 136–147.

Картины И. Н. Крамского в структуре романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»

В подготовительных материалах к своему последнему роману Ф. М. Достоевский писал: «...для меня семейство Карамазовых представляется как бы какой-то *картиной* (курсив мой. – Т. З.), в которой в уменьшенном микроскопически, пожалуй, виде (ибо наше отечество велико и необъятно) изображает<ся> многое, что похоже на всё, на целое, на всю Россию, пожалуй»*. Появившиеся в последние годы исследования показали, насколько важными для писателя являются изобразительные аспекты. Безусловно, усилия филологической мысли сосредоточены главным образом на романе «Идиот», в котором «живописная линия» явлена особенно отчетливо. Не остались без исследовательского внимания и другие произведения писателя — «Бесы», «Подросток», «Сон смешного человека» и др. Роман «Братья Карамазовы» по-прежнему ждет своего прочтения, в том числе и в «картинном» ключе.

В последнем романе Достоевского содержится единственное упоминание живописного полотна — это картина И. М. Крамского «Созерцатель» (1878): «У живописца Крамского есть одна замечательная картина, под названием “Созерцатель”: изображен лес зимой, и в лесу, на дороге, в оборванном кафтанишке и лаптишках стоит один-одинешенек, в глубочайшем уединении забредший мужичонко, стоит и как бы задумался, но он не думает, а что-то “созерцает”. Если б его толкнуть, он вздрогнул бы и посмотрел на вас точно проснувшись, но ничего не понимая. Правда, сейчас бы и очнулся, а спросили бы его, о чем он это стоял и думал, то наверно бы ничего не припомнил, но зато наверно бы затаил в себе то впечатление, под которым находился во время своего созерцания.

* Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Л. : Наука, 1976. Т. 15. С. 351. Далее ссылки на это изд. указанием в скобках тома и страницы.

Впечатления же эти ему дороги, и он наверно их копит, неприятно и даже не сознавая, — для чего и зачем, конечно, тоже не знает: может, вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит всё и уйдет в Иерусалим скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то и другое вместе. Созерцателей в народе довольно. Вот одним из таких созерцателей был наверно и Смердяков, и наверно тоже копил впечатления свои с жадностью, почти сам еще не зная зачем» (14; 116–117).

Обращает на себя внимание чрезвычайно развернутый характер этого сопоставления, поскольку подобные экфрастические описания встречаются у Достоевского нечасто (аналогичного описания удастаивается, пожалуй, лишь «Мертвый Христос» Гольбейна в романе «Идиот»). Казалось бы, обращение к живописному образу призвано очертить «портрет» Смердякова. Однако вопреки читательскому ожиданию отсылка к «Созерцателю» ничего не проясняет, более того, разрушает наметившееся прежде целостное представление о «низком» герое. При этом рассказчик не совсем уверен в правомерности предложенного им сопоставления и тем самым выступает в функции «ненадежного нарратора». Вся история Смердякова дана в модусе неопределенности (так, например, важнейший для понимания романа вопрос об «отцеубийстве» остается открытым, поскольку не решен до конца вопрос, является ли Федор Павлович действительным отцом Смердякова: «Впоследствии Федор Павлович клятвенно уверял, что тогда и он вместе со всеми ушел; может быть, так именно и было, никто этого не знает наверно и никогда не знал...» [14; 91–92]). Вообще, как только речь заходит о Смердякове, сразу же резко возрастает роль условных конструкций (*как бы, если б, наверно бы, может, наверно...*). Заметим, что категория неопределенности — важнейшая константа художественного мира Достоевского, и она претерпевает значительные трансформации на протяжении всего его творчества. Если в ранних произведениях «неопределенность» является свойством реальности, не сводимой к ка-

ким бы то ни было ограничениям, то в позднем творчестве данная категория всё чаще и чаще выступает в отрицательном значении. Смутность, неясность, «туманность» появляются там, где отсутствует твердая вера.

В этом аспекте обращение Достоевского к «Созерцателю» не случайно. Картина Крамского также тревожила современников своей неопределенностью, в том числе и жанровой. Как известно, сам художник был неудовлетворен этой картиной и долгое время не мог ее закончить. Собиравшийся приобрести «Созерцателя» П. М. Третьяков указывал на «ошибки» Крамского — на то, что «повествование» разрушает образ, а наметившееся сюжетное действие противоречит идее портрета. Хотя Крамской и соглашался с этим мнением, но в конечном итоге так и не смог вернуться к жанру портрета. Современники говорили и о смысловой неоднозначности «заснеженного этюда». Так, например, П. М. Третьяков увидел в «Созерцателе» «путника» («прохожего», «странника»), т. е. «философствующего искателя извечной правды»*. Одновременно многие зрители сравнивали «Созерцателя» с прежде написанным Крамским «Полесовщиком» (1874), картиной, на которой изображен герой, готовый «село родное спалить». Таким образом, сравнение Смердякова с «Созерцателем» еще более усиливает заложенную в герое неопределенность, предельно усложняя его образ.

Однако функция картины Крамского не сводима к углублению психологического портрета Смердякова.

Одним из имманентных законов художественной реальности Достоевского является закон «парных» героев. По-видимому, данный закон проявлен не только на уровне образной системы, о чем в свое время высказывал догадки М. М. Бахтин. Часто явление одной картины приводит к другой (так «Мертвый Христос» Гольбейна сосуществует с не названными «Плясками смерти»; гольбейновская «Мадонна» заставляет вспом-

* Переписка И. Н. Крамского : в 2 т. М. ; Л. : Искусство, 1954. Т. 1. С. 182.

нить о «Мадонне» Рафаэля; упоминание «Ациса и Галатеи» К. Лоррена влечет за собой название других «солнечных» картин художника). Думается, что применительно к творчеству Достоевского можно говорить о таком явлении, как «парный экфрасис», имея в виду те случаи, когда название какой-либо картины художника неизбежно влечет припоминание другой — главной, вокруг которой выстраивается эпохальный миф.

В сознании же большинства читателей имя Н. М. Крамского было связано отнюдь не с «Созерцателем», а с другой нашумевшей и активно обсуждаемой в русском обществе картиной — «Христом в пустыне». Выставленная в 1872 году на Второй выставке Товарищества передвижных художественных выставок, эта картина произвела сильное впечатление. «Картина моя расколола зрителей на огромное число разноречивых мнений. По правде сказать, нет трех человек, согласных между собой»*, — писал Крамской. К полемике подключились В. М. Гаршин, И. А. Гончаров, И. Е. Репин, Л. Н. Толстой** и др. На фоне развернувшейся дискуссии молчание Достоевского выглядит несколько странным, тем более что «размышления о художественных выставках» — излюбленный жанр писателя. Кроме того, «Христос в пустыне» экспонировался одновременно с портретом Достоевского, написанным В. Перовым. Думается, что писатель всё же не остался в стороне от эпохальной полемики, и «размышления» о картине включены в его последний роман.

Мы полагаем, что в структуру «Братьев Карамазовых» входят две картины Крамского — «Созерцатель» и «Христос в пустыне», которые образуют два визуальных и два идейных

* Там же. Т. 2. С. 169–170.

** Гаршин В. М. Соч. : рассказы ; очерки ; статьи ; письма. М. : Сов. Россия, 1984. С. 379; Гончаров И. Собр. соч. : в 8 т. М. : Худож. лит., 1955. Т. 8. С. 62–74; Репин И. Далекое и близкое. Л. : Художник РСФСР, 1986. С. 151; Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. М. : Худож. лит., 1984. Т. 19. С. 295.

полюса романа. Если в первом случае дано непосредственное описание живописного полотна, то картина «Христос в пустыне» представлена имплицитно. Что дает основание для включения в текст этой картины?

Одним из первых, кто указал на связь картины «Христос в пустыне» с темами Достоевского, был Александр Бенуа*. Действительно, данный евангельский сюжет развернут Достоевским в важнейшей части его романа — в рассказанной Иваном «Легенде о Великом Инквизиторе». Тяготая к выделенной Ю. Лотманом структуре «текста в тексте», «Легенда» выступает в функции обрамленного и отграниченного текста, т. е. напоминает картину. Сходство с «картиной» усиливается благодаря тому, что повествование героя ориентировано на создание визуальных образов. Не случайно Иван во вступлении к своей поэме упоминает о средневековых театральных *представлениях*: и о «представлениях монахов, в которых выводили на сцену Мадонну, ангелов, святых, Христа и самого бога» (14; 224), и о «драматических представлениях из Ветхого Завета» (14; 225), и о «монастырской поэмке <...> “Хождение богородицы по мукам”, с картинками и со смелостью не ниже дантовских» (там же). Визуализация повествования достигается и благодаря употреблению глаголов настоящего времени несовершенного вида: «Он появляется тихо, незаметно, и вот все — странно это — узнают его <...> Народ непобедимой силой стремится к нему, окружает его, нарастает кругом него, следует за ним. Он молча проходит среди их...» (14; 226). «Рассказ» Ивана тяготеет, таким образом, к «показу».

Сюжет искушения Христа в пустыне является центральным не только для поэмы Ивана, но и для романа в целом. Отдельные эпизоды романа опосредованы данным архетипическим сюжетом. Можно говорить о том, что «Легенда» целиком отражена в романе, а роман отражен в «Легенде». В одной

* Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М. : Республика, 1998. С. 256–257.

из своих работ мы уже писали о том, что каждый из братьев отвечает на один из трех вопросов, когда-то поставленный сатаной: путь к спасению, по Достоевскому, неминуемо связан с искушением-вопрошанием*.

Однако для понимания авторского замысла важно не столько выявление связующих элементов романа с картиной «Христос в пустыне», сколько ответ на вопрос, как данная картина соотносится с «Созерцателем». Как мы уже отметили выше, закон «парности» является одним из универсальных законов в художественном мире Достоевского.

Прежде всего, обозначим то общее смысловое пространство, которое объединяет эти, казалось бы, совершенно разных живописных полотна. И в первом, и во втором случае на картинах отсутствует выраженное внешнее действие, художник акцентирует внимание на внутреннем пространстве — неявленной в слове «думе». В одном из писем к В. Гаршину Крамской так описывал своего Христа: «На утре, усталый, измученный, исстрадавшийся, сидит он один между камнями, печальными, холодными камнями <...> Крепко задумался, давно молчит, так давно, что губы как будто запеклись, глаза не замечают предметов... Ничего он не чувствует, что холодно немножко, не чувствует, что весь он уже как будто окоченел от продолжительного и неподвижного сиденья»**. Равным образом не чувствует падающего на него снега и Созерцатель. Герои Крамского объединены молчанием, думой и некоторой «бесчувственностью» к холоду внешнего мира.

Объединяющей становится и тема пути. Созерцатель стоит на дороге, ведущей не столько вглубь пространства, сколько в предлежащий картине мир. Изображение как бы движется навстречу зрителю. Совершенно иное пространственное ре-

* Зверева Т. В. Проблема слова и структура романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Ижевск : Удм. гос. ун-т, 1998.

** Крамской И. Н. Письма. Статьи : в 2 т. М. : Искусство, 1965–1966. Т. 1. С. 133.

шение на картине «Христос в пустыне». Мир пустыни втягивает в себя зрителя. Пустыня символизирует открытое пространство непредназначенных путей. Очевидно, что путь Христа — это незримо прочерченный путь к свету, исходящему от горизонта.

Таким образом, можно говорить о своеобразной «парности» данных картин. Показательно, что крупнейший исследователь творчества Крамского С. Н. Гольдштейн трактует «Созерцателя» следующим образом: «...он [Созерцатель] как бы ощущает себя призванным ценой своих лишений искупить грехи мира*. Таким образом, можно рассматривать две картины художника как начальную и конечную точки пути, ведущего к спасению. Главной для Достоевского является мысль о принципиальной связанности этих двух полюсов. При этом судьбы главных героев проецируются как на судьбу Христа, так и на судьбу Смердякова.

Важно, что Смердяков связан не только с тремя братьями, — данный образ соотнесен и с другими героями, расположенными, казалось бы, на противоположном идейном полюсе романа, в частности, со старцем Зосимой. Оснований для подобного сопоставления в романе много, укажем лишь на одно из них. Во время последнего свидания со Смердяковым Иван видит на столе лакея «толстую желтую книгу» — «Святого отца нашего Исаака Сирина слова». Имя Исаака Сирина проходит через весь роман и выполняет связующую функцию. Как убедительно показала В. Е. Ветловская**, размышления Исаака Сирина лежат в основании поучений старца Зосимы (книга шестая). Вспомним также, что Григорий, воспитавший Смердякова и фактически заменивший ему отца, также «добыл откуда-то список слов и проповедей “богоносного отца нашего

* Гольдштейн С. Н. Иван Николаевич Крамской: жизнь и творчество. М. : Искусство, 1965. С. 182.

** Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб. : Пушкинский Дом, 2007. С. 530–531.

Исаака Сирина», читал его упорно и многолетно, почти ровно ничего не понимая в нем, но за это-то, может быть, наиболее ценил и любил эту книгу» (14; 89). Наконец, лежащая на столе у Смердякова «желтая книга» имеет самое непосредственное отношение к биографическому автору. Эта книга была подарена Достоевскому старцем Амвросием во время посещения писателем Оптиной пустыни. Сам факт того, что автор передает отрицательному герою столь дорогую для него книгу, не случаен.

Мысль о принципиальной неотделимости человеческих судеб друг от друга и судьбы отдельного человека от судьбы мира не оставляла Достоевского. «...А ведь правда, ибо все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь, а в другом конце мира отдается» (14; 290). Самые разные образы романа (Павел Смердяков — Федор Карамазов — Григорий — старец Зосима — Христос), оказываются, таким образом, сопряженными между собой. При этом чем более разъединены полюса, тем вернее обнаруживается их неперемнная связь. В визуальном аспекте крайними полюсами романа являются картины Крамского.

Роман «Братья Карамазовы» — последний «незавершенный» роман Достоевского. Как и Крамской, Достоевский не смог «дорисовать» фигуру Христа. Мысль о принципиальной невозможности окончательного воплощения ситуации «явления» Христа сближает между собой имена двух творцов. «Что за этим следует, — писал художник о «Христе в пустыне», — продолжение в следующей книге»*. Эту же невозможность до конца высказать свою «картину» о Христе и России выражал и Достоевский. Безусловно, идея художественной «незавершенности» изначально входила в художественный замысел писателя: гениальный художник угадывал, что «живое видение» не может быть завершено в окончательной форме. Именно поэтому роман «Братья Карамазовы» живет ожидани-

* Крамской И. Н. Письма. Статьи. Т. 2. С. 142.

ем «следующей книги», потенциально вбирая в свою структуру и ту реальность, которая предлежит слову и которая в слове не завершена.

По-видимому, в своей самой знаменитой картине Крамскому удалось запечатлеть узнаваемый эпохальный силуэт. Уже современники отметили сходство позы Христа на полотне Крамского с позой Ф. М. Достоевского на известном полотне В. Г. Перова. Речь, конечно же, идет не о прямых заимствованиях — обе картины были написаны в 1872 году и одновременно экспонировались на Второй Товарищеской выставке. В общем силуэте угадывается тот человеческий тип, который породила эпоха 1870–1880-х гг. Отметим также, что сюжет искушения Христа стал привлекать к себе внимание русской культуры именно во вторую половину XIX столетия. Апологией этой темы становится стихотворение А. Фета «Искушение в пустыне» (1876).

Несмотря на то что Достоевского и Крамского при жизни не связывали тесные отношения, именно Крамскому будет суждено запечатлеть писателя, лежащего на смертном одре. Как известно, А. Г. Достоевская чрезвычайно высоко оценила этот последний портрет, присланный ей художником: «Ни одно сочувствие, высказанное мне в это тяжелое время, не тронуло меня так глубоко, как Ваш подарок. Вы мне возвратили Федора Михайловича. Он живой, он спит, он заснул счастливо»*. В лице Достоевского художнику удалось угадать те «живые черты», которые преодолевают идею «конца» и напоминают о «жизни вечной». И в данном случае, наверное, имеет смысл напомнить о том, что главный роман Достоевского заканчивался идеей возвращения-воскресения: «— Карамазов! — крикнул Коля, — неужели и взаправду религия говорит, что мы все встанем из мертвых и оживем и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку?

* Достоевский в воспоминаниях современников : в 2 т. М. : Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 533.

— Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу все, что было, — полусмеясь, полу в восторге ответил Алеша» (15; 197).

И последнее. «Живая жизнь» рождает подчас сюжеты, доступные только высокой «литературе». Долгое время Крамской дописывал своего Христа, а затем стал работать над рамой для картины. Углы этой рамы были перехвачены и скреплены веревкой, образующей крестообразные петли, что еще раз напоминало зрителю о неминуемой Голгофе. Но впоследствии в раме, предназначавшейся для Христа, оказался портрет Л. Н. Толстого. На это указывает письмо Крамского Третьякову: «Портрет графа Л. Н. Толстого послал уже к Вам, вместе с рамою: моею для “Христа”...»*. Но это уже совершенно другая история...

* Переписка И. Н. Крамского. Т. 1. С. 79.

В поисках Достоевского: к проблеме визуального образа писателя

Известный исследователь творчества Ф. М. Достоевского Юрий Карякин признался однажды, что постижение романа «Преступление и наказание» началось у него с рассматривания иллюстраций Александры Корсаковой. Действительно, в истории культуры не так редки случаи, когда понимание того или иного художественного феномена происходит посредством другого вида искусства. Иллюстрации П. Боклевского, В. Фаворского, Э. Неизвестного, Ю. Селиверстова и др. к романам Достоевского выявляют природу творческого метода едва ли не точнее, нежели развернутые научные исследования.

Тема настоящей работы лишь отчасти связана с вышесказанным. Предметом внимания станут портреты Достоевского, создававшиеся на протяжении XIX–XXI вв.* За этот длительный период сформировался огромный материал, почти не привлекавший внимания филологов. Вместе с тем представляется интересным проследить, как образ писателя изменялся во времени, какими чертами наделял его тот или иной художник. Сквозь разнообразие портретов угадывается то, что теснейшим образом связано с эпохальной оптикой. Прежде всего нам хотелось бы выявить тенденции в постижении образа писателя, чье присутствие в культуре актуализировано. Сразу же оговоримся, что нас интересует не столько искусствоведческий, сколько филологический аспект исследования.

Портрет по праву считается одним из самых загадочных жанров в живописи: «Портрет постоянно колеблется на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности. Поэтому портрет — предмет мифогенный по своей

* Большинство портретов, о которых пойдет речь в статье, размещены на сайте Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге (<http://www.достоевский.рф/r-people-1.html>).

природе», — отмечал в своей последней работе Ю. М. Лотман*. Не вдаваясь в искусствоведческие штудии, обозначим некоторые онтологические свойства жанра.

Впервые в отечественной науке проблема портрета была поставлена в 1920-е гг., и результатом дискуссии стал сборник статей под редакцией А. Габричского «Искусство портрета». В открывающей сборник работе Н. И. Жинкина поставлен краеугольный вопрос о сходстве изображения с изображаемым: «...сходство есть *имманентное* свойство портрета, однако сходство, не требующее сравнения, потому что это есть сходство с самим собой, т. е. не что иное, как *тождество личности*»**. Кстати, сам Достоевский не раз задумывался о проблеме идентичности и в «Дневнике писателя» писал, что человек не всегда бывает похож на самого себя. Иными словами, задача художника состоит не в следовании внешнему образу, а в угадывании внутренней структуры личности: «...портрет только *находит* личность в человеке, он в нем обнаруживает его *собственные* формы»***. Создается впечатле-

* Лотман Ю. М. Портрет // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб. : Академ. проект, 2001. С. 349.

Мифогенная природа портрета сказалась и на самом исследовании, ставшем последним в жизни Ю. М. Лотмана. Характерно, что именно в этой статье ученый позволил себе выйти за пределы научного дискурса и приоткрыть читателю сферу собственной жизни: «Для меня нет ничего более волнующего, чем прогулки по улицам или разговоры со случайным встречным: я задаю вопросы, но меня не очень интересуют ответы — я разглядываю лица. Сколько раз после такой прогулки мне казалось, что единственное, что можно сделать, — это повеситься. Но иногда попадается такое лицо ребенка или старухи, которое искушает всё и наполняет радостью несколько дней жизни. Нет, человечество еще не погибло, и об этом нам ежечасно должен напоминать портрет» (С. 375). Статья Ю. М. Лотмана «Портрет» — не только исследование жанра портрета в живописи и в литературе, но и набросок автопортрета, точнее, невысказанное преодоление границы, отделяющей искусство от жизни.

** Жинкин Н. И. Портретные формы // Искусство портрета / под ред. А. Г. Габричевского. М., 1928. С. 40.

*** Там же. С. 35.

ние, что, сосредоточиваясь на воссоздании лица, художник уходит от живописания мира, однако этот уход является мнимым. Как замечает А. Г. Цирес, «...портрет из изображения личности становится изображением ее “ноэматики”, изображением мира сквозь личность»*. Таким образом, за «удвоением» портрета всегда стоит «удвоение» мира.

Современники не раз воплощали образ Достоевского. Первый знаменитый портрет, написанный в 1847 г., принадлежит К. А. Туровскому: на нем изображен молодой писатель, еще не знающий о катастрофах своей дальнейшей жизни. Впоследствии появились портреты, обладающие высокой степенью сходства с оригиналом, но в полной мере портретами всё же не являющиеся (П. Ф. Борель, А. И. Лебедев, Л. Е. Дмитриев-Кавказский и пр.). Заметим, что почти все они выполнены в технике «портрета по фотографии». Вместе с тем именно эти портреты лягут в основание будущей *достоевскоцианы*.

