

УДК 7.035
ББК 71.146
А 50

Художник
Е. Габриелев

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

ISBN 978-5-4448-0064-5

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

УДК 7.035
ББК 71.146

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

Елена Обатнина

ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург

«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В ЭКФРАСТИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ А.М. РЕМИЗОВА

Изобразительное искусство и литература — две герметичные художественные системы. На склоне лет А.М. Ремизов выскажет-ся о проблеме взаимозависимости изображения и слова: «Картина вызовет слово, но живописать слово — пустое дело» (Ремизов 1949: 9). Между тем такая установка писателя возникла в результате определенной эволюции — от первоначального субъективного отбора предмета изобразительного искусства до интерсубъективного существования в чужом литературном материале посредством оригинальной графики. Экфрасис, поначалу использовавшийся в творчестве Ремизова как спонтанный прием, в результате трансформировался в перманентную литературно-художественную практику.

Наиболее элементарная форма экфрасиса в литературном творчестве заключается в переводе внеположенного изобразительного образа в имманентный авторскому «я» вербальный ряд. Обращаясь к предмету изобразительного искусства, литератор ставит его в центр собственного нарратива. Использование данного приема, равно как и его мотивация, продиктовано исключительно субъективизмом автора. Мотивировка приема остается всецело в его воле. Она может быть случайной, спонтанной или являться частью авторского замысла, преследующего определенные художественные задачи.

Характерным примером подобного рода служит ремизовское стихотворение «Демон» с подзаголовком «к картине Врубеля», написанное в самом начале творческого пути писателя¹. Созданию текста предшествовало посещение выставки «Мира искусства» в ноябре 1902 года, где впервые экспонировалось полотно «Демон поверженный». Лирический этюд начинающего писателя

одновременно коррелирует как с живописью Врубеля, так и с текстом-источником — поэмой Лермонтова и ее редакциями.

На картине изображен демон, распростертый на горных кручах в момент временного разлома между ночью и занимающей зарей. Вербальное описание в стихотворении Ремизова отличается от живописного изображения естественной длительностью, притом что элемент пространственности остается неизменным. Время действия постепенно разворачивается с полуночи до первых лучей поднимающегося солнца. Первая строфа: «Ночь волнистою, темною, душною грудью мира коснулась, / Лики земные дыханием тусклым покрыла»; вторая строфа: «Полночь прошла. / Изнемогая в предутреннем свете. Время устало несется. / Мне же, незримому здесь в этот час, жутко и холодно, / Жутко и холодно»; третья строфа: «Алые ризы утренних зорь загорелись. / И черные волны морей в пурпурных гребнях затлелись». В ремизовском «Демоне» не только аутентично передается «состояние» горного пейзажа, изображенного художником, но и выдвигается оригинальная версия духовной трагедии героя.

Текст стихотворения содержит два плана: с одной стороны, здесь дается описание дольного мира глазами Демона, с другой — озвучен внутренний голос героя, отчужденного от мира людей: «Здания спящие, башни зорко-томящихся тюрем, дворцов / И скиотов безгрёзную, бледною тишью завеяны. / Не услышат, не пронзятся стуком сердца моего. / Оно бьется, оно рвется, оно стонет. / Не услышат». Ремизов отнюдь не безоглядно увлечен собственной поэтической фантазией, напротив, он подробно и точно следует живописному изображению. Это особенно проявляется в описании природных деталей картины, а также в описании крыльев демона, которые писатель воспринимает как завесу между демоном и миром людей: «Алые ризы утренних зорь кровью оделись. / Царство мое — одиночество — еще углубилось, / словно золото облачных перьев крепкою бронью, заставило путь между мною и вами».

Живописное не только переводится здесь на язык литературы, но и трансформируется в имманентный авторскому замыслу са-

мостоятельный предмет изображения. Преобразуя живописный образ в текстуальный, Ремизов обращает внешний эмоциональный посыл в личное переживание и тем самым отождествляет «чужое» и «свое». Вербальный эквивалент живописного образа направлен на преодоление границы, существующей между изображением и зрителем: таким необычным образом автор стихотворения помещает себя внутри изобразительного полотна.

В рассмотренном случае применение экфрасиса продиктовано впечатлением от врубелевского шедевра. Эмоциональное потрясение, вызванное живописным изображением, становится импульсом для последующих обращений писателя к изобразительным источникам. Однако каждый новый случай использования этого литературного приема позволяет обнаружить особенности, специфические цели и задачи использования живописного материала.

В 1914—1916 годах Ремизов, вдохновленный творчеством Рериха, создает несколько текстов к картинам художника на славянские мифологические сюжеты². Цикл «Жерлица Дружинная («к картинам Рериха»)", исполненный ритмической прозой, хотя и является развитием заданной в полотнах Рериха темы, однако лишен прямых коннотаций с живописными полотнами³. Вербальное соответствие изобразительному, раскрытое самими писателем, тем не менее остается как будто за скобками литературных текстов. Экфрастический прием получает специфическую форму: писатель оперирует здесь собственными образами, которые возникают у него под впечатлением чужого изобразительного ряда⁴.

Аналогичный эффект возникает при обращении писателя в 1916 году к картине Петрова-Водкина «На линии огня». В рукописном варианте рассказа «Огненная мати-пустыня» говорится: «Нынче на Святках довелось мне видеть неизгладимую в памяти моей картину. Один из величайших наших современников лейб-гвардии измайловского полку солдат художник Козьма Сергеевич Петров-Водкин нарисовал эту картину. <...> Я как взглянул и узнал ее — огненную пустыню — мати-пустыню!» Далее следует цитата из духовного стиха: «Пустыня вешала: / Горько во мне жити, /

Здесь всегда быть должно / В почете и молитве...» (РНБ. Ф. 92. Оп. 1. Ед. хр. 342)⁵.

В коротком примечании к лирическому тексту об «огненной матери-пустыне» Ремизов намеренно игнорирует дистанцию между собой как реципиентом и автором картины. Слова «я взглянул и узнал» подчеркивают тождество «чужого» и «своего». Это, в сущности, *déjà vu*, открывающееся писателю в картине Петрова-Водкина. Подменяя собственным «я» авторское видение Петрова-Водкина, Ремизов акцентирует момент рождения слова из визуального образа. Для такого рода авторства «понять — значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от сущности своей внеаходимости ему» (Бахтин 1986: 186—187).

Оригинальный вариант экфрасиса присутствует и в автобиографической «Огневице», написанной в октябре 1917 года. Среди множества символов и аллюзий, наполняющих поэму, внимание привлекает следующий автопортрет: «Я весь в белом, золотая стрела пронзает мне левое ухо, и другая стрела в правом боку, и третья вонзается в самое сердце. Три гвоздя вбиты мне в голову и лучами торчат поверх головы как корона»⁶. Оставляя в стороне личные мотивы, вызвавшие в сознании Ремизова подобную ассоциацию⁷, отметим, что данное автоописание несет в себе приметы собирательного образа многострадального римского легионера, командира лучников Себастьяна, погибшего за веру от стрел своих же ратников, многочисленные изображения которого в западноевропейской живописи сложились в весьма обширную традицию, начиная с Раннего Возрождения до модернизма XX века.

О том, что ремизовский нарратив ориентирован на живопись, свидетельствует фрагмент текста, моделирующий один из элементов композиции религиозной живописи Средневековья и Возрождения, а именно — изображение некоего представителя божественного мира, выглядывающего из небесных облаков и сопresentствующего тому, что происходит в земном мире: «И увидел: как на зов мой из клубящихся туч весь в малиновом наклонился ко мне с вершины, — шуруется — нос утиный». Не считая возмож-

ным в данном случае искать конкретное произведение живописного искусства, послужившее источником ремизовского вдохновения, укажем на сходный мотив, который присутствует в картине мастера кватроченто Луки Синьорелли «Мученичество святого Себастьяна» (1498). Именно здесь к взыскающему божественного милосердия мученику с небес склоняется Некто, в облачении которого присутствуют оттенки красного.

Упоминание о небесном «свидетеле» страданий Себастьяна предваряется строкой, символический смысл которой в пределах историко-литературного контекста поэмы «Огневица» на первый взгляд остается герметичным: «И я взял трость — эта трость огромна, как мачта, — я поднял ее до самой вершины». Понять символ «трости-мачты» позволяет обращение к иконографии святого Себастьяна, обнаруживающей полигенетизм ремизовского автоописания в поэме.

Следует иметь в виду, что основным сюжето- и формообразующим элементом «Огневицы» является болезненный бред. Мифологемы поэмы основываются, тем не менее, на вполне конкретных событиях. Воспаленная память Ремизова соединяет вместе осколки прошлого, возникающие в сознании автора-героя спонтанно и без всякой связи с реальным временем. Так, 22 мая 1911 года в Париже на сцене театра Шатле прошла премьера пятиактной мистерии «Мученичество святого Себастьяна», написанной на текст Г. д'Аннунцио, музыку К. Дебюсси, в постановке Иды Рубинштейн, исполнившей в спектакле заглавную роль святого Себастьяна. Оформление спектакля принадлежало Л. Баксту, художнику, с которым Ремизова связывали давние приятельские и творческие отношения.