Впервые Достоевский был угадан В. Перовым, создавшим портретную матрицу, по которой на протяжении более столетия зритель угадывает черты гениального писателя. О фотографической точности изображения и величии художественного замысла В. Перова хорошо в свое время писал М. Алпатов**. Все последующие живописные воплощения Достоевского основаны на интерпретации образа, восходящего к перовскому портрету. Его мифогенность связана с воплощением внутреннего драматизма и крайней раздвоенности личности писателя. Этот портрет исключает какую бы то ни было возможность диалога, отчего у зрителя возникает чувство принципиальной недостижимости объекта: «Для Достоевского в портрете Перова зритель просто не существует. Взгляд погашен, главным выразительным/выражающим элементом композиции становится лоб

* Цирес А. Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета / под ред. А. Г. Габричевского. М., 1928. С. 91.

** Алпатов М. В. Русский портрет второй половины XIX века // Алпатов М. В. Немеркнувшее наследие. М. : Просвещение, 1990. С. 250.

<...> его роль — роль щита или забрала, защищающего лицо, глаза от постороннего взгляда. Такую же роль композиционного и смыслового замка выполняют сжатые руки...»*. «Невидящий взгляд» писателя сродни слепоте Эдипа, оборачивающейся высшим знанием. Уже современники отметили сходство позы Ф. М. Достоевского с позой Христа на картине И. Крамского «Христос в пустыне». Речь, конечно же, идет не о прямых заимствованиях — обе картины написаны в 1872 г. и одновременно экспонировались на Второй выставке Товарищества передвижных художественных выставок. В общем же силуэте угадывается тот человеческий тип, который породила эпоха 1870–1880-х гг.

После успеха перовской картины наступила долгая пауза. Существующие литографии и офорты по-прежнему воспроизводили фотографии писателя, уходя от прямой интерпретации образа. Интерес к визуальному облику Достоевского неожиданно возрождается лишь в 1920-е гг. Думается, что это связано с желанием художников понять эпоху, оказавшуюся вне привычных форм реальности. Пророчества «Бесов» свершились, сам роман постепенно изымался из читательской сферы, но имя Достоевского как певца «униженных и оскорбленных» еще не было вычеркнуто из русской культуры. Кисть невольно выражала смыслы, расходящиеся с официальной идеологией.

Портрет В. Фалилеева «Ф. М. Достоевский» (1921) — первая попытка вырваться из концептуального поля перовской картины. Конфликт намечен уже в противоречии между изображением и рамой: крупное лицо едва вмещается в границы картины, вследствие чего возникает эффект максимального приближения взгляда Достоевского. Пространство перед картиной оказывается предельно активным — зритель неизбежно оказывается в фокусе взгляда «провидца духа». Постреволю-

* Данилова И. Е. Портрет – натюрморт: человек и вещь // Данилова И. Е. «Исполнилась полнота времен...» : сб. статей. М. : Изд-во РГГУ, 2004. С. 114.

ционная эпоха находилась в сфере видения/провидения Достоевского. Подобной художественной стратегией отмечен и портрет Шарлемана (1924). Здесь писатель еще более приближен к зрителю, поскольку нижняя рама «срезает» нижнюю часть лица, отчего возникает эффект выхода портрета за пределы рамы.

Хронологически XX столетие всё далее и далее отходило от Достоевского. Но по существу писатель всё более приближался к современности, а вместе с ним — страшный, безумный мир, который он воплотил в своих романах. В этом аспекте показательна ксилография В. Масютина «Ф. М. Достоевский» (1920-е гг.), в которой писатель напрямую соотнесен с современной художнику действительностью — на втором плане стоит красноармеец с винтовкой. Более спокойным решением отмечен знаменитый портрет В. Фаворского (1929). Впоследствии в подобном ключе будет решен образ Достоевского в литографии С. С. Косенкова («Ф. М. Достоевский», 1969).

В 1930–1940-е гг. портреты Достоевского не создаются, что всецело обусловлено идеологическими причинами. Среди первых «возвращенных» портретов — «Ф. М. Достоевский» И. Глазунова (1956) и «Достоевский-каторжник» В. Домогацкого (1956). В обоих значим скорее сам факт обращения к образу опального писателя, нежели реальные художественные решения. Подлинное же осмысление образа писателя начнется только в 1960-е гг. Эпоха оттепели — одна из самых ярких эпох в живописании Достоевского: именно тогда советские художники приблизились к подлинному пониманию образа писателя.

При всем многообразии портретов, созданных разными мастерами в 1960-е гг. (С. Косенков, Г. Гликман, А. Корсакова, Г. Неменова, В. Попов-Катарсин, В. Линницкий, Э. Неизвестный, Калужный и пр.), в них обнаруживаются общие признаки — стремление не к полноте запечатленного образа, а как бы к его сгущенному знаку. Так, портреты работы А. Корсаковой,

Г. Неменовой, Г. Гликмана — это зачастую вообще наброски. Но интересно, что именно эти, казалось бы, незаконченные и необязательные решения, всего более приближены к внутреннему образу Достоевского. Известный парадокс состоит в том, что намек обладает большей степенью художественной убедительности, нежели законченность и отточенность контура. Сама незавершенность наброска согласовывается с основополагающим принципом романного мира писателя, о чем в свое время писал М. М. Бахтин. Предполагаемая быстрота исполнения подобных рисунков, необходимость запечатлеть последнее мгновение также напрямую соотносились со стиливой манерой Достоевского (его «лихорадочным», «архискверным» слогом).

Обращает на себя внимание и то, что почти все портреты 1960-х гг. — графические, что более всего созвучно образу Достоевского: абстрактность и символичность графического пространства соотносится с реальностью, предстающей в произведениях писателя. Кроме того, графика теснейшим образом связана с категорией времени. Если цвет в живописи неотделим от пространства, то графическая линия запечатлевает движение времени. «Графика более, чем живопись, благоприятствует временному началу, четвертому измерению. Живопись не может изобразить самый поток времени, она превращает действие в состояние, длительную, застывшую ситуацию. Напротив, графика, благодаря белому фону, способна воплощать самый процесс, становление действия...»*. Отношения с временем у Достоевского всегда были особыми — не случайно он часто приводил слова из «Откровения Иоанна Богослова»: «Времени больше не будет».

Рассмотрим портреты Александры Корсаковой, вдовы Владимира Татлина, художницы, в чьем творчестве в полной

* Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М. : Изобр. иск., 1985. С. 76.

мере воплотилась эстетика художественного авангарда начала XX в.* Характеризуя портреты Ф. М. Достоевского ее работы, А. Каменский писал: «Лицо писателя резким, внезапным видением вспыхивает на белом экране листа. Контур его нижней части тает в пространстве. Потому что это, собственно, и не портрет, а какое-то видение, внезапная, острая мысль о Достоевском...»**. Сходным образом графическую манеру Корсаковой характеризует А. Стригалов: «...лица главных героев, как бы внезапно и резко появляющиеся из расплывчатого, едва намечаемого контекста. Удачными листами этого ряда являются изображения писателя, который кажется погруженным в подобный контекст...»***.

В рисунках А. Корсаковой, созданных в 1960-е годы, более всего привлекает портрет «Достоевский на каторге». Достоевский здесь неузнаваем — рисунок полностью оторван от изображаемого объекта. Как в архаическом портрете, единственной идентификацией изображения здесь является надпись. В наброске Корсаковой осуществлен переход от портрета к подписи, от визуального образа — к звуку имени. Данный набросок воспроизводит атмосферу «Записок из Мертвого дома»: в чертах живого лица отчетливо проступает личина мертвеца. Корсакова возвращает портрет к истокам его возникновения — к погребальной маске, которую снимали с умершего в целях сакрального обряда.

В другом рисунке Корсаковой («Ф. М. Достоевский») — всё те же пустые глазницы, сближающие изображение с «мертвой личиной». Безусловно, смысл изображенного связан не с лич-

* В 1990 г. создан замечательный документальный фильм «В поисках Александры» (реж. Э. Агаджанян, Г. Кудряшова), в котором предпринята попытка воскресить забытое имя художницы.

** Каменский А. Земное братство // Информационный проект eARTHburg : информ. портал (URL: <http://www.earthburg.ru/earthadm/php/process.php?lang=r&c1=7&c2=3&c3=8&part=3>).

*** Стригалов А. Александра Николаевна Корсакова // Там же.

ностью писателя, а с восприятием художника, за которым стоит эпохальное видение. Не являются ли наши исследовательские и читательские приближения к Достоевскому всего лишь манипуляциями с мертвыми смыслами, способны ли мы оживить мысль писателя?

Наверное, самое страшное прозрение Корсаковой — это «Портрет Достоевского», написанный в 1970-е гг. Выполненный углем рисунок является парным с одной из иллюстраций к роману «Преступление и наказание» («Раскольников», 1961). Художница угадывает общность жеста автора и персонажа, Творца и убийцы: на двух портретах запечатлена одна и та же рука, пропорции которой явно не соотносятся с целым; в Достоевском отчетливо проступает жест героя.

В «Портрете Ф. М. Достоевского» (1970) глаза писателя наконец открываются, но само лицо начинает растворяться в пространстве: приближаясь к краям картины, линии как бы исчезают, превращаясь в *ничто*.

Поиски образа Достоевского сопровождают и творческий путь Герды Неменовой, ученицы Михаила Ларионова, также продолжающей авангардную линию русского искусства. Большинству ее набросков свойственна еще более высокая степень условности и абстракции, нежели рисункам А. Корсаковой. Например, лицо Достоевского может едва проступить сквозь петербургские здания, при этом атрибуция портрета вне надписи крайне затруднена («Ф. М. Достоевский», 1960-е гг.). Достоевский у Неменовой — неуловимый знак того, что было лицом или того, что еще не стало лицом; на портретах отражен процесс становления, в итоге у зрителя возникает ощущение неуловимости смысла. Самым известным портретом художницы является портрет «Федор Достоевский», написанный в 1968 г. Отличительная черта этого рисунка — пустота глаз, устремленных прямо на зрителя. Эта пустота лишь отчасти связана с семантикой смерти; скорее, это символ того же растворения лица в пространстве. Тема смерти остро звучит в ее наброске «Ф. М. Достоевский», где голова писателя клонит-

ся к смертному одру. Отметим, что в подобном ключе решен и портрет работы Эрнста Неизвестного «Ф. М. Достоевский» (1967). Художник воспроизведет мертвый череп с провалами как бы смотрящих глаз, разрушая миф о бессмертии писателя, уравнивая посмертное существование гения с постсуществованием обыкновенного человека.

Среди живописных изображений Достоевского, созданных в 1960-е гг., привлекают внимание работы Г. Гликмана («Ф. М. Достоевский», 1966; «Портрет Ф. М. Достоевского — автора “Бесов”», 1969), художественные решения которых следуют принципам декоративности (пространство плоскости) и основаны на ломаных контурах. В портрете 1966 г. художник использует контрастные цвета (желтый и синий), ассоциативно напоминающие цветовую палитру Ван Гога. Экспрессия красок и линий предельно усиливает динамичность портрета. Достоевский предстает зрителю в образе изломанного гения, чья фигура возвышается над миром (созданию подобного зрительного ощущения способствует и используемый художником прием «низкого горизонта»). В другом портрете, написанном чуть позднее, в 1969 г., художник идет вслед за Пикассо: лицо Достоевского собрано из острых плоскостей, огромный лоб сдавлен двумя ломаными линиями. Напряжение портрета создано за счет разрушения пропорций и заострения контура. Показательно, что Гликман избирает диагональную композицию — портрет как бы утрачивает опору и провисает над зрителем. Таким образом, изображение Достоевского у Гликмана следует за тенденциями авангардной живописи, преломляясь сквозь взгляды Ван Гога и Пикассо.

Еще Г. Э. Лессинг поставил проблему о границах живописи, имеющей дело с видимой материей*. Распад образа может быть лишь намечен живописью, но художник никогда не сможет пойти до конца по этому пути. Именно поэтому основные

* Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М. : Худож. лит., 1957.

тенденции шестидесятников в скором времени исчерпают себя. Это время стало приближением не столько к внутренней сути Достоевского, сколько разгадкой художественного феномена писателя, попыткой войти в созданную им реальность. Выход за пределы классического видения обусловлен тем, что художникам-шестидесятникам был интересен не биографический автор, а *автор концепированный* (терминология Б. О. Кормана). Зритель имеет дело не с поисками лица писателя, а с поиском *автора*.

В 1970–1980-е гг. отчетливо выделяются две линии в формировании визуального облика Достоевского. С одной стороны, художники следуют за открытиями шестидесятников, заостряя дисгармоничность образа. Так, например, Т. Б. Левитан («Ф. М. Достоевский», 1979) создает розово-фиолетовый портрет, который излучает тревогу, граничащую с безумием. Предельная раздвоенность внутреннего мира Достоевского находит интересное решение в автолитографии В. А. Мишина («Портрет Ф. М. Достоевского», 1971). Главная фигура зеркально повторяется в многочисленных образах-двойниках, каждый из которых воплощает ту или иную грань внутреннего мира писателя. При этом само лицо писателя никаких изменений не претерпевает, в то время как отраженным фигурам присвоен определенный атрибут-символ: топор, цепи, крест, цветок и др. В этом же ключе решены живописные портреты Достоевского у О. В. Манюкова (1972) и Н. И. Кофанова (1975); офорты — у Ю. И. Селиверстова (нач. 1970-х), Н. А. Кошелькова (1976) и др.

В эти же годы намечается и иное изобразительное построение портретов. Семидесятники уходят от предшествующего опыта, сосредотачиваясь не на разгадке автора, а на поисках соотношения человека с окружающим его миром. Понимание портрета здесь напрямую связано с трактовкой пространства. Именно поэтому портреты 1970-х гг. не всегда являются портретами в исходном значении этого слова (характерно, что «лицо» всё чаще подменяется «фигурой»). Как правило, актив-

ность петербургского пространства поглощает фигуру писателя, и Достоевский воспринимается как персонаж собственных творений. Именно так написаны работы Ильи Глазунова («Ф. М. Достоевский. Белая ночь», 1983; «Ф. М. Достоевский в Петербурге. Осень», 1985; «Ф. М. Достоевский. Ночь», 1986). Поскольку портреты Достоевского и многочисленные иллюстрации к его романам выполнены Глазуновым в одной технике, собственно портреты утрачивают жанровые признаки и тоже начинают выступать в качестве иллюстраций. На этих и других картинах Достоевский помещен в атмосферу им же сотворенного романного мира.

Своего завершения эта тенденция достигает в картине В. Попова-Катарсина «Ф. М. Достоевский». На первый взгляд, разросшаяся до пределов улицы фигура писателя явно доминирует, нависает над городом. Однако при изменении взгляда обнаруживается, что Достоевский поглощен Петербургом, стиснут рядами домов. Не менее существенно, что на крышах домов расположены странные кукольные персонажи, явно враждебные герою и наблюдающие за ним. Антагонизм Петербурга и героя, их неразрывная трагическая связь выражены здесь очень полно. На таком противопоставлении «города» и «человека» будет выстроен ряд более поздних портретов (В. К. Сотникова, А. С. Алешкина, Л. И. Зикеева и др.).

В эти же годы образ Достоевского подвергается символизации. На известной картине Константина Васильева (1973) портрет писателя решает «не-портретные» задачи, внутренне соотносясь с иконным изображением. Сам художник пытался прояснить смысл написанного им и объяснить собственное творение: «Это не просто свеча — это светоч!» — говорил он о свече, расположенной на переднем плане картины. Знание, переходящее в сверхзнание, видение, трансформированное в сверхвидение, характеризуют образ писателя. Знаменательно, что *свеча* будет сопровождать множество портретов Достоевского. Христианизация образа писателя отчетливо прослеживается в портрете Достоевского, созданном Ю. Е. Брусова-

ни (1982): графические линии уподоблены иглам, отчего лицо воспринимается как обрамленное терновым венцом. Имеются и более простые изобразительные решения, например, в ряде картин фигура писателя будет выписана на фоне православных храмов.

На рубеже XX–XXI вв. образ Достоевского встраивается в систему новых смысловых отношений. В ряду многочисленных портретов последнего времени выделяются работы, в которых намечено преодоление сложившихся стереотипов. Разрушению иконического образа Достоевского способствуют, с одной стороны, картины А. Ю. Никитина и Н. И. Кузнецова, созданные в духе «хармсаниады»; с другой — явно ироничная картина В. Шумского «Гоголь и Достоевский спасают русский народ». Профанация образа Достоевского, сведение его к карикатуре необходимы культуре для выявления действительно жизнеспособных смыслов. Уничтожение дистанции между «высоким» и «низким» неизбежно порождает новые отношения между объектом изображения и зрителем, приводит к уходу от стереотипов восприятия и порождает новое зрение.

Абсолютная свобода в трактовке образа писателя прослеживается в портрете Достоевского, написанном Александром Яниным в 2012 году. Художник создал условно-идиллический мир, куда поместил своего персонажа. Старчески подслеповатое лицо Достоевского излучает тепло и спокойствие, писатель наслаждается дарованным ему вечным временем. Мир картины абсолютно статичен и гармоничен. Взятая из иконных изображений маленькая рука подпирает большую тяжелую голову, и это, быть может, единственный, едва намеченный диссонанс в картине. Как и во всех картинах Янина, в «Портрете Достоевского» утверждается безусловность искусства. Единственным пристанищем измученного человека становится мир красок: только здесь Художник обретает и полную свободу, и искомую гармонию. В данном изображении полностью изжит трагизм Достоевского, и зритель становится свидетелем вечного отдыха. Принцип обратной перспективы позволяет живописцу до-

вести портретное изображение до иконного и... вовремя остановиться на этой незримой черте.

Объектом нашего исследования стал чрезвычайно обширный материал, не всегда поддающийся четкой классификации. Именно поэтому имена многих художников не были названы нами, хотя их работы и заслуживают безусловного внимания. Без сомнения можно утверждать лишь следующее: интерес к личности Достоевского давно перерос в поиски автора, создавшего одни из самых великих творений человеческого духа. Вследствие этого зритель всякий раз имеет дело с интерпретацией, которая и является единственно возможным ключом к постижению образа.

«Сияние Ватто» в поэзии Георгия Иванова

Николай Гумилев, уделивший пристальное внимание одному из первых поэтических сборников Георгия Иванова, писал о присутствии «инстинкта созерцателя»: «...ему хочется говорить о том, что он видит. <...> Конечно, во всем этом много наивного романтизма, но есть инстинкт созерцателя, желающего от жизни прежде всего зрелища» [6; 185]. Та же тенденция отмечена Гумилевым и в связи с выходом следующего сборника — «Вереск»: «У “Вереска” есть объединяющая его задача — желание воспринимать и изображать мир как смену зрительных образов. И стремление к красивости неизбежно приводит поэта к ретроспективизму и описанию произведений искусства» [6; 197]. Эта особенность творчества Георгия Иванова уже давно стала предметом филологического анализа. Среди последних работ, обращенных к визуальным аспектам ивановской поэзии, особо следует отметить исследования В. Крейда [14], М. Рубинс [15], А. Хадынской [18], Е. Белавиной [2], Т. Соколовой [17] и др. Несмотря на то, что без обращения к имени Ватто не обходится почти ни одно серьезное исследование творчества Георгия Иванова, мы сочли возможным еще раз вернуться к проблеме творческого диалога двух великих художников. В данной работе речь пойдет о наличии особого «визуального сюжета», порожденного именем Ватто.

В истории русской культуры живопись Жана Антуана Ватто была открыта «Миром искусства». «Формула бытия» (П. Флоренский), обнаруженная в картинах французского художника, оказалась созвучной атмосфере Серебряного века. Однако, несмотря на то что сюжеты Ватто в буквальном смысле слова «просвечивают» сквозь полотна К. Сомова, А. Бенуа, Е. Лансере, в поэзии это имя почти не упоминается. Георгий Иванов оказался едва ли не единственным поэтом, чье творчество развернулось под именем Ватто.

«И Ватто, и Шотландия у меня из отцовского (вернее прадедовского) дома, — объяснял Георгий Иванов В. Ф. Маркову. — Я родился и играл ребенком на ковре в комнате, где портрет моей прабабушки — “голубой” Левицкий — висел между двух саженных ваз импер<аторского> фарфора, расписанного мотивами из отплытья на о. Цитеру» [1; 46]. Именно эти две вазы с изображением живописных мотивов «под» Ватто, не только навсегда останутся в памяти поэта, но и определяют название двух его важнейших сборников. В 1912 г. появится первый сборник стихотворений — «Отплытье на о. Цитеру», название которого полностью повторяет название самой знаменитой картины Ватто*. (Поэтическое отплытье Георгия Иванова началось, таким образом, в 1912 г., по случайному совпадению — в год крушения Титаника**.) Как известно, сюжет картины Ватто «Путешествие на остров Цитеру» восходит к комедии Данкура «Три сестры», при этом важно, что художник не выступает в роли иллюстратора. Указание на комедию — скорее жест, обнажающий связь с призрачным театральным пространством. В этой связи «Путешествие» может быть рассмотрено и в качестве театральной декорации. Не менее важно и то, что на указанный сюжет Ватто написал целую серию картин (три полотна между 1710 и 1717 годами). Подлинный смысл «Путешествия на остров Цитеру» может быть понят только с учетом всех существующих вариантов, точнее, с учетом самой идеи

* Сразу же вслед за изданием «Отплытья на о. Цитеру» Игорь Северянин придумывает псевдоним для Георгия Иванова — *Жорж Цитерский*. Несмотря на то, что этот псевдоним, конечно же, не был принят в русской литературной среде, он соединил имя Георгия Иванова с открытой им поэтической темой (см. об этом у Вадима Крейда [13]).

** История Титаника найдет свое отражение в творчестве поэта. Так, например, образ затонувшего корабля завершает собой книгу «Розы»:

Так черные ангелы медленно падали в мрак,
Так черною тенью Титаник клонился ко дну,
Так сердце твое оборвется когда-нибудь — так
Сквозь розы и ночь, снега и весну [11; 294].

вариативности. Живопись Ватто разрушала основания классического мира, устремленного к четким очертаниям и предначертаниям. Единый живописный сюжет расщепляется, трогается, оставляя смутное чувство недосказанности. В контексте наших рассуждений имеет значение и то, что Георгий Иванов не указывает, какой вариант картины стал визуальной основой для его поэтического цикла. Именно отсутствие единого живописного контура порождает ту неопределенность, которая всецело определяет эмоциональную палитру первой книги.

В дальнейшем, в 1937 г., в Берлине выйдет еще один поэтический сборник, включающий в себя стихотворения 1916–1936 гг., — «Отплытие на остров Цитеру». Таким образом, можно говорить о наличии завершенного сюжета, выстроенного по законам кольцевой композиции («Всё образует в жизни круг» [11; 158], — писал в одном из своих стихотворений Иванов, указывая на универсальный принцип человеческого бытия). Однако контуры этого живописного сюжета выходят за пределы названных сборников, отмеченных рубежом 1912–1937 гг. В последней, уже посмертно вышедшей книге Георгий Иванов вновь обращается к полотнам любимого им художника. Попытаемся проследить перипетии этого сюжета и выявить ту мировоззренческую основу, которая объединила творчество французского художника и русского поэта.

Прежде всего обратимся к переводу Георгием Ивановым стихотворения Теофиля Готье «Ватто»:

Я шел к Парижу сельскою дорогой
Вдоль колеи в вечерней тишине
С единственной спутницей — тревогой,
Что молча руку подавала мне.

Простор полей суровый, помертвельный
В гармонии с таким же небом был.
В пустой степи ничто не зеленело, —
Лишь парк один, что счет годам забыл.

Глядел я долго за решетку. Это
Был парк во вкусе старого Ватто,
Дорожки по линейке и боскеты,
Где всё причесано и завито.

Грусть уносил я и очарованье.
Когда глядел я, понял, что к мечтам
Был близок я всего существованья,
Что счастье мое сокрыто там*.

Представленный в данном стихотворении образ идеально-го мира напрямую связан с эпохой Ватто. Гармоническая точность XVIII века противопоставлена «суровой» и «помертвело-лой» гармонии современности. При этом подчеркивается недо-ступность открывшегося для лирического героя «очарованья», так как прошлое и настоящее отделены друг от друга границей («решеткой»). Перевод стихотворения Готье, по-видимому, был принципиален для молодого Г. Иванова: во-первых, он указывал на акмеистическую направленность его собственно-го творчества; во-вторых, выявлял ту культурную парадигму, которая предопределяла основные мировоззренческие уста-новки.

Вместе с тем *Жорж Цитерский* не мог не знать еще одной ев-ропейской вариации на тему Ватто — стихотворения Ш. Бодле-ра «Путешествие на остров Цитеру». (Занимаясь в поэтической студии перевода Михаила Лозинского, Г. Иванов осуществляет

* Для «приближения» к смыслу подлинника приведем еще одну по-этическую версию, осуществленную В. Микушевичем:

Подстриженные вязы, тисы, буки...
Пейзаж Ватто пейзажей всех милей.
Как после долгой тягостной разлуки,
Я любовался прямизной аллей.
Я в сад смотрел с мучительной отрадой,
Как будто знал я, что моя мечта
За эту решетчатой оградой
В своем саду навеки заперта.

ряд переложений, которые он впоследствии включит в специальный раздел 2-го издания «Вереска». Среди книг, к которым обращается переводчик, — «Цветы зла» Ш. Бодлера.) Следует обратить особое внимание на то, что стихотворение «Путешествие на остров Цитеру» включено Бодлером в подраздел «Цветы зла», название которого повторяет название всей книги и тем самым удваивает ее семантику. Таким образом, картина Ватто «Путешествие на остров Цитеру» оказывается в самом центре («эпицентре») бодлеровского мира. Однако поэтическая интерпретация данной картины прямо противоположна интерпретации Готье, имени которого, как известно, и были посвящены «Цветы зла». Бодлеровский остров — это прежде всего «остров смерти»:

Лишь только белые спугнули паруса
Птиц возле берега, и мы к нему пристали,
Три черные столба нежданно нам предстали,
Как кипарисов ряд, взбегая в небеса.

На труп повешенный насеив со всех сторон,
Добычу вороны безжалостно терзали
И клювы грязные, как долота, вонзали
Во все места, и был он кровью обогрен [3; 167].

(Пер. с фр. Эллиса)

Цитера Ватто, таким образом, оказывается едва ли не главным источником мирового зла. Безусловно, Г. Иванов с его интересом к живописи Ватто не мог не обратить внимания на данное стихотворение. Однако упоминания о бодлеровском «Путешествии» почему-то отсутствуют. Этот «не-перевод» носит, на наш взгляд, знаковый характер. Тема смерти станет той подспудной эмоцией, которая предопределяет тональность «очаровательных» стихотворений Георгия Иванова. Обманчивость мира, под «галантными» масками которого неизбежно скрывается лицо смерти, — одна из основных тем всех сборников поэта.

Таким образом, можно говорить о двух интерпретациях Ватто, к началу XX в. сложившихся в европейской поэзии. С одной стороны, речь идет о недоступности прошлого (мифологема «утраченного рая»), с другой — об изначальной призрачности идеала как такового. Эти два полюса во многом будут определять черты «мифа о Ватто», воплощенного в русской культуре. Поэтическое плавание Георгия Иванова — это плавание между «двух островов»: Цитерой Готье и Цитерой Бодлера, «очарованьем» и «смертью», прошлым и настоящим, акмеизмом и символизмом...

Тема отплытия — важнейшая в творчестве Иванова, и она на сегодняшний день неплохо разработана в критике и литературоведении*. Мы в свою очередь попытаемся очертить основные контуры поэтического маршрута, освященного именем Ватто. Важно иметь в виду, что влияние Ватто на раннюю поэзию Георгия Иванова, конечно же, не ограничивается упоминаниями имени художника или названий его картин.

Впервые развернутая фантазия на тему Ватто предстает в стихотворении «О, празднество на берегу, в виду искусственного моря...», которое входило в первоначальный вариант «Вереска»:

О, празднество на берегу, в виду искусственного моря,
Где разукрашены пестро причудливые корабли.
Несется лепет мандолин, и волны плещутся, им вторя,
Ракета легкая летит и рассыпается вдали.

Вздыхает рослый арлекин. Задира получает вызов,
Спешат влюбленные к ладье — скользить в таинственную даль...
О, подражатели Ватто, переодетые в маркизов,
Дворяне русские, — люблю ваш доморощенный Версаль.

* См., напр., последние работы — Т. С. Соколовой [16] и О. С. Чигиринской [19].

Пусть голубеют веера, вздыхают робкие свирели,
Пусть колыхаются листы под розоватою луной,
И воскресает этот мир, как на поблекшей акварели, —
Запечатлел его поэт и живописец крепостной [11, 143].

В первую очередь отметим, что данный текст — это описание картины, которая «складывается» из целой суммы живописных цитат. Сквозь «поблекшую акварель» проступают контуры живописных полотен Ватто («Арлекин», «Отплытие на остров Цитеру») и К. Сомова («Фейерверк»). При этом необходимо иметь в виду, что в контексте культуры 1910-х гг. сомовские акварели воспринимались как своеобразные отражения картин французского художника*. Реальный мир также «подражает» миру картины (Петербург — Версалью, «дворяне русские» — маркизам, «живописец крепостной» — Ватто). Эти бесконечные отражения размывают очертания реальности, определяют неустойчивость ее онтологического статуса. Эффект «отражения отражений» задается и двойным углом зрения — картина «празднества» одновременно запечатлена и словом поэта, и кистью художника. Для понимания важно и то, что картина написана акварелью, техника которой предполагает не только отсутствие четких контуров**, но и просвечивание основы. Просвечивающая основа мира станет отличительной чертой позднего периода творчества Иванова, когда его поэзия окончательно освободится от «разукрашенности» и устремится к «белому холсту».

* Важно при этом, что К. Сомову принадлежат три картины с названием «Фейерверк». Думается, что принцип «вариативности» имеет своим истоком творчество Ватто. Сомовские «Фейерверки» не только отражаются друг в друге, но и являются отражениями «галантной» эпохи. «Друг друга отражают зеркала, / Взаимно искажая отраженья» [11; 321], — написал Г. Иванов в одном из своих стихотворений, совершенно точно угадав ведущую тему эпохи.

** Размыванию контура рисунка способствует и особый отбор эпитетов: «голубеют», «розоватою», «поблекшая». «Неполнота» цвета усиливает чувство неопределенности, характерное для стихотворения в целом.

А пока разукрашенный/разрисованный мир станет темой следующего стихотворения, лирический сюжет которого также навеян именем Ватто:

В меланхолические вечера,
Когда прозрачны краски увяданья,
Как разрисованные веера,
Вы раскрываетесь, воспоминанья.

Деревья жалобно шумят, луна
Напоминает бледный диск камеи,
И эхо повторяет имена
Елизаветы или Саломеи [11; 230].

Граница, разделяющая мир художника и мир поэта, окончательно стирается. Разрушение границы между прошлым и настоящим происходит прежде всего благодаря звуковому слиянию имен Елизаветы и Саломеи, каждое из которых является ключевым символом эпохи. Зыбкость воссоздаваемой картины создается и за счет ассонансов, воспроизводящих звукообраз эха. Принцип музыкальности роднит Г. Иванова не только с символистами (главным образом с почитаемой им поэзией А. Блока), но и с Ватто, живопись которого в буквальном смысле слова основана на ритмических сочетаниях. Как уже не раз отмечено выше, визуальной основой ивановской поэзии является картина «Путешествие на остров Цитеру», композиция которой «эхообразна». Изображение каждой последующей влюбленной пары варьирует изображение предыдущей — в результате возникает единый «смысловой» контур, который по мере удаления всё более и более растворяется в пространстве и наконец окончательно исчезает в «таинственной дали». В истории человеческой культуры эхо связано как с идеей повторения («возвращения»), так и с идеей постепенного исчезновения (растворения звука в пространстве).

Растворение видимого пространства — один из основных живописных эффектов Ватто, оцененный уже современниками художника. Наверное, в своем завершенном виде данная

тема представлена в шедевре «Равнодушный». Фигура актера, застывшая в танцевальном па, расположена на переднем плане картины, но сама эта фигура «будто рассыпается на множество летучих серебристо-голубых мазков» [4; 8]. Исчезновение переднего плана порождает то чувство «онтологической неустойчивости», о котором мы писали выше. Эффект «растворения бытия» объединяет творчество французского художника и русского поэта. Для Георгия Иванова тема «истонченности» бытия — наиважнейшая, проходящая через целый ряд его стихотворений.

Маскарад был давно, давно окончен,
Но в темном зале маски бродили,
Только их платья стали тоньше:
Точно из дыма, точно из пыли.

Когда на рассвете небо оплыло,
Они истаяли, они исчезли.
Осеннее солнце, взойдя, озарило
Бледную девочку, спящую в кресле [11; 78].

О, бал теней! Печаль во взорах,
И щеки девичьи белы.
Жеманно пары приседают,
Танцую легкий менуэт,
И в отдаленьи пропадают,
И новые скользят им вслед [11; 109];

Все, кто блистал в тринадцатом году —
Лишь призраки на петербургском льду [11; 287].

Мир культуры и у Ватто, и у Георгия Иванова оказывается на удивление тонким, прозрачным, почти призрачным.

Обратим особое внимание на глагол «скользить», частое использование которого бросается в глаза. В поэтической системе Георгия Иванова скольжение по поверхности мира — это прежде всего скольжение над бездной. Вспомним, например,

стихотворение «Верхарн» (1916), где происходит окончательное сближение «скольжения» и «бездны»:

Мы все скользим над некой бездной,
Пока не наступает час...
Вот рок туманный и железный
Похитил лучшего из нас [11; 486].

(Текст, несомненно, восходит к державинской оде «На смерть князя Мещерского»: «Скользим мы бездны на краю, / В которую стремглав свалимся; / Приемлем с жизнью смерть свою, / На то, чтоб умереть, родимся» [8; 77].) Живописная манера Ватто — это скользкие мазки, передающие движение времени, а сама тема скольжения над пропастью найдет свое завершение в «Отплытии на остров Цитеру». Именно здесь художник расположит своих персонажей над символической бездной («край холма»). Крайне неустойчивая композиция картины обусловлена резким пространственным перепадом: отдельная группа фигур изображена на «дне обрыва», недвусмысленно связанного с семантикой смерти.

«Улыбка смерти» просвечивает сквозь все картины Ватто*. В этой связи становится понятным пристрастие художника к изображению танцующих фигур. Исследователи давно от-

* Вариации Ватто в русской живописи — «Арлекин и смерть» (1907) и «Арлекин и дама» (1912) К. Сомова. М. Кузмин, также поддавшийся очарованию «галантного века», уловил основную тайну сомовского творчества: «Тихие прогулки, чтения, вечерние разговоры овеяны летучей мертвенностью, словно к фиалкам примешивается слабый запах тления <...> Смерть — вот чего боится Сомов, откуда его насмешка и отчаяние и опустошенный блеск» [12; 471].

Ср. также со стихотв. Вяч. Иванова, посвященным К. Сомову:

Чредой докучливой текут — и издалече
Манят обманчиво. Над всем — пустая твердь.
Играет в куклы жизнь, — игры дороже свечи,
И улыбается над сотней масок — Смерть [10; 190].

метили, что на картинах Ватто пары исполняют танец, так как движения персонажей похожи на танцевальные па («Танец», «Равнодушный», «Любовь на французской сцене», «Венецианский праздник», «Радости бала» и др.). Мир в поэзии Г. Иванова также представлен «танцующим»:

Танцуем легкий танец мы,
При свете ламп — не видим тьмы.

Равно — лужайка иль паркет —
Танцуй, монах, танцуй, поэт [11; 158].

Безусловно, тема танца в системе человеческой культуры изначально связана с темой «пляшущей смерти» (ср. с «Плясками смерти» А. Блока), однако эта, казалось бы, традиционная тема по-особому преломляется в поэтической системе Г. Иванова. Если человек изначально обречен на небытие, то единственное, что ему остается, — «танцевать», невзирая на «улыбку смерти»:

Это месяц плывет по эфиру,
Это лодка скользит по волнам,
Это жизнь приближается к миру,
Это смерть улыбается нам [11; 298].

До сих пор речь шла о темах, напрямую связывающих творчество Георгия Иванова с творчеством Ватто. Однако влияние живописи Ватто не ограничивается данным аспектом. На наш взгляд, сходными оказываются и принципы изображения. Живописная манера Ватто была направлена на размывание четких очертаний, динамика мазка опровергала устойчивость линии, обнажая относительность всякой конфигурации. Неуловимый мир запечатлен в неуловимых поворотах фигур, расположенных на картинах Ватто. Не случайно Ватто бесконечно двоил свои сцены: «Любовь на итальянской сцене» и «Любовь на французской сцене»; «Набросок шести мужских и женских

голов», бесконечные «Коломбины» и «Арлекины», словно выписанные с одного лица*.

Несомненно, что основополагающие принципы поэтики Г. Иванова восходят к «галантному веку». В критике начала XX столетия мысль о вторичности поэзии Георгия Иванова является «общим местом». Действительно, поэзия Георгия Иванова — это своеобразный коллаж, сумма легко узнаваемых цитат из русской и европейской поэзии. Излюбленным приемом поэта является едва уловимое искажение цитаты, в результате чего происходит «смещение» смысла. Эта постоянная, зачастую неточная цитация порождает то же чувство неуловимости, что и полотна великого Ватто.

Вообще, следует отметить пристрастие Г. Иванова к «поэтике сдвига». Часто поэт возвращается к собственному творчеству, всякий раз внося в известные читателю сборники более или менее существенные «исправления», варьируя состав своих книг. Так, берлинский вариант «Вереска» и «Садов» отличается от петербургских изданий. Известно, что Г. Иванов собирался написать второй вариант «Роз». Поэтический сборник 1937 г. «Отплытие на остров Цитеру», помимо 20 новых стихотворений, включал серию слегка измененных предшествующих книг — «Розы», «Сады», «Вереск».

Принцип вариативности проявляется и в построении мотивной структуры. «Розы», «сияние», «Россия», «снега» и т. п. — не только повторяющиеся образы, которые образуют

* «Все дамы — на одно лицо, словно художник писал их с одной модели. Это лицо постоянно разворачивается в картинах Ватто — мелькает и исчезает» [7; 47]. Ср. со следующим замечанием Б. Р. Виппера: «Всматриваясь пристально в картину Ватто “Рекруты”, мы замечаем, что она изображает, в сущности говоря, не столько группу новобранцев, сколько одну и ту же пару рекрутов, но показанную в смене различных моментов движения. Мастерски используя смену то последовательных, то противоречивых поворотов, Ватто достигает впечатления того текучего движения, того чарующего музыкального ритма, которые до него были недоступны европейской живописи» [5; 196].

разветвленные мотивные комплексы. Поэт без конца варьирует их, переосмысляет, заново модифицирует, ищет точную формулу, адекватную содержанию. Автору важно наличие семантической вибрации, исходящей от варьируемых от стиха к стиху образов. В результате создается ощущение, что мир, запечатленный Ивановым, не имеет и не может иметь четких контуров и определений, ибо такое свойство отсутствует у самого Слова.

Сложная историческая эпоха, которой так и не смог принять Георгий Иванов, существенным образом поменяла маршрут его поэтического плавания. Изменившаяся реальность вела к переосмыслению бытия в целом. Как уже сказано выше, в 1937 г. выходит очередной сборник Г. Иванова «Отплытие на остров Цитеру». Прежде всего обратим внимание на то, что поэт вновь обращается к излюбленному им принципу вариативности. Смена «отплыть» на «отплытие» не сразу бросается в глаза, но за изменением грамматической формы скрывается движение смысла. Как справедливо заметила О. С. Чигиринская, «...важна замена в названии эмигрантского сборника Иванова, почти повторяющего название первого поэтического сборника: почти что географически достоверного “о. Цитера” на внепространственное, мифически-внебытийное “остров...” и легковесного “отплыть” — на обещающее вечное плаванье в неведомое “отплытие”» [19; 34]. Это отплытие — последняя надежда поэта на обретение твердой почвы. В исследовательской литературе уже было отмечено, что на сей раз сюжет плавания связан не с пространственной, а с временной структурой, как отплытие в прошлое — к «Розам», «Садам» и «Вереску» (именно в такой последовательности расположены разделы внутри сборника 1937 г.)*. Несмотря на то что «обрат-

* Интересно, что Г. Иванов заканчивает свое путешествие на «Вереске», а не на «Отплыть на о. Цитеру». Последний пункт плавания оказывается не обозначенным. За подобной структурой угадывается вполне определенный смысл. Остров «очарования» уже давно стал для Г. Ива-

ный» поэтический сюжет разворачивается от «сияния смерти» к «сиянию жизни», его семантика не может быть прочитана в качестве положительной, ибо данный маршрут возможен только в рамках поэтического текста. Остров Цитера навсегда остался для поэта в невозвратимом прошлом... В «Отплытии» находят свое завершение темы, намеченные в сборнике 1912 г. Если для раннего творчества был характерен образ исчезающего мира, то теперь речь идет о мире исчезнувшем:

А, может быть, России вовсе нет.

И над Невой закат не догорал,
И Пушкин на снегу не умирал.

И нет ни Петербурга, ни Кремля —
Одни снега, снега, поля, поля...

Снега, снега, снега... [11; 299].

Тот сюжет, который едва просвечивал сквозь полотно Ватто, получил в поэзии Г. Иванова свое логическое разрешение. Сияние белого холста («снега, снега, снега...») — и есть та первичная материя, против которой бессильны краски художника.

После сборника 1937 г. тональность стихотворений Георгия Иванова резко меняется. Поэт вновь обращается к имени Ватто, но самую изображенную ситуацию можно обозначить как «отплытие после отплытия»:

Потеряв даже в прошлое веру,
Став ни это, мой друг, и не то, —
Уплываем теперь на Цитеру
В синеватом сияньи Ватто...

нова островом «смерти». Одно из поздних стихотворений («Мне больше не страшно. Мне томно...») поэт завершит следующими строками:

...Я вижу со сцены — к партеру
Сиянье... Жизель... облака...
Отплыть на остров Цитеру,
Где нас поджидала че-ка [11; 620].

Грусть любит лунным пейзажем,
Смерть, как парус, шумит за кормой...

...Никому ни о чем не расскажем,
Никогда не вернемся домой [11; 336].