Уместно предположить, что именно графические образы Бакста послужили источником ремизовского вдохновения, наполнившего в конечном итоге горячечный бред вполне угадываемыми аллюзиями. Сохранился большой двухчастный плакат спектакля, составленный из эскизов к сценическим костюмам этого спектакля⁸. Очевидно, именно он украшал не только здание театра, но и центральные улицы Парижа. На одном из эскизов изображена

Ида Рубинштейн в костюме лучника. Однако лук — важный атрибут, дополняющий образ, — прописан на этом рисунке наименее тщательно и больше похож на длинный шест или трость, поднимающуюся несоизмеримо высоко. Этот плакат Ремизов мог видеть весной 1911 года, когда впервые вместе с женой оказался в Париже и оставался там с 5 мая по 4 июля. История постановки «Мучений святого Себастьяна» дает дополнительную интерпретацию и небесному образу «в малиновом». Спектакль наделал много шума: церковь в лице архиепископа Парижа осудила спектакль за чувственное изображение женщиной одного из самых почитаемых святых, а Г. д'Аннунцио — автор мистерии — был предан анафеме. Несомненно, существует семантическая связь между красной мантией одного из высших иерархов католической церкви и малиновым облачением «соглядатая» у Ремизова.

«Огневица» демонстрирует особую форму экфрасического приема. Если в предшествующих случаях писатель сам указывал на источники собственного творческого вдохновения, то в данном случае мы имеем дело с фантомами, о происхождении которых можно говорить только в предположительной форме. «Чужое» не является здесь объектом элементарного описания, а становится неотъемлемой частью автометаописания.

Зрелое творчество писателя характеризуется появлением особой модификации экфрасиса. С начала 1930-х годов его литературная работа напрямую связана с рисованием. У Ремизова можно найти немало попыток объяснить морфологическую связь письма и графики. В частности, он утверждал, что рисование лежит в основе самого процесса письма⁹. В дневниковых записях Ремизов фиксирует: «Часто сначала рисую, а потом пишу» (Ремизов 1991: 158). Наиболее отчетливо этот принцип воплощается в работе над интерпретацией русской классики. Книга «Огонь вещей», создававшаяся на протяжении без малого 30 лет, вызвала к жизни огромное число рисунков, большинство из которых посвящено произведениям Гоголя, в частности, поэме «Мертвые души».

Рисунки входили в умозрительный план «Огня вещей» как необходимое звено в процессе творческой работы. Ценители кал-

лиграфического и рисовального мастерства писателя рассматривали их как «рисунки писателя», то есть как проявление еще одной грани таланта одаренного человека, своего рода любительство, отвлеченное от литературного творчества. Сам Ремизов называл жанр собственных рисунков «иллюстрациями», подразумевая те графические образы, которые рождались благодаря герменевтическому «освоению» текстов русской классики. Поэтому созданные «живописания», прежде всего, следует рассматривать как важнейший элемент «Огня вещей»: представляя собой «протообраз» (а не прототекст) будущей книги, они, конечно же, менее всего соотносимы с традиционной иллюстрацией.

Ремизовские рисунки — это реальное материально-образное воплощение мира русской литературной классики, где каждый персонаж и каждый предмет конкретны и индивидуальны. Здесь нет чего-либо незначимого или чего-то незамеченного: все существует зримо и объективно. Всякая условность образов сведена к минимуму, все воображается и имеет свое «лицо». Процесс зарисовки охватывает даже такие второстепенные бытовые элементы описания, характеризующие персонаж, как предметы из интерьера дамы, именуемой у Гоголя «просто приятной», например, подушечку, «на которой был вышит шерстью рыцарь таким образом, как их всегда вышивают по канве: нос вышел лестницею, а губы четверугольником».

В альбоме, посвященном Ноздреву («Ноздрев. Сублистная су-пеплю. “Смертный” исторический»)¹⁰, любопытны зрительные образы, возникающие под впечатлением карточного азарта гоголевского героя. Даже то, что не поддается изображению, обретает в рисунках писателя свой почти материальный образ: это «счастье», напоминающее женскую фигуру, с палкой в руках, и «проклятая девятка» с латинской цифрой девять на груди и «чертова пропасть» с антропоморфным ликом, и даже тот «неугомонный бес», что «обуял» Ноздрева (см. вклейку).