Если ранее идеальный пейзаж Ватто всякий раз оказывался по ту сторону рамы («Глядел я долго за решетку...»), то сейчас пространство лирического героя и пространство художника окончательно сливаются. «Сюжет жизни» втягивается в пространство картины Ватто, становится ее составляющей частью. Мы уже отмечали, что для Георгия Иванова всегда была характерна позиция созерцателя. В данном тексте лирический герой остается созерцателем, но в то же время оказывается и участником разворачивающегося действия. Это едва ли не единственное подлинное отплытие, на которое наконец решается герой. Пространство картины становится тем местом, где еще возможно продолжение пути. В то же время речь идет об окончательном выходе за пределы наличного бытия. «Неучастие в бытии» (Платон) — вот что определяет позицию Г. Иванова в последние годы его жизни. (Отметим в скобках, что такая позиция отличала и Ватто. В силу разного рода причин художник не был вхожим в жизнь. Как отмечает М. Ю. Герман, Ватто «живет в мире, обреченность которого ощущает, но которым не устает любоваться, оставаясь, впрочем, созерцателем, не стремящимся в этот мир войти» [4; 5].)

Отдельного комментария требует вторая строка стихотворения: «Став ни это, мой друг, и не то». Прежде всего, «ни это» и «не то» связаны с самим субъектом лирического высказывания, и в таком случае речь идет об утрате самоидентификации, расщеплении поэтического «Я», которое оказывается в неопределенном пространстве *между*. Кроме того, обратим внимание на возникающую далее рифму «то – Ватто», в результате чего имя художника также оказывается вне определения, оно включено в то же промежуточное пространство, что и лирический герой. Определить — значит внести элемент дол-

женствования, так как всякая дефиниция ограничивает, устанавливает пределы. Подлинный же смысл мира приоткрывается только в то мгновение, когда личность выходит за пределы всякого определения и располагается в крайне неустойчивом пространстве «между», в котором нет и не может быть никаких гарантий, где смерть и жизнь сливаются в едином сиянии*. Подобная позиция инобытийна, поскольку бытие всегда стремится к определенности. Схожая рифма «не то – Ватто» присутствует и в другом стихотворении позднего периода, одна из основных тем которого — всё та же попытка определения поэтического гения:

Почти не видно человека среди сиянья и шелков —
Галантнейший художник века, галантнейшего из веков.

Гармония? Очарованье? Разуверенье? Всё не то.
Никто не подыскал названья прозрачной прелести Ватто [11; 411].

Отсутствие Слова («названья») оказывается, таким образом, гарантом подлинности, жизнеспособности смысла. Лик художника также неуловим, как неуловимы лица на его картинах, словно растворенные в сиянии света.

Наконец, следует обратить внимание на поэтическую конструкцию «это и то», о которой написано специальное исследование А. Жолковского**. Данная конструкция — изящный,

* Ср.:

И тьма — уже не тьма, а свет.
И да — уже не да, а нет. <...>
Она прекрасна, эта мгла.
Она похожа на сиянье.
Добра и зла, добра и зла
В ней неразрывное слиянье.
Добра и зла, добра и зла
Смысл, раскаленный до бела [11; 304].

** «Анненский, — а за ним Иванов и Ходасевич — ставят инструментальный пушкинской языковой игры на службу своим экзистенциальным

почти неуловимый «разворот» цитаты, восходящей к Пушкину (через преломление И. Анненского). При этом, по-видимому, для Г. Иванова вновь важен сам принцип неуловимости цитаты.

Стихотворение «Почти не видно человека среди сиянья и шелков...» — своеобразное прощание Георгия Иванова с темой Ватто. В дальнейшем круг поэтических тем и мотивов трансформируется, и мир предстанет во всей своей неприглядности и опустошенности, как, например, в стихотворении «Пейзаж»:

Перекистью водорода
Обесцвечена природа.

Догорают хризантемы
(Отголосок старой темы).

Отголосок песни старой —
Под луной Пьеро с гитарой...

Всюду драма. Всюду убыль.
Справа Сомов. Слева Врубель [11; 538].

«Разрозненные строфы»* более не в состоянии «связывать» мир. Отсюда рождение «Распада атома» и «Посмертного дневника» — произведений, располагающихся как бы по ту сторону литературы. «Я хотел бы выйти на берег моря, лечь на песок, закрыть глаза, ощутить дыханье Бога на своем лице. Я хотел бы начать издали — с синего платья, с размолвки, с зимнего туманного дня. “На холмах Грузии легла ночная мгла” — такими приблизительно словами я хотел бы поговорить с жизнью.

смыслам, переводя прием из комического плана в серьезный», — отмечает исследователь [9; 176]. Ср. вариант: «Так иль этак. Так иль этак / Все равно. Все решено / Колыханьем черных веток / Сквозь морозное окно» [11; 309].

* «Разрозненные строфы» — название стихотворного цикла (1930), куда входит стихотворение «Пейзаж».

Жизнь больше не понимает этого языка» [11; 2, 18]*. «Синее платье», к которому устремлен взгляд героя, на мгновение отсылает читателя к картинам Ватто, но сам язык (сослагательное наклонение) опровергает возможность подобного возвращения. Подлинный трагизм рождается только сейчас, и этот трагизм вовсе не связан с осознанием неизбежности смерти. Более драматичной оказывается гибель («убыль») тех смыслов, которые когда-то «удерживали» бытие над пропастью. Несмотря на всю свою эфемерность, только искусство оказывается способным противостоять «распаду атома»...

И снова землю я люблю за то,
Что так торжественны лучи заката,
Что легкой кистью Антуан Ватто
Коснулся сердца моего когда-то [11; 230].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арьев А. Выше пониманья // Звезда. 2004. № 11.
2. Белавина Е. М. «Галантные празднества»: Ватто и Верлен // Российский колокол : [журнал]. М., 2004. [пилотный номер] = Fêtes galantes: Watteau et Verlaine // Cloche de la Russie : [revue]. М., 2004.
3. Бодлер Ш. Цветы зла. М., 2009.
4. Ватто : альбом / авт.-сост. М. Ю. Герман. М., 1984.
5. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.
6. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М, 1990.
7. Данилова И. Е. «Исполнилась полнота времен...». Размышления об искусстве : статьи, этюды, заметки. М., 2004.
8. Державин Г. Р. Соч. Л., 1987.
9. Жолковский А. *Так и так* Георгия Иванова («Луны начищенный пятак...») // Звезда. 2007. № 9.

* В данном случае используется искаженная пушкинская цитата, функция которой — преломление классического языка. Даже поэзия Пушкина, по Г. Иванову, оказывается не способной восстановить былое значение жизни.

10. Иванов Вяч. Стихотворения. Л., 1978.
11. Иванов Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1994. Т. 1.
12. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979.
13. Крейд В. Георгий Иванов: этюды и эпизоды // Новый журнал. 2004. № 237.
14. Крейд В. Петербургский период Георгия Иванова. Тenaflu, 1989.
15. Рубинс М. «Пластическая радость красоты...». Экфразис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003.
16. Соколова Т. С. Мотив отплытия в петербургской лирике Георгия Иванова // Филологические записки : сб. статей. СПб., 2006.
17. Соколова Т. С. Семантическая граница в ранней лирике Георгия Иванова // Вестник Томского гос. пед. ун-та. Томск, 2007. Вып. 8 (71).
18. Хадынская А. А. Экфразис как способ выражения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004.
19. Чигиринская О. С. Мотив отплытия в эмигрантском творчестве Г. Иванова // Филология. 2008. № 5.

Веласкес в поэтическом восприятии К. Бальмонта и П. Антокольского

Тема настоящей работы — всего лишь эпизод взаимоотношений между русской и испанской культурой. Речь идет о рецепции в русской поэзии начала XX века живописи Веласкеса. Напомним, что процесс усвоения испанской живописи в России, в отличие, например, от итальянской, был крайне медленным. Единственным именем, которым была освещена русская классическая поэзия XIX века, было имя Мурильо, о чем мы уже писали в одном из своих исследований [7]. Подлинные масштабы испанской живописи были осознаны только в начале XX века, что связано с изменением культурной парадигмы [8]. Живопись Эль Греко, Веласкеса, Гойи, Рибейры была не только погружением в опыт иной культурной ситуации, но и уточнением границ собственной. Следует также отметить, что на рубеже столетий господствующий прежде «рафаэлевский миф» утрачивает свою актуальность. На место обожествляемой русской литературой итальянской живописи приходит живопись Испании и Голландии.

Интерес Константина Бальмонта к испанской культуре очевиден («Из испанской поэзии», «Испанские народные песни», «Толедо», «Рибейра», «Испанский цветок», «Paseo de las delicias в Севилье», «Кальдерон», «Перед картиной Греко», «В окрестностях Мадрида» и т. д.). Исток подобного интереса — непосредственный контакт с Испанией. Поэт в буквальном смысле заворочен звучанием испанского языка: «...самый певучий и красочный из всех европейских языков. Змеино вкрадчив и по-внезапному женственен. Женски лукав и рыцарски прям. Сладок, как скрипка или флейта, вдруг в нем бой барабанов. Влюбит — и стрелы пускает отравленные. Поцелует — и острым взмахнет лезвием». Испанская литература оставила глубокий след в творчестве поэта. Благодаря переводам Бальмонта русский читатель открывал для себя творчество

Кальдерона, Тирсо де Молина, Луиса де Гонгора-и-Арготе и др. Вообще, применительно к поэзии Бальмонта можно с уверенностью говорить о наличии развернутого «испанского текста», проявляющего себя на различных уровнях художественной системы. Элементами этого сверхтекста будут и стихи, обращенные к испанским живописцам.

Имя «бессмертного» Веласкеса впервые появляется в 1897 г. в знаменитых «Акордах»:

Мне снился мучительный Гойя, художник чудовищных грез, —
Большая насмешка над жизнью, — над царством могилы вопрос.

Мне снился бессмертный Веласкес, Коэльо, Мурильо святой,
Создавший воздушность и холод и пламень мечты золотой [5; 69].

Впоследствии Бальмонт еще не раз будет обращаться к этому имени, но самым важным стихотворением в этом ряду является стихотворение «Веласкес, Веласкес, единственный гений...», написанное в 1901 году. Поскольку далее мы обратимся к анализу данного текста, приведем его полностью:

Веласкес, Веласкес, единственный гений,
Сумевший таинственным сделать простое,
Как властно над сонмом твоих сновидений
Безумствует Солнце, всегда молодое!
С каким униженьем, и с болью, и в страхе,
Тобою — бессмертные, смотрят шуты,
Как странно белеют согбенные пряжи,
В величьи рабочей своей красоты!

И этот Распятый, над всеми Христами
Вознесшийся телом утонченно-бледным,
И длинные копья, что встали рядами
Над бранным героем, смиренно-победным!
И эти инфанты с Филиппом Четвертым,
Так чувственно-ярким поэтом-Царем, —
Во всем этом блеске, для нас распростергом,
Мы пыль золотую, как пчелы, берем!

Мы черпаем силу для наших созданий
В живом роднике, не иссякшем донине,
И в силе рожденных тобой очертаний
Приветствуем пышный оазис в пустыне.
Мы так и не знаем, какую же властью
Ты был — и оазис и вместе мираж, —
Судьбой ли, мечтой ли, умом или страстью,
Ты вечно — прошедший, грядущий и наш! [5; 185]

Безусловно, обращение Бальмонта к живописи происходило на путях осуществляемого русским авангардом синтеза искусств. А. Ханзен-Леве справедливо отметил, что Бальмонт «возвел синкретизм почти в ранг программы» [14; 43]. Вместе с тем теоретические установки, как правило, всегда вторичны по отношению к реальной поэтической практике. Представляется, что для Бальмонта гораздо важнее было выразить свое отношение к живописи Веласкеса.

Данное стихотворение декларативно по своей сути и композиционно восходит к структуре гимна: первая его часть связана с обращением и именовани­ем; во второй, самой развернутой части, обозначены признаки величия гения, его светоносная сила; заключительная часть текста является оперативной — в ней утверждается вечное существование художника. Как видим, трехчастное деление текста по строфам не совсем совпадает с трехчастной схемой гимна, но речь идет не о формальном, а содержательном членении. Попутно заметим, что Бальмонт был увлечен гимнами, о чем говорят и названия его книг («Литургия красоты. Стихийные гимны» <1907>, «Зовы древности. Гимны, песни, замыслы древних» <1908>), и названия отдельных стихотворений («Из Зенд-Авесты. Гимн», «Гимн Огню», «Восхваление Луны. Псалом», «Гимн Солнцу» и т. д.).

Если рассматривать гимн как «славословие» («Хвала есть слава — живое, живущее слово <...> Слава есть неумирающее, вечно живое слово, бессмертие» [12; 78]), то становится понятным, что на глубинных уровнях стихотворение Бальмон-

та связано с древнейшими обрядами инвокации — обрядами воскрешения по имени. Показательно, что в тексте происходит смена прошедшего времени настоящим, причем речь идет о дрящемся настоящем, одновременно включающем в себя и прошлое и будущее. По существу Веласкес отождествляется Бальмонтом с животворящим источником, богом-Солнцем.

Одновременно с воскрешением имени Веласкеса поэт воскрешает и его полотна. Основная часть текста представляет собой контаминацию наиболее известных картин Веласкеса («Пряхи», «Распятие», «Копья», многочисленные портреты карликов, Филиппа IV и инфант). Отметим, что образный строй стихотворения не ограничивается названием тех или иных живописных полотен, потому что в подобных случаях вступают в действие ассоциативные механизмы. Перечисленные картины призваны стать выражением всего творчества Веласкеса. Поразительно, но Бальмонт как бы не ставит перед собой задачи постижения «тайны» творчества великого художника. В данном случае целью экфрасиса является не столько описание картин, сколько указание на них.

Зададимся вопросом, почему именно Веласкес провозглашается «вечно нашим» художником (например, стихотворения, посвященные Эль Греко или Рибейре, написаны в совершенно ином смысловом ключе)?

Несомненно, взгляд поэта опосредован культурной ситуацией рубежа веков. Ранним символизмом были востребованы «тайны» и «миражи», и сновидческий модус живописи Веласкеса не мог не привлечь внимания Бальмонта. Кисть великого художника развоплощала реальность, лишала действительность четких очертаний. «Это, конечно, не означает, что для Веласкеса реальность оказалась утраченной, что его мир это всего только призрак, обман зрения. Во всяком случае, в золотистой атмосфере “Ткачих” как бы растворяется вещественность всех образов. <...> Это была находка художника, при помощи которой он мог правдиво выразить то представление о жизни, которое было для него правдой» [2; 248], — писал

о картинах Веласкеса Михаил Алпатов. Отчасти размытость живописных контуров, характерная для живописи Веласкеса, отражена в стихотворении Бальмонта. Словесным аналогом живописному приему лессировки являются сложные прилагательные «утонченно-бледный», «смиренно-победный», «чувственно-яркий». Любое определение уточняет существование вещей в мире, выделяя их по конкретному признаку. Однако у сложного прилагательного двойная функция. С одной стороны, оно действительно призвано дать более точный образ. С другой стороны, сложные прилагательные указывают на известное несовпадение между реальностью и словом, невозможность последнего стать отражением первой. Подлинные свойства предметов располагаются в «зиянии», обозначенном дефисом. Говоря о символической поэзии, Бальмонт отмечал: «Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота» [4; 77]. Именно благодаря сложным прилагательным Бальмонту удается достичь эффекта «неуловимой», «отвлеченной» действительности.

Чувство неопределенности, идущее от полотен Веласкеса, усиливается еще и благодаря тому, что их перечень в стихотворении принципиально неоднороден. Бальмонт называет только три конкретные картины: «Пряхи», «Распятие» и «Копья». В свою очередь «бессмертные шуты», «инфанты» и «Филипп IV» не могут быть отнесены к какому-либо определенному живописному источнику, поскольку это излюбленные модели Веласкеса, многочисленно воспроизводимые художником на протяжении всего творчества. Таким образом, вновь можно говорить о некотором отвлечении «имени» от «вещи».

В живописи Веласкеса Бальмонт угадывает и ее светоносную силу. Симптоматично, что гимн Веласкесу входит в самый известный поэтический сборник «Будем как солнце». Великий испанский художник проник в тайну света и воздуха, а значит, в тайну существования мира. В стихотворении Бальмонта обнаруживается присутствие «светового сюжета»,

при этом можно говорить о его своеобразной динамике: «безумное Солнце» — «белеют» — «утонченно-бледный» — «чувственно-яркий» — «блеск» — «пыль золотая». Холодная палитра уступает место теплой, мир насыщается цветом и жизнью. Заметим, что данный сюжет формируется уже в ранней лирике Бальмонта (например, стихотворение «Я мечтою ловил уходящие тени...», открывающее сборник «Безбрежность») и становится определяющим на протяжении всего его творчества.

Наконец, следует обратить внимание и на то, что Веласкес одним из первых европейских художников обращается к изображению мгновения. Мир, предстающий на его полотнах, дан в разрезе неуловимого движения, неуловимого поворота — как, например, поворот головы инфанты Маргариты на самой известной картине «Менины». Веласкесу важно запечатлеть само мгновение перехода из одного состояния в другое, отчето изображение и обретает внутреннюю динамику. Безусловно, что тайна движения тесно связана с тайной времени. Подобное восприятие мира определяет и поэзию Бальмонта: «Философия мига, внезапно возникшего и безвозвратно промелькнувшего мгновения, лежащая в основе импрессионистического искусства, сформировала творческую манеру Бальмонта» [10; 45].

В то же время декларативность и четкость стиха Бальмонта противоречат той неопределенности и незавершенности, которые являются важнейшей составляющей живописи Веласкеса. Именно это свойство кисти великого художника позволило Х. Ортеге-и-Гассету сказать: «Он [Веласкес] сделал самое непопулярное открытие из всех: реальность отличается от вымысла своей незавершенностью» [11]. В какой-то степени, живопись Веласкеса так и осталась для Бальмонта «неразгаданным сном». Можно сделать вывод о том, что, декларируя «невидимое», поэт в своем стихотворении всё же сосредоточился на описании видимого мира.

Совершенно иное видение живописи Веласкеса представлено в стихотворении Павла Антокольского «Портрет инфанты». Напомним, что Павел Антокольский — поэт, чрезвычайно

близкий миру живописи. Его высказывания о художественных полотнах носят профессиональный характер и часто цитируются в искусствоведческих исследованиях. Кроме того, Антокольский принадлежал к плеяде рисующих поэтов: он не только оформлял собственные книги, но и принимал участие в различных художественных выставках. Его поэзия в буквальном смысле пронизана живописной тематикой («Тамара Абакелия», «Экспрессионисты», «Нико Пиросманишвили», «Иероним Босх» и т. д.).

В отличие от К. Бальмонта П. Антокольскому не довелось побывать в Испании и познакомиться с ее живописью, но «Портрет инфанты» Веласкеса привлек внимание поэта в галерее Лувра:

Художник был горяч, приветлив, чист, умен.
Он знал, что розовый застенчивый ребенок
Давно уж сух и желт, как выжатый лимон;
Что в пульсе этих вен — сны многих погребенных;
Что не брабантские бесценны кружева,
А верно, ни в каких Болоньях иль Сорбоннах
Не сосчитать смертей, которыми жива
Десятилетняя.
Тлеет перед ним осколок
Издерганной семьи. Ублюдок божества.
Тихоня. Лакомка. Страсть карликов бесполох
И бич духовников. Он видел в ней итог
Истории страны. Пред ним метался полог
Безжизненной души. Был пуст ее чертог.

Дуэньи шли гурьбой, как овцы. И смотрелись
В портрет, как в зеркало. Он услышал поток
Витиеватых фраз. Тонуло слово «прелесть»
Под длинным титулом в двенадцать ступеней.
У короля-отца отваливалась челюсть.
Оскалив черный рот и став еще бледней,
Он проскрипел: «Внизу накормят вас, Веласкец».
И тот, откланявшись, пошел мечтать о ней.

Дни и года его летели в адской пляске.
Всё было. Золото. Забвение. Запой
Бессонного труда. Не подлежит огласке
Душа художника. Она была собой.
Ей мало юности. Но быстро постареть ей.
Ей мало зоркости. И всё же стать слепой.

Потом прошли века. Один. Другой. И третий.
И смотрит мимо глаз, как он ей приказал,
Инфанта-девочка на пасмурном портрете.
Пред ней пустынный Лувр. Седой музейный зал.
Паркетный лоск. И тишь, как в дни Эскуриала.
И ясно девочке по всем людским глазам,
Что ничего с тех пор она не потеряла —
Ни карликов, ни царств, ни кукол, ни святых;
Что сделан целый мир из тех же матерьялов,
От века данных ей. Мир отсветов золотых,
В зазубринах резьбы, в подобье звона где-то
На бронзовых часах. И снова — звон затих.

И в тот же тяжкий шелк безжалостно одета,
Безмозгла, как божок, беспорна, как трава
Во рвах кладбищенских, старей отца и деда, —
Смеется девочка. Сильна тем, что мертва [3; 91–92].

Стихотворение было написано в 1928 году, и время написания наложило определенный отпечаток на идейную составляющую текста. Негативное отношение к прошлому, видение в ушедшей истории знаков тления и смерти — веяния той революционной эпохи, в которой довелось жить поэту. Однако гений Антокольского в значительной степени превосходит эстетические установки 1920–1930-х гг. В «Портрете инфанты» поэт открывает важнейшие аспекты живописи Веласкеса.

Название стихотворения указывает на главный объект описания — «Портрет инфанты Маргариты», размещенный в музее Лувра. При этом само изображение возникает только в заключительной части текста. В первой же части автор ри-

сует ситуацию, предшествующую написанию знаменитого портрета. Заметим также, что поэтическое описание выстраивается таким образом, что в начале инфанта увидена глазами Веласкеса и дуэний, затем даны размышления собственно автора над запечатленным портретом, наконец, зритель оказывается в сфере взгляда смеющейся девочки. Эта смена точек зрения порождает атмосферу смысловой неопределенности, что соответствует атмосфере пространственной относительности, характерной для живописи Веласкеса. (Об этом точно пишет И. Е. Данилова в связи с главной картиной «Менины», являющейся квинтэссенцией творчества художника: «Игра пространственных иллюзий и мнимостей, в которую играют художник, и его герой, и зритель и в которой они утрачивают пространственную ориентацию. Неясно, кто кому позирует и кто на кого смотрит» [6; 43].)

В основании данного текста лежит базовое противопоставление «живого» и «мертвого». Если для К. Бальмонта Веласкес был художником жизни, то для П. Антокольского живопись Веласкеса связана с тайной смерти. Тема времени/смерти реализуется не только через лексический план («сух и желт», «сны многих погребенных», «смерть», «пустой чертог» и т. д.), но и через другие уровни поэтического текста. Прежде всего для уяснения авторской позиции оказывается важным исторический контекст. Излюбленная модель Веласкеса — инфанта Маргарита принадлежала к королевскому роду Филиппа IV. Наследники престола едва доживали до совершеннолетия. Историки объясняют это существующей в Испании традицией родственных браков среди членов королевской семьи. Маргарите была сужена очень недолгая жизнь — она умирает в возрасте 22 лет.

Развитие сюжета начинается с того, что художник прозревает смерть в «розовом застенчивом ребенке». Соединение «розового» (живого) и «желтого» (мертвого) в пределах одного синтаксического периода с самого начала задает тот смысловой контраст, который станет основой лирического конфлик-

та. В дальнейшем образ «личины» усиливается фигурой «мертвого отца» («У короля-отца отваливалась челюсть. / Оскалил черный рот и став еще бледней, / Он проскрипел...»). Даже сама жизнь художника оказывается участницей «адской пляски», вызывающей в читательской памяти жанр «*dance macabre*». Мир же в целом является лишь отражением всепоглощающего времени: «Мир отсветов златых, / В зазубринах резьбы, в подбье звона где-то / На бронзовых часах». Таким образом, тема смерти является ведущей в стихотворении Веласкеса.

Реализация «сюжета смерти» происходит и на уровне жанра — «Портрет инфанты». Происхождение портрета, как известно, связывается большинством искусствоведов и культурологов с похоронной маской, т. е. портрет изначально несет в себе семантику смерти. Вместе с тем Ю. М. Лотман говорит об исходной двойной функции живописного портрета: «...он функционирует не только как нечто, заменяющее личность (или ее *обозначающее*), но и как сама эта личность» [9; 352]. Иными словами, в основании портрета всегда лежит сопоставление «живого» и «мертвого». Антокольский обнажает это исходное противоречие — созданный им поэтический портрет живет на границе живого/мертвого. Представляется также возможным говорить о сюжете ожившего портрета. Задаваемый первой частью стихотворения образ «мертвой девочки» во второй части сменяется описанием ее портрета, на котором инфанте, напротив, атрибутированы «живые черты» — вначале она «смотрит», а затем «смеется». И здесь обнаруживается выход за пределы изображения, созданного Веласкесом, потому что на самой картине смех отсутствует. Поэтический портрет, таким образом, начинает жить собственной жизнью, окончательно разрушая границу между «живым» и «мертвым».

Следует отметить, что автор уничтожает и границу, разделяющую мир картины и мир зрителя. Взгляд инфанты направлен на смотрящих посетителей Лувра, и реальность, предлагаемая портрету, сама превращается в картину. Принципиальное

тождество «иллюзии» и «реальности» («сделан целый мир из тех же матерьялов, / От века данных ей») делает эти миры неотличимыми друг от друга. Наиболее последовательно данная идея реализована Веласкесом в «Менинах», на что в свое время обратил внимание Мишель Фуко: «Видимы ли мы или видим сами?» [13; 43].

И всё же стихотворение Павла Антокольского вырывается за пределы обозначенных выше смыслов. Художник, по Антокольскому, способен вырвать образ из рук времени и обеспечить ему вечное существование. Не случайно стихотворение «Портрет инфанты» включено поэтом в сборник «Действующие лица». Тема Антокольского — это еще и сам феномен существования, сама способность мира *быть* вопреки не только времени, но и пространству, не предоставляющему ни человеческому телу, ни окружающим его предметам достаточных опор. Подобное поэтическое видение в максимальной степени приближено к живописному видению Веласкеса.

Вероятно, стихотворения К. Бальмонта и П. Антокольского могут быть прочитаны еще и под другим углом зрения. Эта принципиальная множественность прочтений заложена в самой фигуре экфрасиса. «Экфрасис больше чем какой-либо иной жанр провоцирует осмысление теоретических аспектов проблемы чтения и интерпретации. Являясь по определению текстом в тексте, интерпретацией интерпретации, экфрасис предполагает особый уровень читательской рефлексии над текстом» [1; 126].

«Чужая» культура — это не только познание Иного, но в первую очередь познание своего. Понять собственное *Я* можно только через *Другого*. С начала XX века и по сей день русская культура постоянно заглядывает в зеркала Веласкеса, уточняя границы собственного существования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автухович Т.Е. Поэтический экфрасис: риторика чтения // Чтение: рецепция и интерпретация : в 2 ч. / Гроднен. гос. ун-т. им. Я. Купалы. Гродно, 2011. Ч. 1.
2. Алпатов М. В. О композиции картины «Менины» Веласкеса // Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М. : Изд-во Академии художеств СССР, 1963. С. 243–254.
3. Антокольский П. Стихотворения и поэмы Л. : Сов. писатель, 1982.
4. Бальмонт К. Д. Горные вершины. М. : Гриф, 1904.
5. Бальмонт К. Избранное. М. : Правда, 1990.
6. Данилова И. Е. «Исполнилась полнота времен...». М. : РГГУ, 2004.
7. Зверева Т. В. «Мадонны» Мурильо в контексте русской литературы 1840–1860 годов (В. Боткин, Д. Григорович, Ап. Григорьев) // Проблемы современной филологии в вузовском образовании. Ижевск : ERGO, 2008. С. 147–154.
8. Лопес Крус Хосе Мурильо и Веласкес в русской художественной культуре XIX – начала XX в. : дис. ... канд. искусствовед. М., 2001. – 311 с.
9. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб. : Академ. проект, 2002. (Мир искусств).
10. Орлов В. Н. Бальмонт. Жизнь и поэзия // Бальмонт К. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1969.
11. Ортега-и-Гассет Х. Веласкес. Гойя. М. : Республика, 1997.
12. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М. : «Восточная литература» РАН, 1998.
13. Фуко М. Слова и вещи. СПб. : А-сад, 1994.
14. Ханзен-Леве А. Русский символизм. СПб. : Академ. проект, 1999.

Живописное пространство в драме Дмитрия Кедрина «Рембрандт»

Драма Дмитрия Кедрина «Рембрандт» — как, впрочем, и другие произведения поэта — редко становилась предметом самостоятельного научного интереса. Для советского литературоведения фигура Кедрина была маргинальной: загадочная гибель поэта отбрасывала тень на его имя, а стихи его, за исключением, быть может, военных, не совсем вписывались в рамки господствующей эстетики. В 1990–2000-е гг. произошла смена эстетических критериев, но творчество поэта вновь не отвечало требованиям времени: на этот раз решающее значение имел тот факт, что поэт пытался найти точки соприкосновения с современностью и в его стихах отразился человек эпохи «Москвошея».

Драма «Рембрандт», написанная в 1938 г. и опубликованная в 1940-м, — этапное произведение Кедрина. Известно, какое впечатление произвела на поэта выставка Рембрандта, открытая в 1936 г. в Музее изобразительных искусств. «Выставка потрясла отца. Он перечитал всю литературу о голландском художнике, пересмотрел все его офорты, досконально изучил жизнь и творчество. Он буквально “заболел Рембрандтом”»*, — вспоминает дочь поэта Светлана Кедрина.

Образу Рембрандта в драме приданы автобиографические черты. Кедрин часто повторял мысль Льва Толстого о том, что во всех изображениях художника необходимо искать и находить душу самого художника. Одиночество перед лицом времени, трагическая судьба талантливого человека в современности — темы, которые не переставали волновать поэта. Незадолго до гибели Кедрин записал: «Вся жизнь — в минувшем. Писать не для кого и незачем. Жизнь тяготит всё больше. Она

* Кедрин Д. «Вкус узнавший всего земного...». М. : Время, 2001. С. 524. Далее ссылка на это издание указанием страниц в скобках.

давно уже перешла в существование. Сколько еще? Гете сказал правду: “Человек живет, пока хочет этого”» (546). В одной из записных книжек Кедрина, опубликованных, к сожалению, только частично, есть выписка из «Жития протопопы Аввакума»: «А протопопица на меня, бедная, пеняет, говорит “Долго ли мучиться, протопоп, будем?” — Я говорю: “Марковна, до самой смерти!” — Она же, вздохнув, отвечала: “Добро, Петрович, ино еще побредем!”» (459–460). Поэт, как и художник, мучительно пытался понять и принять свое время, но вопреки этому постоянно ощущал свою ненужность.

Кедрин был наделен трагическим мирозерцанием и постоянно ощущал дистанцию по отношению к своему времени. Скорее всего, именно этим обусловлен его интерес к русской истории. Не были ли его исторические поэмы бегством из настоящего, попыткой обустроиться в ином времени и иных эпохах? Исторические поэмы и баллады — его вершинные творения, именно в них он обнажает скрытые механизмы русской истории. Почти во всех произведениях разворачивается один и тот же конфликт — человека и власти. Обращение к драматическому жанру в «Рембрандте» знаменовало переход к принципиально иной перспективе видения. Драма — это всегда показ воочию, актуализация настоящего. Преодоление эпической дистанции и обращение «прошлого» в «настоящее» говорят о том, что именно в «Рембрандте» поэт решает для себя важнейшие вопросы, связанные с сегодняшним днем.

В рамках настоящего исследования мы обратимся к иконическому аспекту драмы. Насколько нам известно, с этой точки зрения данный текст еще не изучался. Анализ живописного плана и его соотнесение с другими уровнями художественной структуры будет способствовать выявлению авторской позиции. Упомянутые в драме картины Рембрандта высветили не только жизнь Голландии XVII века, их таинственно-сумрачный свет осветил и советскую реальность 30-х гг. XX века.

Несмотря на кажущуюся простоту, драма Кедрина лишена однозначности и прозрачности смысла. Казалось бы, в драме

воспроизводится историческое время Рембрандта. Действительно, в перечне действующих лиц нет ни одного вымышленного персонажа; в ремарках скрупулезно перечислены реальные предметы, принадлежащие художнику: львиная шкура, гипсовый бюст Гомера, шлем великана, морские раковины, коллекция оружия, альбомы с гравюрами... Всё это способствует формированию «чувства истории». Вместе с тем исторический срез времени предстает как основной, хотя и не единственный в драме.

Прежде всего следует сказать о принципиальной открытости исторического времени: сюжет драмы проецируется и на ветхозаветную историю об Иове, и на новозаветную историю о Блудном сыне. Фигура Иова для Кедрина символична: судьба ветхозаветного праведника напрямую соотносится с судьбой Художника. Показательно, что Книга Иова вкладывается в уста и автора, и главного героя. Действие IV снабжено следующим авторским комментарием: «Жил человек в земле Уц, имя же ему — Иов» (начало книги Иова в Библии)». В дальнейшем книгу Иова цитирует Рембрандт:

Ну что ж, пиши. Мой почерк груб и куц,
А ты и подлость выведешь красиво.

(Диктует.)

«Жил человек в земле восточной Уц,
И было имя человеку — Иов» (416).

Так через образ Иова устанавливается внутренняя тождественность автора и героя.

С каждой последующей картиной уменьшается число окружающих Рембрандта лиц и вещей. Движение этого сюжета дублируется сужением цветовой палитры: «краски жизни» сменяются «красками смерти» («бычья кровь» — «кобальт» — «киноварь» — «зелень» — «французская синь» — «алый» — «серая сепия» — «сепия» — «сажа» — «жженная кость» — «бычья кровь» — «голландская сажа»). «Иов-ситуация» предстает

как универсальная ситуация человеческой жизни. Но, в отличие от Иова, Рембрандт не вопрошает Бога, не пытается судьбу и, соответственно, не получает отнятого обратно... Художник стоически переносит удары судьбы, преобразуя боль в творчество («Теперь я Иова начну писать» [415]). На уровне прямого авторского высказывания герой остается блудным сыном, не возвратившимся к Отцу:

П а с т о р

Ты святотатствуешь! Как ты упал!
Ужель ты Бога не боишься даже?

Р е м б р а н д т

Уж не того ль, что сам я создавал
Из бычьей крови и голландской сажи? (437)

На уровне прямых авторских оценок драма Кедрина тяготеет к тем формам эстетики, господство которых обнаруживалось в официальной советской литературе. Герои «Рембрандта» завершены словом. Но если бы смысловое пространство драмы было ограничено только репликами героев, то она осталась бы знаком своей эпохи. Вместе с тем подлинная глубина текста открывается при обращении к другим уровням его художественной структуры — прежде всего к временной структуре. Наверное, это не случайно, ведь кисть великого голландца соприкасалась с тайной времени.

Линейное (биографическое) время, которому подчинена драма, отчасти разрушается благодаря циркулярной организации текста. Кольцевая композиция достигается прежде всего за счет намеченной симметрии в расположении отдельных драматических сцен. Уже названия первой и последней частей задают тему зеркальности — «Пир блудного сына» и «Возвращение блудного сына». Собственно, действие драмы начинается с приготовления к пирушке, о чем автор говорит в первой ремарке («Флинк и Фабрициус готовят для пирушки богато убранную комнату»); финальные сцены разворачивают-

ся вокруг последнего пира, на который художник приглашает тени ушедших. Движение драматического сюжета, таким образом, — это движение от пирушки к пиру, от картины «Блудный сын в Таверне» к картине «Возвращение блудного сына».

В действиях II и V зеркально отражаются друг в друге сцены с продавцом красок:

2 действие

Продавец красок
Простите, ради бога!
Я киноварь и зелень вам принес,
Французской синей раздобыл немного.

Рембрандт
О, и французской!

Продавец красок
Вы довольны?

Рембрандт
Да.

(Берет палитру.)
Сейчас мы ею на палитру брызнем.
Попробуем ее. Тащи сюда
Все краски юности, все краски жизни! (337)

5 действие

Продавец красок
Я сепию и сажу вам принес,
Да жженой кости раздобыл немного...

Рембрандт
Ага, — и жженой!

Продавец красок
Вы довольны?

Р е м б р а н д

Да.

П р о д а в е ц к р а с о к

А светлых нет, хоть у других проверьте.

Р е м б р а н д т

Их мне не надобно. Тащи сюда

Все краски старости, все краски смерти (428).

Не будет преувеличением сказать, что «Рембрандт» — одно из самых выстроенных произведений Дмитрия Кедрина, которое выявляет идею циклического времени. Разрушение линейного временного потока способствует выходу в Вечность, что в конечном счете соотносится с внутренней направленностью творчества самого Рембрандта. По словам П. Декарта, Рембрандт «...пожелал стать живописцем мига откровения, сделаться открывателем переломных моментов, прерывающих течение действительности. Нарушить порядок вещей. Рембрандт показывает вспышки, ломающие мировое устройство»*. Благодаря ответу рембрандтовских красок современность обрела черты неопределенности и загадочности, а лирический субъект стал носителем особого взгляда на мир.

Взгляд Рембрандта на реальность в значительной мере изменяет перспективу видения и самого Кедрина. Настало время обратиться еще к одному уровню художественной структуры — так называемому «картинному сюжету». На протяжении действия воссоздается не только жизнь художника, но и судьба его полотен. Значимо, что текст разбит на «картины». Осуществленная замена «действия» на «картину» задает определенный угол зрения, под которым и необходимо рассмотреть текст.

Несмотря на то, что в драме отсутствует развернутый экфрасис, само упоминание названий рембрандтовских полотен способствует расширению пространственно-временной

* Декарт П. Рембрандт. М. : Мол. гвардия, 2000. С. 165.

перспективы. «Блудный сын в Таверне», «Даная», «Бегство в Египет», «Ночной дозор», «Туша быка», «Давид и Саул», «Аристотель перед бюстом Гомера», «Флора», «Портрет Сикса», «Заговор Юлия Цивилиса», «Возвращение блудного сына», многочисленные портреты Саскии, Хендрике, Титуса, а также автопортреты — вот далеко не полный перечень работ, эксплицитно или имплицитно присутствующих в драме. Не все упоминаемые в тексте картины несут на себе одинаковую функциональную и смысловую нагрузку. В «Рембрандте» отчетливо выделяется три визуальных сюжета:

- 1) библейский сюжет (от «Блудного сына в Таверне» к «Возвращению блудного сына»);
- 2) исторический сюжет (от «Ночного дозора» к «Заговору батавов»);
- 3) архаический сюжет (от «Забитого быка» 1640 г. к «Освежеванному быку» 1655 г.).

Эти картины формируют особый угол зрения на реальность. Рассмотрим каждый из выделенных нами сюжетов.

Внешнее композиционное кольцо драмы замыкается, как мы уже отметили, «Блудным сыном в Таверне» («Автопортрет с Саскией на коленях») и «Возвращением блудного сына», чем актуализируется не только тема блудного сына (о чем мы уже писали выше), но и очень важная для автора тема пира. В поэтической ее интерпретации автор апеллирует не только к Рембрандту, для которого тема пира неизменно смыкалась с темой Вечности, но и к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкин*. Если в «Автопортрете с Саскией» пир явлен непосредственно: молодой художник поднимает кубок и бросает вызов

* Реморова Н. Б. Пушкинские традиции в поэзии Дм. Кедрина. Статья 3. (Драма «Рембрандт») // Сб. трудов молодых ученых. Томск, 1975. Вып. 3; Реморова Н. Б. Кедрин и Ходасевич. «Статьи о русской поэзии» В. Ходасевича в чтении и восприятии Дм. Кедрина (по материалам кедринской библиотеки) : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/268/image/268_58.pdf

грядущей судьбе, — то в «Возвращении блудного сына» представлено событие, пиру предшествующее: лучший агнец еще не зарезан, а празднование прощения и возвращения находится за пределами изображенного мгновения. В системе человеческой культуры пир неразрывно связан с семантикой жизни и с семантикой смерти. Принципиальная неразличимость этих двух планов существенно осложняет драму, выводя ее за пределы эстетики, ориентированной на прозрачность и однозначность смыслов. При этом смысловое движение кедринской драмы не только в движении от «пира жизни» к «пиру смерти», но и в движении за пределы последнего, в пространство, лишенное очертаний (по сути, пространство здесь уступает права времени). В визуальном аспекте переход от «Автопортрета с Саскией» к «Возвращению блудного сына» — это переход от ясных и прозрачных контуров к сумрачной реальности, не знающей четких очертаний. Один из исследователей творчества Рембрандта отмечал, что художник ломал само понятие меры пространства: «Действительность здесь полностью преобразована. Из области физики мы попадаем в пространство метафизики»*. Вслед за любимым художником поэт вступал область «метафизики», сам, быть может, не ведая того...

На первый взгляд, Кедрин пересматривает евангельский сюжет «возвращения», поскольку в финале его герой отказывается от святого причастия и отвергает Бога:

П а с т о р

(поднося к его лицу распятие с изображенным на нем Христом).

О грехах подумай!

Р е м б р а н д т

(глядя на распятие).

Беспомощно написан этот бог...

(Умирает.)

(437)

* Декарт П. Рембрандт. М. : Мол. гвардия, 2000. С. 229.

Однако логика живописного сюжета корректирует финал драмы. Хотя на уровне прямого высказывания Рембрандт и отвергает «плохо нарисованного Бога», но на визуальном уровне происходит трансформация смысла, ибо последняя часть драмы восходит к картине «Возвращение блудного сына» (характерно, что в соответствии с первоначальным авторским замыслом драму предполагалась назвать «Возвращение блудного сына»). Таким образом, сюжет возвращения просвечивает сквозь сюжет отречения, и это лишает финал однозначности. Важно также, что на картине зритель не видит лица возвратившегося — и дело здесь не только в обобщенности и символичности изображенной художником ситуации. Тайна данной картины заключается и в том, что художник, скрыв лицо своего героя, скрывает и свое собственное. Можно ли рассматривать «Возвращение» как очередной «автопортрет» Рембрандта? Иными словами, соотносит ли художник самого себя с фигурой, лица которой мы не видим? Эта двойственность нашла свое отражение и в кедринской драме — возвращение Рембрандта одновременно и происходит, и не происходит.

Своеобразную композиционную раму составляют и две другие картины, в основании которых лежат исторические сюжеты, — «Ночной дозор» и «Заговор батавов». Не останавливаясь специально на многочисленных интерпретациях этих полотен, скажем лишь о тех смыслах, которые, на наш взгляд, были востребованы автором. По Кедрину, «Ночной дозор» — это картина о мнимых героях и мнимом военном походе. Автор акцентирует внимание читателя на безучастии капитана Кука в обороне города и на его предательских действиях:

Пушкарь

Отчаянной пальбы услышав звук,
В одном белье, с дежурной полуротой
На башню к нам явился Баннинг Кук
И грозно приказал открыть ворота (358).

Р е м б р а н д т

Хотите знать, в каком бы виде сам
Вас написал, чтоб были Вы похожи?
Оранскому несущими ключи
От города... (389)

Изображенная в драме история защиты Амстердама является чистейшим авторским вымыслом. И он необходим для того, чтобы показать тех подлинных героев, изображения которых отсутствуют на парадном портрете. Именно Рембрандт и Хендрике становятся непосредственными участниками обороны города. В связи с этим проясняется и кедринская интерпретация «Ночного дозора». Известно, что в самом центре картины Рембрандт изобразил самого себя («глаз Рембрандта»). Это центральное положение художника на картине связывается автором драмы с той главной ролью, которую играет Рембрандт в защите города:

П у ш к а р ь

Так это ты предупредил народ,
Что замышляет злое принц Оранский?

Р е м б р а н д т

А хоть бы я? О том, что принц кружит
Под городом, успел проговориться
Мне Баннинг Кук спяна. А я — мужик
И не особенный поклонник принцев (360–361).

В таком смысловом контексте «Ночной дозор» оказывается всего лишь парадным групповым портретом, на котором изображен маскарад победителей. Вспышки золота и растворение ярких пятен в окружающем пространстве призваны еще раз выявить иллюзорный характер изображенного события. По-видимому, Кедрин интересовала проблема расхождения искусства и подлинной реальности. В соответствии с эстети-

ческим каноном советской эпохи действительность изображалась такой, какой она должна быть. Литература 1930-х гг. была нацелена не на воссоздание мира, а на его преобразование.

Если в «Ночном дозоре» дана внешняя (парадная) сторона власти, то в «Заговоре батавов» обнажена ее суть. На уцелевшем фрагменте изображены основатели Голландии — мятежники, соединяющие свой политический союз клятвой на крови. Именно здесь Рембрандт соприкоснулся с тайной власти — в ее варварском, стихийно-языческом основании. Думается, что «Заговор» был созвучен кровавой эпохе 30-х годов. Вслед за художником Кедрин соприкоснулся с сокровенной тайной власти, оборотной стороной которой во все времена неизбежно является кровь.

Не случайно палитра «Заговора» сближена с палитрой «Воловьей туши» (1638–1643) и «Туши быка» (1655) — полотнами, с которыми связана еще одна смысловая линия кедринской драмы. «Воловья туша» является сквозной картиной в «Рембрандте». Образ освежеванного быка чрезвычайно важен для творчества Рембрандта. Художник постоянно возвращался к нему и в конечном итоге оставил два варианта картины, один из которых относится к раннему периоду творчества, а другой — к эпохе расцвета. Почему странный замысел не оставлял художника на протяжении его жизни? В системе человеческой культуры образ быка амбивалентен: с одной стороны, он соотносится с идеей священной жертвы, а с другой — с идеей силы, угрожающей человеку. Картины Рембрандта, созданные в таком жанре, — не только напоминание о смерти, сопутствующей жизни. За неприглядным образом освежеванной туши скрывается сюжет распятия и воскресения. Иными словами, в пределах картины происходит соединение несовместимого — профанного и сакрального, низкого и высокого, смерти и бессмертия. Интересно, что и сам художник выступает здесь в особой функции: «На этой картине художник сам как будто превратился в мясника, он использовал кисть так, словно это огромный нож, царапая, взрезая и вскрывая плоть

животного»*. Живописец, таким образом, оказывается жрецом, «взрезывающим» реальность и открывающим в ней сокровенный тайны.

Несомненно, каждая из присутствующих в «Рембрандте» картин порождает дополнительные смысловые линии. Но значение рембрандтовской живописи не исчерпывается этим. Гораздо более существен другой аспект. Именно язык живописи является первичным языком драмы Д. Кедрина. Подлинные смыслы рождаются не на уровне прямого слова (автор соотносит себя с Рембрандтом и ученым талмудистом Мортейрой), но на уровне живописного сюжета. При этом словесный и визуальный планы не совпадают между собой, подчас находясь в отношениях контрапункта.

Слово героев в «Рембрандте» стремится к своей завершенности. Можно говорить о тяготении к четкому и законченному рисунку фразы: «Не продаются кисть, перо и лира» (391); «Откройте тем, кто будет после нас, / Как мы боролись, гибли и любили» (436); «Любил, страдал и честно ел свой хлеб, / Обильно орошенный горьким потом» (437); «Он на плечах широких, как Атлант, / Намного выше поднял нашу землю» (440). Характерно, что стих «Рембрандта» восходит к ямбу — размеру, исторически связанному с одой (вопрос о соотношении драмы Кедрина с одической топикой представляется продуктивным и может стать темой отдельного исследования).

В то же время внешняя установка автора на однозначность оценки разрушена. Живописные сюжеты порождают иные представления о мире. Прежде всего, это мир, принципиально не очерченный ни словом, ни краской: «Идеал Рембрандта, подобный сну, который видят с закрытыми глазами, — это свет: нимб вокруг предметов, фосфорическое сияние на черном фоне. Все это смутно, неопределенно, эфемерно и ослепительно, состоит из неуловимых очертаний, готовых исчез-

* Рикете М. Рембрандт. М. : Айрис-пресс, 2006. С. 95.

нуть раньше, чем художник их закрепит»*. За воскрешаемыми в драме картинами встает особый срез реальности, не отделенной от исходной тьмы и грозящей в любое мгновение раствориться в ней. Благодаря визуальному плану и возникает тот эффект глубины, который переводит драму Дмитрия Кедрина в ряд подлинных произведений искусства.

В заключение поставим вопрос об исторических формах экфрасиса и принципах его функционирования. На рубеже XIX и XX вв. обращение поэзии к живописи было обусловлено поиском синтетических форм. С одной стороны, речь шла об открытом поэтическом эксперименте (например, творчество В. Брюсова), с другой — о возможностях слова преодолеть собственные пределы и соприкоснуться с тайной иного (А. Блок, А. Белый, Н. Гумилев, О. Мандельштам). В 30–40-е гг. перед русской словесностью встали иные задачи. Можно предположить, что в этот период экфрасис становится средством преодоления вербального, дискредитированного новой эпохой в своей основе. Не случайно в стихотворении О. Э. Мандельштама («Как светотени мученик Рембрандт...») говорится о «немеющем времени». Поскольку язык официальной культуры был деформирован идеологией, возникает необходимость поиска новых средств выражения, находящихся как бы по ту сторону языковой реальности. В создавшихся условиях апелляция к живописи представляется вполне закономерной. Именно этим, на наш взгляд, и обусловлено воскрешение экфрасиса в творчестве Д. Кедрина, В. Рождественского, П. Антокольского, И. Эренбурга, Н. Заболоцкого, М. Петровых...

* Фромантен Э. Старые мастера. М. : Сов. художник, 1966. С. 253.

В поисках «Я»: Кушнер и Рембрандт

Когда б не живопись, я был бы мрачен тоже...

А. Кушнер

Интерес к живописи сопровождает поэзию Александра Кушнера на всем ее протяжении («Как Святой Себастьян у Беллини в саду...», «Зачем Ван-Гог вихреобразный...», «Какая разница, чем мы развлечены...», «Рисунок», «Ваза», «Поклонение волхвов», «Сирень», «Мужчина с розой», «Фреска» и др.). Если говорить о художественных пристрастиях поэта, то это в первую очередь имена Леонардо да Винчи, Тинторетто, Рафаэля, Беллини, Джотто, Гуго ван дер Гуса, Жана Батиста Шардена, Рембрандта, Пиранези, Курбе, Сезанна, Мане, Ван-Гога, Модильяни...^{*} В стихах Кушнера обнаруживается неизменная тяга к живописному модусу бытия, опыт кисти зачастую предшествует опыту поэтического слова. Не случайно на протяжении всего своего творчества Кушнер постоянно обращается к Державину, Батюшкову, Мандельштаму, Фету, Бродскому — поэтам, располагающим самым богатым оптическим арсеналом в русской литературе.

Подобное внимание к живописи обусловлено не только тем, что Мандельштам когда-то назвал «тоской по мировой культуре». Хотя именно мандельштамовской традицией поэт дорожит более всего, и за поэзией Кушнера прочно утвердился статус «неоакмеистической» [11; 320–327]. Действительно, мир культуры для Кушнера если и не первичен (учитывая последние поэтические опыты), то вездесущ. В его ранней лирике бытие почти всегда наделено двойственным статусом — это

^{*} Интересно, что еще в сборнике 1962 г. «Первые впечатления» поэт иронически обыграл свою склонность к живописи: «И критик шелковый / Обозначал мой крен: / Ларец с защелками / И Жан Батист Шарден» [10; 40].

и некая объективная реальность, и одновременно реальность, ставшая рисунком, музыкой или словом («Рисунок», «Ваза», «О здание главного штаба!» и др.). Поэт видит очертания известных полотен в настоящем, как, например, в стихотворении «Сирень», где ищущее верную краску слово вдруг вспоминает о том, что разноцветные «вспышки» и «блестки» ранее уже привиделись другому художнику:

Фиолетовой, белой, лиловой,
Ледяной, голубой, бестолковой
Перед взором предстанет сирень.
Летний полдень разбит на осколки,
Острых листьев блестят треуголки,
И, как облако, стелется тень.

<...>

Но взглядишь в эти вспышки и блестки:
Здесь уже побывал Кончаловский,
Трогал кисти и шурил глаза [10; 51].

Окружающий поэта мир на мгновение замыкается в рамках живописного полотна только лишь для того, чтобы вновь заявить свои исконные права на выход из рамы. Этот же сюжет развернут в стихотворении «Поклонение волхвов», где бытовая ситуация (рождение ребенка) соотнесена с бытийной (Рождество):

Как будто Гуго ванн дер Гус
Нарисовал все это:
Волхвов, хозяйку с ниткой бус,
В дверях полосу света [10; 44].

Поэзия Кушнера вообще тяготеет к созданию неких устойчивых визуальных образов. Именно этим ее свойством обеспечивается та утраченная современной культурой уравновешенность стиха, о которой писал И. Бродский: «Кушнер поэт гораццианский, то есть в его случае мы сталкиваемся с темпераментом и поэтикой, пришедшей в мировую литературу с по-

явлением Квинта Горация Флакка и опосредованной в русской литературной традиции. Это поэзия равновесия и наблюдения, равновесия, полученного от природы и на протяжении жизни все с большим трудом сохраняемого». «Поэтика равновесия» по самой своей природе неизбежно тяготеет к живописным образам, потому что кисть художника — это всегда вызов времени, попытка преодолеть исходную текучесть мира. Примечательно, что именно Иосиф Бродский, определявший себя как «человека зрения» [4; 611], одним из первых уловил «оптический» вектор кушнеровского стиха.

Само понимание сущности поэзии у Кушнера неразрывно связано с «видением», потому что его стих — это прежде всего особый ракурс (зрительный и слуховой), новое ритмическое и оптическое преломление бытия:

В ресницах — радуга и жизни расслоенье.
Проснешься: блещет мир, засвеченный с углов.
Ты перечесть меня за этот угол зренья.
Все дело в ракурсе, а он и вправду нов [10; 98];

Мне дорог жизни крупный план,
Неровности, озноб
И в ней увиденный изъян,
Как в сильный микроскоп [10; 128];

Хлебом меня не корми, но позволь заглянуть
В стеклышко, линзу, подозрную даль, что-нибудь [10; 218];

Пристальный мир! Прислонись же к нему, улыбнись.
Может быть, смерть — это смена оптических линз? [10; 219];

Паутина дрожит, как оптический чудный прицел
Для какого-то тайного, явно нездешнего глаза [10; 274].

Не случайно один из поэтических циклов Кушнера назван «В новом ракурсе», а обостренное чувство зрения проявляет себя в сквозном для лирической системы мотиве глаза/зрачка

(«Как на снимках круглы у детей и огромны зрачки» [10; 188], «По эту сторону мне лезет в глаз ресница» [10; 197]; «Лишь в глазах у нас всё те же красноватые прожилки» [10; 223]; «Глядит во тьму зрачок незрячий» [10; 241]; «Кому отдал хрусталик чудный свой» [10; 245]; «Как на экране глаза голубеют белками» [10; 294] и т. д.). В одном из стихотворений, вошедших в сборник «Перебои смысла», автор дает метонимический образ мира — «соринки», попавшей в глаз:

Чья-то нежность, и наша гримаса...
«Потерпи еще, — просят, — постой!»
Этот мир, как соринку из глаза,
Вынут нам с набежавшей слезой [10; 355].

В лирике Кушнера с ее, казалось бы, беспримерной для русской литературы растворенностью поэтического слова в визуальной стихии, выделяется особый пласт, восходящий к Рембрандту. Безусловно, поэта, для которого оптическое измерение реальности является первичным, Рембрандт привлекает как художник, познавший тайну взгляда*. Однако этого предположения явно недостаточно — есть более веские причины, влекущие русского поэта к творчеству голландского художника. Поэтому в дальнейшем ходе исследования мы сосредоточимся на вопросе: почему именно Рембрандт «жизненно близок» Кушнеру.

В истории русской культуры системный интерес к фигуре Рембрандта возникает довольно поздно — только в 1910-е гг.**,

* Об этой стороне рембрандтовской живописи упоминают почти все пишущие о нем: «Рембрандт — мастер луча, взгляда, всего того, что оживляет и открывает путь к задушевным признаниям, шепотам и крикам...» (Поль Клодель «Голландская живопись» — цит. по [3; 152]); «Он знает все, что может знать художник. И прежде всего (наконец, быть может?) то, что художник — весь во взгляде, что простирается от предмета к холсту» (Жан Жене «Секрет Рембрандта» — цит. по [3; 155]) и др.

** XIX столетие знает лишь единичные примеры обращения к имени

что, по-видимому, связано с первыми переводами на русский язык знаменитой книги Эжена Фромантена «Старые мастера»*. Необычные суждения Фромантена в сфере искусства сделали его исследование ярким явлением духовной жизни России начала XX века. Упоминания имени Рембрандта встречаются в творчестве В. Брюсова, Вяч. Иванова, А. Белого, А. Ахматовой, О. Мандельштама и др.

Именно к этому времени относятся и первые попытки поэтической интерпретации судьбы художника. «Нищее величие» Рембрандта, одинокий путь сквозь мрак к свету, непонятость своим временам, — всё это делало фигуру художника близкой и узнаваемой для «некалендарного» XX века. Судьба Рембрандта осмыслялась как прообраз трагической судьбы художника вообще. Н. Я. Мандельштам, например, считала, что в стихотворении «Рембрандт» Мандельштам говорит о себе**. Размышляя о перипетиях человеческой судьбы, Анна Ахматова однажды заметила: «Нищета еще никогда никому не мешала. Горе тоже. Рембрандт все свои лучшие картины написал в последние два года своей жизни, после того, как у него все умерли: жена, сын, мать» [19; 102]. В дальнейшем русские поэты еще не раз обращались к имени голландского художника***.

Рембрандта: А. С. Пушкин «Возрождение», М. Ю. Лермонтов «На картину Рембрандта», В. К. Кюхельбекер «Путешествие»...

* Первый перевод (1913) осуществил Г. Кепинов, второй (1914) принадлежит Н. Соболевскому.

** «Тема мученичества повторилась в “Рембрандте”, где О.М. прямо говорит о себе — “резкость моего горящего ребра” — и о своей Голгофе, лишенной всякого великолепия. Рембрандтовская маленькая Голгофа, как и греческая керамика черно-красного периода, — остаток богатств Дерптского университета — находились тогда в воронежском музее, куда мы постоянно ходили» [13; 345].

*** См., напр., стихотворения Д. Кедрина «Рембрандт», Н. Матвеевой «Рембрандт», И. Бродского «Рембрандт. Офорты», А. Городницкого «Рембрандт» и др., по-разному оцениваемые в критике (так, В. Н. Альфонсов полагал, что у Новеллы Матвеевой «имя художника вписывает-

Однако только у Кушнера имя Рембрандта порождает особый сюжет, проходящий через всю его поэзию.

Одно из ранних «рембрандтовских» стихотворений А. Кушнера — «Ночной дозор» (1966), — вошедшее в одноименный сборник. Объектное название текста не только обращает внимание читателя к едва ли не самому знаменитому полотну художника, но и вводит важнейшую тему кушнеровского творчества — тему *зрения* (см.: «дозор» — ‘доглядывать’, ‘досматривать’, ‘наблюдать’, ‘надзирать’, ‘надсматривать’, ‘осматривать’, ‘высматривать’, ‘примечать’ [6; стб. 1128]).

Д. С. Лихачев обратил внимание на используемый в данном тексте прием «живого портрета»: «В этом стихотворении, оживляющем картину Рембрандта “Ночной дозор”, рамка условная превращается в рамку вполне реальную: это рама, в которой изображенное, как в “Портрете” Гоголя, становится действительностью, перемешивается с ней, и оказывается возможным разговор автора с персонажем картины» [12; 8]. Созданная по мотивам «Ночного дозора» поэтическая «картина» живет своей жизнью: из мглы возникают силуэты предметов, отсутствующих на живописном источнике, но различимых в пространстве поэтического текста («голубые тени башен», «сапожная вывеска», «старая каланча», «ненадежная шторка»). Кушнер как бы высвечивает невидимый фон рембрандтовского полотна.

Важнейшей составляющей этого текста является претворенная в нем авторская игра «точками зрения». Под руководством капитана Коха осуществляется дозор: ночной невидимый город находится во власти многочисленных «взглядов» героев. Одновременно сам капитан и его рота оказываются под «надзором» Художника, «чудный» глаз которого волен отбирать материал для будущей картины: «Никогда не знаешь

ся в мотив, который сам по себе — уже литературный штамп, даже при верной общей идее <...> еще один книжный Рембрандт: и бессмертная кисть, и дрожащая старческая рука, протянутая за подающим» [2; 258]).

сразу, / Что он выберет сейчас: / То ли окорок и вазу, / То ли дерево и нас» [10; 27]. При этом ни сам Кох, ни остальные участники ночного действия не ведают, что они оказались в фокусе зрения художника и стали персонажами его картины.

Невидимый Художник, чья свеча освещает ночь, — образ, восходящий одновременно и к фигуре Рембрандта, и к самому поэту. Интересно, что когда-то взгляд художника привлек «окорок» (картина «Освежеванный бык»), а взор поэта остановился на «вазе» (стихотворение «Ваза»). Теперь и художник, и поэт одновременно смотрят на роту капитана.

Однако этим оптический сюжет не исчерпывается. Картина «Ночной дозор» по праву считается не только самым значимым, но и самым загадочным произведением Рембрандта. О тайнах, которые скрывает это полотно, говорится в специальной литературе ([3], [7], [18]). Мы же обратим внимание лишь на одну его особенность, оказавшую, как нам представляется, воздействие на Кушнера. По общепринятому на сегодня мнению, в композиционном центре «Ночного дозора» (между фигурой в каске и знаменосцем) расположен глаз самого художника: Рембрандт смотрит на зрителя почти в упор.

«Глаз художника» изменяет статус реальности — еще мгновение, и мы сами превратимся в персонажей неведомой картины. Вследствие подобного композиционного решения зритель оказывается одновременно и субъектом, и объектом наблюдения. Принципиальное неразличение субъекта и объекта зрелища порождает ощущение призрачности не только происходящего, но и призрачности мира как такового. У Кушнера это чувство неопределенности бытия передано через ряд повторяющихся синтаксических конструкций, несущих в себе формальное противопоставление, а по существу указывающих на принципиальную слитность противопоставленных элементов: «знахарь *иль* художник», «*то ли* окорок и вазу, *то ли* дерево и нас», «*то ли* мы — ночная стража в этих стенах, *то ли* он».

Таким образом, поэту оказывается чрезвычайно близким зыбкий и неопределенный образ мира, запечатленный на по-

лотне Рембрандта. Важно, что подобное ощущение действительности рождается в лирике Кушнера в 1960-е гг. — эпоху, нацеленную на воссоздание ясных и четких форм реальности. В «Ночном дозоре» возникает не свойственное официальной советской поэзии чувство ненадежности и хрупкости мира. Подобное утверждение не противоречит той линии «равновесия и наблюдения», о которой писал И. Бродский. Стремление к «равновесию», как правило, неразрывно связано с пониманием того, что мир не уравновешен в своей основе. Кроме того, сфера зрительного могла мыслиться поэтом и как сфера относительной свободы от прямого высказывания, на которое была ориентирована советская эпоха (в самом широком смысле — свободы от диктата языка вообще).

После «Ночного дозора» Кушнер на какой-то период расстается с живописью Рембрандта, но в поэтических сборниках 1980-х гг. присутствие художника уже угадывается, а в 1990-е его имя обретет особый статус, наряду с другими важнейшими именами-символами (Батюшков, Баратынский, Тютчев, Мандельштам). Рембрандтовская тема не оставляет Кушнера: словно «блудный сын», поэт постоянно возвращается к сумрачным полотнам, соразмеряя собственное видение реальности с видениями великого живописца («Молодой Рембрандт с кошачьими усами...», «Художник женщину в мужской напишет шляпе...», «Достигай своих выгод, а если не выгод...», «Художник в бархатном кафтане и берете»). Кроме того, в ряде стихов имя художника не названо, но отдельные детали позволяют идентифицировать эти тексты как принадлежащие «рембрандтовскому пластику». Прежде чем подробнее говорить о развитии данного экфрасического сюжета, остановимся на некоторых важнейших составляющих художественного опыта Рембрандта.

Основная тема художника — поиск своего «Я». Главным образом речь идет об автопортретах как заметной стороне творчества Рембрандта. Даже сегодня искусствоведы затрудняются дать точное число оставленных художником автопортретов. Безусловно, эта многочисленная серия может быть прочитана

как единый текст, точнее, как один автопортрет, создаваемый Рембрандтом на протяжении всей его жизни.

Поиск собственного лица нашел отражение и в «костюмных» картинах, где Рембрандт облачается в различные наряды, словно испытывая себя в разных культурах и временах («Блудный сын в Таверне», «Автопортрет в восточном костюме», «Автопортрет в виде Зевксия», «Избиение камнями Св. Стефана», «Охотник с выпью», серия «Апостолы» и др.). Художник «особым образом обрабатывает свое “Я”, то сознательно повышая или снижая свои личные качества, то огрубляя или, наоборот, украшая или облагораживая свой облик» [5; 379–380]. Вследствие этого «театральность» становится неотъемлемым свойством рембрандтовской живописи, что запечатлено во множестве стихотворений Кушнера:

Почему одежды так темны и фантастичны?
Что случилось? Кто сошел с ума?
То библейский плащ, то шлем. И вовсе неприличны
Серьги при такой тоске в глазах или чалма!

Из какого сундука, уж не из этого ли, в тщетных
Обручах и украшеньях накладных?
Или все века, художник, относительноны — и бедных,
Нас то в тогу наряжают, то мы в кофтах шерстяных? [10; 223];

Дайте мне, дайте башмаки пурпурные с загнутыми носками
И одеяние, шитое золотом, с брильянтами и аметистами;
Сколько можно ходить в пижаме, пробавляться тусклыми мазками
Повседневной живописи, с ее красками водянистыми? [10; 340];

Она бы, думаю, понравилась Рембрандту,
Он тоже странности и вольности любил,
Чалму турецкую, равнодушен к банту,
К халату, помнится, к стальному шлему был [10; 507].

Однако, вопреки всем мыслимым и немыслимым преобразованиям, Рембрандт так и не смог преодолеть «тоски в глазах».

Б. Р. Виппер отметил, что уже в автопортретах конца 1630-х годов появляется «отенок какой-то грустной неуверенности, какие-то черты недоговоренности и зыбкости, свидетельствующие о симптомах внутреннего кризиса, переживаемого мастером» [5; 344], а на портретах 1650-х возникает тот испытующий, недоверчивый взгляд, которым будут отмечены все поздние картины великого художника.

С течением времени его палитра становится всё более мрачной (уже современники называли живопись Рембрандта «темной»). Предельное сгущение тьмы осуществится в знаменитом «кёльнском» автопортрете 1688 года, изображающем глубокого старика: «Ситуация картины похожа на сновидение, где зыбкость и недоговоренность сочетаются с навязчивой, устрашающей достоверностью <...> Только Рембрандт способен был показать с такой беспощадной откровенностью свою старческую немощь и сделать из этого призрака безмерного одиночества художественное произведение...» [5; 434]. Между ранними и поздними автопортретами — бездонная пропасть, между молодым художником и немощным стариком нет точек соприкосновения, за исключением имени, их связующего.

Этот общий смысловой вектор живописи Рембрандта нашел свое воплощение в стихотворении Кушнера «Молодой Рембрандт с кошачьими усами...», которое можно отнести к «жанру портрета». Первая и последняя строфы, обращенные к внешнему описанию, образуют своеобразную рамку, внутри которой дан «психологический» портрет Рембрандта и очерчены веки его судьбы.

В основании кушнеровского текста лежит система жестких оппозиций: «солнце»/«мрак», «доверчивость»/«подозрительно сть», «кошка»/«мышка», «жизнь»/«смерть», «сейчас»/«потом»:

Молодой Рембрандт с кошачьими усами
Хорошо относится к себе и к жизни тоже.
Ничего плохого в этом нет, судите сами:
Разве кто-то хуже был, когда он был моложе?

Разве завтра на небо опять не выйдет солнце?
Разве жизнь закончится на нас, судите сами.
Жаль, что подозрительность с годами разовьется.
Хороша доверчивость с горячими глазами!

Этот цвет коричневый, вот именно, табачный,
И еще не ясно, кто тут мышка, кто тут кошка.
Разве осмотрительность не надоела, мрачность?
«Поиграй, судьба, со мной, — просил, — еще немножко»
[10; 342].

Даже композиционно текст распадается на две равные части, противопоставленные друг другу. В результате возникает образ мира, как бы разъятого на противоположные полюса*. «Начало» и «конец» жизни Рембрандта трагически не связаны между собой, при этом в художественное задание автора не входит очерчивание причин и следствий. Подобное построение текста порождает ощущение зыбкости человеческой судьбы, ее «разорванности» и «бессвязности». Причем речь идет не только о Рембрандте, но и о жизни как таковой. Показательно, что в четвертой строфе «портрет» превращается в «автопортрет», а разговор о *Другом* становится разговором о собственном Я («хочется проститься с жизнью...» [10; 342]).

Движение цветового сюжета отражает основную смысловую линию текста и включает в себя переход от «солнца» к «мраку» («солнце» — «коричневый» — «табачный» — «мрачность» — «мрак»). Вместе с тем в стихотворении всё же ощущим выход к свету. «Разорванное» время человеческой судьбы противопоставлено непрерывному времени бытия («Разве завтра на небо опять не выйдет солнце? / Разве жизнь закончится на нас, судите сами»).

«Молодой Рембрандт с кошачьими усами» связан с конкретным живописным источником — «Автопортретом с Сас-

* Попутно заметим, что контрастное видение вообще-то не характерно для Кушнера, поэзия которого в большей степени ориентирована на обнаружение «общих точек» и на некую «синтетическую» позицию.

кой». «Кошачьи усы», «горячие глаза» и «бархатная шляпа» — детали, указывающие именно на эту картину, а она, в первую очередь, — об иллюзиях человека, преждевременно празднующего победу над Судьбой. Трагизм личного существования не отменяет общего движения жизни, властно втягивающей в свой «солнечный» круговорот и самого поэта, и «мрачную» фигуру Рембрандта.

Среди искусствоведов распространено еще одно название этого полотна — «Блудный сын в Таверне». В связи с двойной атрибуцией картины ее смысловое пространство оказывается неустойчивым: оно рождается на пересечении двух сюжетов — светского (художник, поднимающий тост за здоровье) и библейского (блудный сын, «расточающий имение свое с блудницами»). Думается, что в стихотворении Кушнера находят отражение обе интерпретации, более того, внутренним сюжетом текста становится переход от одного видения картины («Автопортрет с Саскией») к другому («Блудный сын в Таверне»).

Разворачивая в дальнейшем творчестве рембрандтовский сюжет, Кушнер создает одно из самых пронзительных своих стихотворений:

Достигай своих выгод, а если не выгод,
То Небесного Царства, и душу спасай...
Облака обещают единственный выход
И в нездешних полях неземной урожай,
Только сдвинулось в мире и треснуло что-то,
Не земная ли ось, — наклонюсь посмотреть:
Подозрительна мне куполов позолота,
Переделкинских рощ отсыревшая медь.

И художник-отец приникает к Рембрандту
В споре с сыном-поэтом и учится сам,
Потому что сильней, чем уму и таланту,
В этом мире слезам надо верить, слезам.

И когда в кинохронике мальчик с глазами,
Раскаленными ужасом, смотрит на нас,

Человечеством преданный и небесами, —
Разве венчик звезды его желтой погас?
Видит Бог, я его не оставлю, в другую
Веру перебежав и устроившись в ней!
В христианскую? О, никогда, ни в какую:
Эрмитажный старик не простит мне, еврей.

Припадая к пескам этим желтым и глинам,
Погибая с тряпичной звездой на пальто,
Я с отцом в этом споре согласен, — не с сыном:
Кто отречься от них научил его, кто?

Тянут руки к живым обреченные дети.
Будь я старше, быть может, в десятом году
Ради лекций в столичном университете
Лютеранство бы принял, имея в виду,
Что оно православия как-то скромнее:
Стены голы и храмина, помнишь? пуста...
Но я жил в этом веке — и в том же огне я
Корчусь, мальчик, и в небе пылает звезда*.

Это стихотворение написано в 2000 году, то есть перед нами так называемый «пороговый», или «рубежный», текст. В историко-литературной перспективе всякая ситуация «рубежа» (подчас вне прямой зависимости от авторской воли) связана с чувством раздробленности времени («порвалась связь времен») и с осмыслением предшествующего столетия.

Исключительность данного стихотворения заключается также в том, что среди «рембрандтовских» текстов Кушнера это единственный, в котором появляется лирическое «Я». Смысловая же динамика текста порождается взаимодействием нескольких сюжетов (рембрандтовского, тютчевского, мандельштамовского и пастернаковского), образующих сложную «равнодействующую».

Ситуация напряженного порогового состояния веры является общей для всех перечисленных имен: путь каждого связан

* Знамя. 2000. № 7.

с самоопределением в пространстве человеческой культуры, в том числе и в религиозном пространстве. Прежде чем перейти к анализу текста, обратимся к комментарию.

Об отношениях Рембрандта с верой известно крайне мало. Голландия XVI века — страна, освободившаяся от влияния католичества и переживающая торжество протестантства. Имеются не совсем подтвержденные сведения, что молодой Рембрандт первым из семьи перешел из католичества в кальвинизм, и его венчание прошло по реформатскому обряду. Однако во второй половине своей жизни, потеряв почти всё, художник поселяется в бедном еврейском квартале и проживает здесь самые мрачные свои дни. Именно в этот период кисть его достигает высшего совершенства. Для портретов он выбирает жителей этого старинного квартала — испанских и португальских евреев, вынужденных когда-то покинуть свои родовые земли (их лица запечатлены на картинах «Раввин», «Портрет рабби», «Мужчина с длинной бородой», «Портрет старого еврея» и др.). Протестантизм не мешает Рембрандту оставаться преданным избранной теме. Художнику удается воплотить в своих портретах трагедию гонимой нации, более того, его личная судьба оказывается неотделимой от судеб этих людей*.

* Особо следует указать на тесную связь Рембрандта со знаменитым амстердамским раввином и ученым Менаше бен-Израэлем. Отметим также, что близость к еврейскому быту, общение с еврейскими Мудрецами приводит к переосмыслению новозаветной истории. В уникальной по замыслу картине «Воздвижение креста» художник рисует самого себя, распинающего Христа, как бы подчеркивая и свою виновность в распятии. Символична стоящая у подножия креста толпа фарисеев и солдат в одеждах разных времен и культур. В понимании Рембрандта вся человеческая история становится историей распятия, и в этом вина каждого. Художник говорит не о вине нации, а о вине *каждого*, принадлежащего человеческому роду. В этом ключе путь Рембрандта — это осознание собственной причастности к мировой истории, путь возвращения к «личной вине» и «личной ответственности», это прямой выход к идее осуществления бытия через единичность человеческого «Я».

Уже в XX веке Леонид Пастернак (о нем еще пойдет речь) скажет, что «на протяжении времен и поныне не было еще ни в еврействе, ни вне его среди воспевших еврейство более “еврейского” художника, чем великий Рембрандт». В стихотворение Кушнера Рембрандт входит не только своим именем и судьбой, но и живописными полотнами — «Возвращением блудного сына», «Портретом старого еврея», «Старым евреем», быть может, «Давидом и Саулом».

Вхождение Ф. И. Тютчева в пространство кушнеровского текста означено следующими строчками:

Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой, —
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.

Не видите ль? Собравшись в дорогу,
В последний раз вам Вера предстоит:
Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит, —

Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,
В последний раз вы молитесь теперь [17; 53].

Вопрос о состоянии веры в современном мире для Тютчева наиважнейший. Отсюда характерное для поэта обостренное восприятие «часа»: «Следует определить, какой час дня мы переживаем в христианстве. Но если еще не наступила ночь, то мы узрим прекрасные и великие вещи» (ср. также: «Я поздно встал — и на дороге / Застигнут ночью Рима был!» [17; 36]). Как известно, тютчевская историософия восходит к мысли об исчерпанности западного мира, в том числе и протестантства*.

* Более подробно об этом — исследование Владимира Кантора «Иная Европа Федора Тютчева» [8].

Не останавливаясь специально на этом вопросе, отметим лишь те моменты тютчевского стихотворения, которые, по всей вероятности, востребованы поэтическим словом Кушнера. Значимым видится нам пороговое состояние субъекта, переживающего чувство утраты веры. Опустошенность обжитого пространства культуры («пустая храмина») переживается как онтологическая утрата, в результате которой человек оказывается перед лицом пустоты. Тема дороги, осмысляемая как тема бесконечного духовного поиска, сопряжена в «лютеранском» стихотворении Тютчева с «последней молитвой» — последним словом, удерживающим мир над пропастью будущего. Так «высокое ученье» обнаруживает свою временную природу, свое трагическое несовпадение с «часом дня». Именно это переживание временной природы вечного ученья порождает эмоциональное напряжение текста. Чтобы не быть застигнутым «ночью», тютчевский человек обречен на беспрестанный поиск веры, созвучной «дню».

Безусловно, первичным для стихотворения «Достигай своих выгод, а если не выгод...» является имя О. Мандельштама — текст в буквальном смысле слова пронизан реминисценциями из его стихов. Кроме того, событийный сюжет связан с конкретным фактом биографии поэта — принятием христианства в 1911 г. Именно в этот период поэт «решал мучительную для себя проблему нормативного самоопределения в единстве эстетического и религиозного опыта» [15; 69]. Уход из «отчего дома» (переход в «лютеранство») мыслился самим поэтом как уход в мировую (прежде всего европейскую) культуру*.

* Этот факт не может быть интерпретирован однозначно: одновременно он связан и с духовным поиском, и с конкретными жизненными обстоятельствами. По мнению Г. Струве, С. Аверинцева и др., принятие протестантизма Мандельштамом было знаком вхождения в европейскую культуру. Об этом также см.: «...вряд ли справедливо считать крещение Мандельштама в 1911 году “формальным актом”. Оно вытекало не только из желания поступить в Петербургский университет, но и из особенностей той духовной коллизии, которая переживалась им как поэтом» [15; 68].

Стихотворение «Лютеранин», написанное, как и многие другие стихи Мандельштама, вслед Тютчеву, станет временным, но не окончательным духовным «прибежищем» поэта. Его позиция не могла быть ограничена конфессиональными рамками, и уже в 1913 году поэт будет говорить о «незрячем» духе Лютера («И кряжистого Лютера незрячий / Витает дух над куполом Петра» [14; 26]), а в 1917-м вновь осознает неотделимость своего «Я» от «иудейской ночи» («Ночь иудейская сгущалась над ним, / И храм разрушенный утрюмо создавался» [14; 70]). «Иудейский шум» на протяжении всей жизни сопровождал Мандельштама, осознавшего свою сопричастность общехристианской культуре. Как поэт он изначально ощущал себя в Большом времени человеческой культуры, отсюда — призвание лирического «я» «склеить» собой «позвонки» не только двух столетий, но и тысячелетий — дохристианскую и христианскую эры.

Едва ли не самой острой для Кушнера оказывается «пастернаковская тема». Сквозной для Рембрандта сюжет «отца и сына» преломляется в стихотворении через биографический сюжет взаимоотношений Леонида Пастернака с Борисом Пастернаком: «И художник-отец приникает к Рембрандту / В споре с сыном-поэтом и учится сам...».

Имя художника Леонида Осиповича Пастернака в истории русской культуры связывается с его преданностью отеческой вере. В 1894 году ему предложили должность профессора Московского училища живописи, ваяния и зодчества при условии, что он примет православие. Но художник отказался от столь выгодного предложения: «Я вырос в еврейской семье и никогда не пойду на то, чтобы оставить еврейство для карьеры или вообще для улучшения своего социального положения». Интерес к родовой истории определяет духовные поиски Л. Пастернака в 1920–1930-е гг. Его внутренний духовный путь — в Испанию XIII века, с которой, по преданию, связан род художника. (Здесь, в этой точке, пересекаются пути Л. Пастернака и любимого им Рембрандта, рисовавшего испанских

переселенцев.) В 1923 году в Берлине выходит знаменитое эссе Леонида Пастернака «Рембрандт и еврейство в его творчестве» с обоснованием сквозной для живописи художника еврейской темы.

Отношения Бориса Пастернака с отцом были сложными: молодой поэт выбрал иной путь. И живой интерес отца к Рембрандту, воспевшему изгнанный народ, и дружба отца с еврейским поэтом Х. Бяликом, и публикации художником своих альбомов с текстами на иврите, — всё это крайне раздражало поэта [9]. В 1928 году в письме М. Горькому Борис Пастернак с горечью сказал, что ему «не следовало бы родиться евреем» [16; 288]. В письме к своей сестре О. М. Фрейденберг о начале работы над новым романом он открыто полемически формулирует позицию: «Я в нем свожу счеты с еврейством, со всеми видами национализма (и в интернационализме), со всеми оттенками антихристианства и его допущениями, будто существуют еще после падения Римской империи какие-то народы и есть возможность строить культуру на их сырой национальной сущности. Атмосфера вещи — мое христианство...» [16; 453–454]. Уход от родовой истории достигает своего апогея в романе «Доктор Живаго», написанного уже после смерти отца. Выход романа был встречен неоднозначно не только официальной советской критикой (что само по себе понятно), но той частью интеллигенции, которая не отрекалась от своих национальных корней (например, негативные оценки Б. Слуцкого и И. Эренбурга).

Известно, что Леонид Пастернак до конца своих дней поддерживал отношения с «отрекшимся» сыном, трагически осознавая невозможность былого единения. Визуально данный эпизод восходит к рембрандтовской картине, но на этой картине отсутствует фигура сына...

В сюжет поиска истинной веры Кушнер включает и самого себя. Стихотворение «Достигай своих выгод, а если не выгод...» — знак его самоопределения в пространстве культуры, своеобразное «возвращение» к истокам родовой истории.

Тема возвращения в тексте задана на «картинном уровне»: во второй строфе это «Возвращение блудного сына», затем — эрмитажный «Старик еврей» и в четвертой строфе — вновь «Возвращение». Смена картин создает самостоятельный микросюжет, благодаря которому лирический субъект оказывается в фокусе двойного зрения: он предстает и перед фигурой всепрощающего Отца, и перед лицом «не прощающего» старика-еврея, взгляд которого изменяет смысловую перспективу текста. Именно в пространстве этого взгляда лирическое «Я» открывает свою принадлежность к вере отцов. Проследим основные этапы его «возвращения».

В начале текста говорится о переживании утраты целостности бытия («сдвинулось» и «треснуло»). Сдвиг земной оси связывается с метаморфозами мировой истории, и даже «золотые купола» перестают быть для лирического «Я» гарантом устойчивости мира («*подозрительна мне куполов позолота...*»^{*}). Если в 1970-е гг. поэт декларировал принципиальное единство всех времен («Что ни век, то век железный...»), то в «рубежном» стихотворении 2000-го года он вынужден признать исключительность уходящего века, породившего Освенцим^{**}.

Трагические события истории не изображены прямо, а втянуты в пространство кинокадра, в результате чего поэт предстает не непосредственным участником происходящего, а зрителем, удаленным от «раскаленного ужаса» во времени и пространстве. При этом граница, отделяющая «мальчика»

* Отметим также, что строка «Подозрительны мне куполов позолота / Переделкинских роц отсыревшая медь» непосредственно связана с пастернаковским контекстом. Из окна переделкинского кабинета поэта была видна церковь Преображения. Именно в этом кабинете будут написаны основные главы «Доктора Живаго», в которых Пастернак «обратится» в христианскую веру.

** См. упоминания об Освенциме в другом стихотворении А. Кушнера: «И сам я столько раз ловил себя, томясь, / На раздвоении и верил, что Незримый / Представит доводы нам, грешным, устыдясь / Освенцима и Хиросимы» (Звезда. 1995. № 3).

от «автора», абсолютна — отсюда чувство оставленности, определяющее эмоциональную тональность стихотворения.

Сюжет соединения с жертвой — наиважнейший для автора. Связь с историей своего народа осознается как онтологическая, самая сокровенная и сущностная. Возвращение к вере отцов символически означает возвращение к истокам собственной истории, в результате чего пространственная и временная дистанция между «мальчиком» и лирическим субъектом преодолевается. Огненное кольцо истории ощущается как единое («в том же огне я»). Кушнер напоминает читателю о позиции Мандельштама 1930-х гг. (трагическая неизбежности быть внутри истории).

Символом обретенной целостности мира является «пылающая» в небе звезда. Если прежде речь шла об ее угасании («венчик звезды его желтой погас»), затем — о смерти («погибая с тряпичной звездой на пальто»), то возникающая одновременно и над мальчиком, и над лирическим Я пылающая звезда завершает собой сюжет. Воскрешение звезды-Бога возможно лишь вследствие осознания личной сопричастности «Я» к огню истории.

Кушнер не дистанцируется от опыта своих великих учителей («Будь я старше, быть может, в десятом году, / Ради лекций в столичном университете / Лютеранство бы принял...»). Авторская позиция в данном случае заключается не в том, чтобы противопоставить правых и неправых, верных и неверных, а в том, чтобы обнажить сложнейшую диалектику истории. «Согласие» поэта с художником («Я с отцом в этом споре согласен — не с сыном») мотивировано тем, что поэт живет в постапокалипсическую эпоху, и после ужаса Второй мировой войны подобное «отречение» нравственно невозможно («Писать стихи после Освенцима — это варварство», — заметил Т. Адорно, указав на границу между «поэтической» и «непоэтической» эпохой).

Последнее стихотворение, обращенное к Рембрандту, написано Кушнером в 2011 году:

Художник в бархатном кафтане и берете
Спиною к зрителю сидит на табурете,
Рисует девушку с венком на голове,
Венок разлапистой принадлежит листве,
Должно быть, сорванной поблизости, у дома.
А как он выглядит, художник, — не узнать.
Века смыкаются, нам эта тьма знакома,
Мгла анонимная, безвестность, благодать!
Мы тоже, зрители, в ее пучину канем,
В лицо художнику заглядывать не станем,
Да он бы этого, поверь, и не хотел,
Ему приятнее наш разделить удел,
А слава, видимо, его не волновала,
Она придет к нему лишь через триста лет,
А жизнь таинственна, а краска не устала,
Вобрав печаль в себя, и пристальность, и свет*.

В первую очередь описываемое полотно соотносится с «Аллегорией живописи» Яна Вермеера Делфтского. Однако в контексте рассматриваемой нами темы, ведущей для позднего творчества Кушнера, эта картина «редуцируется»: на ней появляются мазки кисти Рембрандта. Вследствие этого «бархатный кафтан» и «берет» воспринимаются как атрибуты, принадлежащие фигуре Рембрандта, а «девушка с венком на голове» ассоциируется с излюбленной моделью художника — Саскией. Именно в венке из еловых веток («венки разлапистый») с многочисленными цветами предстает Саския в одной из самых известных рембрандтовских картин «Флора». Наконец, о присутствии кисти Рембрандта красноречиво говорят образы «тьмы» и «мглы». Высвеченная фигура Флоры (как, впрочем, и все фигуры в картинах художника) рождается из мрака, ее окружающего**. Таким образом, сквозь вермееровское полотно

* Знамя. 2011. № 2.

** См. в этой связи другой кушнеровский комментарий «Флоры» Рембрандта: «Не из той ли жаркой тьмы приводят за руку в накидке, / Жгучих

просвечивает еще один живописный сюжет. Соединение двух имен — Рембрандта и Вермеера — порождает обобщенный образ художника, лицо которого неминуемо скрыто от зрителя. Пучина времени обращает в «безвестную» мглу лица и имена, и только «краска» художника способна высветить исходную тьму мира.

Именно это движение от тьмы к свету и становится основной темой стихотворения. Можно говорить и о сюжете воскрешения имен. Намеренно не названные в тексте, они как бы растворяются в анонимной мгле, но узнавание описываемых картин выводит к называнию Имени. Венчающий последнюю строку «свет» «высвечивает» лицо художника и обращает его к зрителю. Подлинный путь человека — это всегда выход из тьмы, разрыв с тьмой, его поглотившей.

По справедливому замечанию Т. Е. Автухович, «цель читателя поэтического экфрасиса отнюдь не сводится к тому, чтобы представить описываемый артефакт или познакомиться с его интерпретацией поэтом, — как идеальный итог чтения экфрасиса выступает экспликация его потаенного метафизического (авторского представления о бытии), экзистенциального и металитературного содержания» [1; 127]. Тексты, включающие в себя фигуру экфрасиса, могут быть прочитаны и в аспекте культурного диалога, и в аспекте внутренней драмы самого поэта. Как во всяком портрете таится автопортрет (Н. Евреинов), так во всяком изображении Другого скрывается изображение «Я».

Итак, с именем Рембрандта в творчестве Александра Кушнера связана внутренняя биографическая тема. Через Рембрандта поэт возвращается к самому себе, к истокам своего «Я». При этом великий художник осуществил функцию проводника не только к «старинному еврейскому кварталу», но и к тому свету, который и есть конечная цель всякого подлинного слова:

розах, говорят, твоя жена. / Ненадежны наши жизни, нерасчетливы попытки / Задержаться: день подточен, ночь темна» [10; 223].

Разумеется, временный, как же земной этот рай
Ослепительно высвечен, если пойти напролом! [10; 509].

ЛИТЕРАТУРА

1. Автухович Т. Е. Поэтический экфрасис: риторика чтения // Чтение: рецепция и интерпретация : сб. науч. статей : в 2 ч. Гродно, 2011. Ч. 1. С. 126–133.
2. Альфонсов В. Н. Слова и краски. СПб., 2006.
3. Бонафу П. Рембрандт. М., 2004.
4. Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000.
5. Виппер Б. Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640–1670). М., 1962.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 1994. Т. 1.
7. Декарт П.-В. Рембрандт. М., 2000.
8. Кантор В. Иная Европа Федора Тютчева // Вестник Европы. 2004. № 12.
9. Кацис Л. Еврейские эпизоды в «Апеллесовой черте» и эпистолярный Б. Пастернака // Вестник еврейского университета. М. ; Иерусалим, 2006. № 11. С. 151–194.
10. Кушнер А. Таврический сад : избранное. М., 2008.
11. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX в.: 1950–1990-е годы : в 2 т. М., 2008. Т. 2.
12. Лихачев Д. С. Кратчайший путь [о поэзии А. С. Кушнера] // Кушнер А. С. Стихотворения. Л., 1986. С. 3–12.
13. Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М., 1999.
14. Мандельштам О. Э. Собр. соч. : в 4 т. М., 1991. Т. 1.
15. Мусагов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. М., 1992.
16. Пастернак Б. Л. Собр. соч. : в 5 т. М., 1992. Т. 5.
17. Тютчев Ф. И. Лирика : в 2 т. М., 1966. Т. 1. (Лит. памятники).
18. Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966.
19. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой : в 3 т. М., 1997. Т. 1.

«Облачный полк» Эдуарда Веркина: между фотографией и картиной

Повесть Эдуарда Веркина «Облачный полк» — явление уникальное. Будучи произведением, написанным для подростков, оно быстро переросло целевую аудиторию и пополнило ряды лучших произведений о Великой Отечественной войне. Феноменальный успех повести, получившей многочисленные литературные премии, обеспечен двуадресностью текста, одновременно направленного и на посвященного читателя, и читателя, который, быть может, впервые соприкасается с подобной тематикой и проблематикой. С одной стороны, автор разрушает устойчивые идеологические стереотипы, в плену которых до сих пор находится старшая аудитория, с другой — максимально приближает подростков к событиям 1942 года, преодолевая временную дистанцию, неизбежно трансформирующую живую историю в легендарный эпос. Не секрет, что для современного читателя история уже давно обернулась мифическим преданием — непроницаемым в своей основе и бесконечно далеким от сегодняшнего дня. Символично, что сквозным мотивом текста становится мотив засвеченной пленки, указывающий на принципиальную невидимость истории. «Историю нельзя воспроизвести — ее можно лишь написать заново», — такова авторская интенция повести, написанной профессиональным историком.

На первый взгляд кажется, что первозадача, которую ставит перед собой писатель, заключается в стремлении выйти за пределы «военной риторики». Дегероизация и снижение высокого пафоса и в самом деле отличают данный текст, нацеленный на описание военных будней. В этом кардинальное отличие «Облачного полка» от предшествующей литературы о войне. Для советской литературы характерна недосыгаемость Героя, наделенного точным историческим чутьем и сверхточным пониманием собственной исторической миссии (героический

миф воплотился в таких известных произведениях, как «Улица младшего сына» Л. А. Кассиля и М. Л. Полянского, «Витя Коробков — пионер, партизан» Я. А. Ершова, «Партизан Леня Голиков» Ю. М. Королькова, «В разведку шел мальчишка» В. Н. Морозова, «Дети — герои Великой Отечественной войны» А. Н. Печерской, «Зина Портнова» В. И. Смирнова и др.). Художественная ревизия была абсолютно необходима, поскольку с момента создания главных произведений о пионерах-героях литературная версия войны стала по отношению к подлинной истории новой действительностью, во многом замещающей быль. При этом устойчивые мифологемы не только окончательно разрушили реальность, но одновременно обнаружили и свою неспособность выполнять функции мифа в новой российской истории. Поскольку канон героический повести не выдержал испытание временем, то перед Эдуардом Веркиным стояла необходимость пересоздания героического мифа. Уход от стереотипов восприятия проявился прежде всего в том, что автор не называет имени главного героя — до финала читатель не подозревает, что речь в ней идет о знакомом персонаже — Лене Голикове, именуемом на протяжении всей повести Санычем.

Однако не вопросы о реконструкции советского мифа становятся главными для автора. С нашей точки зрения, в «Облачном полку» Веркин ставит важнейшую для современной действительности проблему о принципах репрезентации истории: является ли историческое знание достоверным свидетельством о мире?

«Облачный полк» начинается с эпизода, в котором бывший участник партизанского движения Дмитрий ведет разговор с правнуком, пытающимся понять, что такое война. На чердаке дачного дома Вовка находит старый фотоаппарат с засвеченной пленкой: «Так что там на пленке-то было? — спрашивает Вовка и скручивает еще одну папироску»*. Вся повесть — так

* Веркин Э. Облачный полк. М. : КомпасГид, 2015. С. 4. Далее ссылки на это издание указанием страниц в тексте.

и не озвученный ответ на этот вопрос, *про-явление* засвеченной пленки в памяти героя. Автор погружает читателя в воспоминания рассказчика, которые прервутся лишь в заключительной части «Облачного полка». Чрезвычайно важно, что *бывшее* не рассказывается — оно существует лишь в памяти, которая фрагментарно воскрешает события далекого 1942 года.

По мнению автора, о жизни на войне невозможно рассказать, страшный опыт разрушает языковые рамки и ставит под сомнение саму возможность наррации. Ситуация опыта, не поддающегося вербализации, была в свое время точно описана В. Беньямином: «Разве мы не заметили, что, когда закончилась война, люди пришли с фронта онемевшими? Вернулись, став не богаче, а беднее опытом, доступным пересказу?»*. Вследствие этого повествовательной стратегией автора становится не «рассказ», а «показ». Как пишет Н. Брагинская, движение культуры есть «процесс перевода непосредственного показа в рассказ о таковом»**. Осуществленная в тексте обратная трансформация воспринимается как противоестественная — это регрессивное движение истории к до-словесному опыту. Война как пространство невыразимого — вот основная тема Эдуарда Веркина, и эта тема принципиально отличает «Облачный полк» от других произведений о войне. Интересно, что в отечественной культуре подобный опыт уже был предпринят режиссером Элемом Климовым в фильме с символическим названием «Иди и смотри», где происходящее также всецело вовлечено в сферу чистого видения.

По замыслу автора, главный герой повести с детства увлекается фотосъемкой, т. е. Димка изначально наделен особым взглядом на мир и воспринимает окружающую его реальность как потенциальный фотоснимок: «Первый снег... <...> Камера его плохо ловит — контраст повышается. Я равнодушен

* Беньямин В. Маски времени. СПб. : Symposium, 2004. С. 5.

** Брагинская Н. Демонстрация изображения — архаический тип театрального представления : [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/braginskaya4.htm>

к первому снегу...» (78); «...я обстреливал колеса упорно и тупо, и вдруг справа в кадр вбежал немец...» (196), «Он исчез, и тут же появился вновь, возник, точно сменился кадр» (198). Симптоматично, что взрыв, приведший к контузии и разделивший жизнь героя на «до» и «после», происходит в тот момент, когда Димка ловит очередной кадр. Этот взрыв происходит на пятый день войны — двадцать седьмого — после чего время прерывает свое течение и оборачивается «вечным понедельником». Одновременно с искажением временного потока деформируется и пространство: «Мир, он как бы осыпался по краям, я смотрел, словно через длиннофокусный объектив. То, что было передо мной, выступало ярко и выпукло. То, что оставалось сбоку, рассеивалось в невнятное крошево. К глазам словно приставили бинокль, и после того я смотрел сквозь него почти полгода: жизнь проплывала, будто отделенная толстыми линзами и чуть мутноватыми призмами» (75). Разрушенное время будет сопровождать рассказчика на протяжении всей повести, только в финале прошлое обретет свою целостность, но ценой этого станет утрата настоящего: «Иногда я не помню, что было в прошлую среду, зато прекрасно помню, что происходило семьдесят лет назад» (291).

Происходящее — это картины, выхваченные сознанием рассказчика, при этом сфера видения не совпадает со сферой сознания. «Я не помню и не хочу...» (219), «Я захотел оглохнуть. Ненадолго, на день до вечера, и еще немного ослепнуть на полчаса <...> Я напряг шею, стараясь натянуть барабанные перепонки и не услышать» (218), «...иногда не понимать — это хорошо» (228). Отсутствие рефлексии над увиденным и уход от понимания — единственное, что помогает выжить герою. Показательно, что Э. Веркин постоянно прибегает к метафоре «длинного фокуса». Длинный фокус увеличивает дистанцию между «Я» и «миром», и эта дистанция оказывается спасительной для сознания: «Как будто все происходит не с тобой, а рядом» (26).

В результате избранной авторской стратегии повествование напоминает серию шоковых кадров, которые не синтези-

руются в единую картину. Интересно, что почти все развернутые рассказы героев отнесены к опыту прошлой жизни. Как правило, эти рассказы связаны с довоенным бытом: «Саньч рассказал, как правильно печь в золе окуней. Как потом их есть, сдирая сразу всю шкурку, как вместе с рыбой можно закинуть в золу картошку — она получается удивительно рассыпчатая и сладкая. Как варить раков — их полно в ручьях, а можно замариновать миног, но они не всем нравятся, у них привкус. Как искать по берегам рек земляные яблоки, а потом их надо, конечно, томить под ведром...» (35). Напротив, самые страшные события связаны с онемением героев: «Я очень боялся, что сейчас Саньч заставит меня читать. У него самого язык окончательно заблудился в зубах и онемел. Саньч замолчал и стал шевелить челюстью, стараясь разбудить речь, дергал себя за щеки» (218). Таким образом, противопоставление прошлого и настоящего выглядит в «Облачном полку» как противопоставление «рассказа» и «показа».

Сквозными в повести становятся мотивы, связанные с камерой: фотографический снимок призван не только остановить время, но и стать подлинным историческим документом. В «Облачном полку» парадоксальным образом ни один из сделанных снимков не получается. В партизанский отряд приезжает корреспондент Виктор, который пытается сфотографировать Саньча, но камера ломается в самый неподходящий момент. К тому же Саньч рассказывает историю о том, что в детстве его заговорила цыганка и он никогда не выходит на пленке. Только один раз Димке удается снять своего друга на немецкий фотоаппарат «Вельта Вельтикс»: «Я щелкал. Раз, пять, двенадцать, пока пленка не закончилась. Двадцать семь кадров в упор.

— Все, — сказал я. — Готово. Теперь ты для истории сохранен» (212).

Однако по ходу дальнейшего сюжета Саньч в порыве отчаяния уничтожает получившиеся снимки, специально засвечивая пленку. Таким образом, история не оставляет следов

для будущего, ее невозможно «заснять» для последующих поколений. Невидимость, непросматриваемость истории согласуется с невозможностью рассказа о ней.

Запечатленные же следы оказываются заведомо ложными. Показательно, что в финале автор описывает постановочное фото: корреспондент Виктор снимает на камеру сестру Лени Голикова — Лиду (именно эту псевдофотографию героя на протяжении многих лет и будет предъявлять советская история в качестве своего подлинного документа). Кроме того, пленка не раз обнаруживает почти мистические дефекты: «...я планеристов как раз снимал. Не настоящих, а моделистов, которые из бумаги да реек клеят, они у нас на Спелой Горке сидят. Выстроил кадр, велел им планеры взять как полагается <...> Снял. Вечером проявляю — смотрю — не то что-то. Пригляделся — а там лишний один, сбоку прицепился. Планеристы вроде сопливки обычные, а этот другой совсем. Стоит и как-то нехорошо так ухмыляется, с прищуром недобрым...» (236–237).

Будучи историком по образованию, Эдуард Веркин безжалостно разоблачает исторический нарратив, обнажает его связь с литературной условностью. В начале текста корреспондент не может добиться правды от Саныча, на ходу придумывающего историю о своем подвиге: «Виктор был явно неопытный, записывал подряд, много, подробно, не отсекая выдумки. Отчего Саныч постепенно разошелся и распустился, и принялся врать уже напрапалую, не обращая внимания на покашливания Глебова» (55). А в конце повести тот же Виктор сочиняет книгу о Лене Голикове, игнорируя подлинные свидетельства. История на глазах у читателя подменяется литературой:

— Дмитрий!

— Да?

— Мне кажется, что Леонид должен что-то сказать в конце.

— Как? — не понял я.

— Чтобы Леонид что-то сказал. Ну, вроде, как: «Велика Россия, а отступать некуда...». Понимаешь? Я, конечно, могу сам придумать, но хочется от непосредственного участника (283).

«Я вспомнил», — произнесет Дмитрий после непродолжительного молчания; символично, что последние слова Ленки, сказанные им перед смертью, так и не будут озвучены Эдуардом Веркиным. Подлинное событие вновь провисает в пространстве, не поддающемся вербализации.

Задача автора — преодолеть историю, которая неизбежно трансформируется в систему застывших смыслов и выстраивается на узнаваемых и ожидаемых образах. Преодоление эпической дистанции, отделяющей прошлое от настоящего, возможно лишь в случае выхода в сферу чистой реальности, не опосредованной словом. В повести «Облачный полк» историческое знание обречено быть ошибочным.

В конечном счете внутренним конфликтом повести становится противостояние истории и искусства. Веркин убедительно показывает, что любое событие обретает сверхсмысл только благодаря искусству, обращающему историю в миф. История начинается на полях кровавых сражений, но неизбежно заканчивается в гимне. Характерно, что значение происходящего скрыто от всех героев, в том числе и для Саныча — подлинное зрение даровано только странному безымянному художнику, имя которого, как и имя Лени Голикова, также всплывет лишь в конце повести. Вовка обнаруживает на чердаке прадеда необычный альбом с надписями на английском: «— Yephim Chistyakoff... Ну, имечко... Йепхим!» (285). Yephim Chistyakoff — чуть измененный вариант имени известного костромского художника Ефима Честнякова, писавшего в манере «магического реализма» и потому не принятого советской властью. С именем этого живописца связан самостоятельный — «картинный» — сюжет повести. Заметим, что в тексте упоминаются как реальные полотна, так и вымышленная картина «Облачный полк», давшая название всей повести.

Димка и Саныч попадают в странную избу, заполненную необычными картинами. Заметим, что при первой встрече Димка, верный собственному видению, сравнивает висящие портреты с фотографиями: «Я подумал, что он вместо фотогра-

фа тут — все здешние к нему приходили, а он рисовал, а потом ему жаль было картины отдавать, они ему самому начинали нравиться» (116). Этой же ночью художнику удается запечатлеть Саныча на картине, и это не согласующееся с принципами реальности изображение станет единственным достоверным свидетельством прошлого.

Именно эту картину Вовка рассматривает через лупу, максимально приближая изображение к себе. Повесть Эдуарда Веркина заканчивается символическим превращением — картина Чистякова трансформируется в фотоснимок: «Он [Вовка] приближает лупу к бумаге, разглядывает пристальнее изображение, водит стеклом, бормочет.

— Как будто фотография сделана, как живые все... А некоторые как мертвые... <...>

Вовка опять смотрит на меня.

— Прикинь, а? Пацан в фуфайке, в валенках и с золотым копьём. И звезда...

Он опять щурит глаз, дышит на лупу, протирает ее фланелевым подолом рубашки» (287).

В отличие от Вовки, прадеду лупа не нужна: «Я разглядывал эту картину тысячи раз, я могу разглядеть ее с закрытыми глазами, для этого мне даже не нужен альбом» (290).

Итак, история не может быть описана с внешней точки зрения, она существует как внутреннее зрение/знание и в этом аспекте изначально уподоблена мифу. «Камера с засвеченной пленкой» — последний исчезающий след уходящего времени в повести Эдуарда Веркина.

Научное издание

Серия «Академический час»
Выпуск 6

Т. В. Зверева

«ГДЕ ПРОДЛЕВАЮТСЯ ЛЕТЯЩИЕ МГНОВЕНИЯ»:
живописные аспекты русской литературы

Техническое редактирование, дизайн, верстка *И. Г. Абуговой*

Подписано в печать 17.12.2017
Формат 60 x 84 ¹/₁₆. Усл. п. л. 10,0. Уч.-изд. л. 7,48

Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, г. Ижевск, ул. Университетская, д. 1, корп. 4, каб. 207

Отпечатано: ИПЦ «Малотиражка»
Адрес: 426060, Удмуртская Республика, г. Ижевск, ул. Энгельса, 164
Тел.: 8 963 548 51 43, 8 904 317 76 93
E-mail: malotirazhka@mail.ru



Татьяна Вячеславовна
ЗВЕРЕВА,

доктор филологических наук,
профессор кафедры истории
русской литературы и теории
литературы Удмуртского
государственного университета.

Автор монографий
«Проблема слова и структура
романа Ф. М. Достоевского
“Братья Карамазовы”» (1998),
«Взаимодействие слова
и пространства в русской
литературе второй половины
XVIII века» (2007), сборника
«“Повторность отраженья”:
размышления о литературе
и театре» (2014),
а также многих научных
статей о поэтике русской
литературы XIX и XX веков.



*Серия «Академический час»
адресована специалистам-филологам,
вузовским преподавателям,
аспирантам, магистрантам.
Доступна на сайте
Научной библиотеки Удмуртского
государственного университета
(<http://lib.udsu.ru/>)*

ISBN 978-5-4312-0451-7



9 785431 204517