Экфрастическая практика Ремизова распространяется не только на представимые в воображении образы, но и на то, что по определению лишено образа. И если есть в языке выражение «неуго-

монный бес», то это значит, что такой демон имеет свой образ, и не его вина, если обычное зрение не в состоянии его представить. Рисунки писателя отображают прямую материализацию метафорических образов, которые в сознании обычного читателя возникают, как правило, в виде привычных формул, отражающих некие эмоциональные состояния: радости — «счастье так и колотит»; сильного возбуждения, проявляющегося в нетерпении, — быть во власти «неугомонного беса»; представлений человека о зловещем множестве — «чертова пропасть».

Безграничность творческого воображения Ремизова раскрывается и в рисунке «Языка нема» (1938, илл. 1)¹¹, название которого восходит к древнерусским летописям, где эти слова употреблялись по отношению к иноязычным — то есть не знающим славянского языка — племенам. Когда спустя десятилетие Ремизов обратится к этой древней формуле в очерке «Живой воды» (1949), открывавшем пушкинскую часть «Огня вещей», органичность ее станет понятной в контексте общего пафоса эссе, направленного на сохранение живого русского языка, который не изменял бы своего звучания даже в переводе на иностранный.

Нарисованное Ремизовым мифологическое существо — с огромными глазами и человеческим ртом, испуганное и дикое — нечто, лишённое ассоциативных связей. Не видя перед собой этого рисунка, практически невозможно представить, как можно изобразить реальное, конкретное явление, синонимически передаваемое словами «иностранец», «иноземец», «чужеродец», «чужой», «безъязыкий». Поистине, этот фантастический образ является «запечатленным» свидетельством ремизовского «обратного» экфрасиса, обращающего словесное в художественный образ, для того чтобы обнаружить объективное, материальное существование словесного.

Уже на уровне графического видения Ремизов допускал различные отступления от изображаемого «чужого» текста, на первый взгляд «произвольно» дописывая его — проясняя то, что, как ему казалось, подразумевалось, но так и осталось невысказанным. В частности, наброски и эскизы писателя к «Мертвым душам» — детальная прорисовка бытового окружения персонажей

поэмы, — снабженные соответствующими цитатами, воссоздают гоголевские образы, вместе с тем выражая уникальное представление, присущее исключительно автору «Огня вещей».

Репрезентируя художественными приемами словесную ткань поэмы, Ремизов так интегрировал изображение и нарратив, что игра его воображения воспринимается как естественная форма существования художественного текста. Благодаря процессу понимания, осмысления, «вчувствования» писатель создавал новые образы и смыслы и в конечном счете приходил к такой неожиданной интерпретации текста-источника, в рамках которой, по словам Х.-Г. Гадамера, «бытие изображения предстает как нечто большее, нежели бытие изображаемого материала» (Гадамер 1988: 161).

Именно для зрелого творчества писателя характерно постоянное обращение к переводу изображаемого в словесное. В ремизовском модусе экфрасис становится постоянной практикой. Преобразование графического в словесное осуществлялось в две стадии: сначала писатель создавал из чужого слова собственные графические образы, как бы выворачивая экфрастический прием наизнанку, а затем превращал изобразительное в «свое» словесное. Подобный творческий метод открывал самые широкие возможности самоотождествления не только с героями произведений русской классики, но и с их авторами. Создавая словесные картины, исполненные в «палитре» Гоголя, Пушкина, Тургенева, Достоевского, Ремизов сам становился их главным героем; центром творимого мира оказывалась его собственная персона, его «я», выходящее за пределы ограниченного субъективного.

¹ Стихотворение при жизни писателя не публиковалась. Впервые: Переписка с А.М. Ремизовым (1902—1912) / Вступ. статья и коммент. А.В. Лаврова; публ. С.С. Гречишкина, А.В. Лаврова и И.П. Якир // Литературное наследство. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М., 1994. С. 142—143.

² Одним из первых таких текстов Ремизова стал рассказ «За святую Русь», впервые он был опубликован с посвящением Николаю Рериху непосредственно под репродукцией его картины «Взятие Казани» в журнале «Отечество» (1914. № 7. 25 декабря. [С. 118]).

³ Впервые цикл был опубликован в сборнике «РЕРИХ» (Пг., 1916), иллюстрированном картинами художника.

⁴ Подобный опыт показался критикам не слишком удачным, особенно в контексте книги «Звенигород окликанный. Николины притчи» (1924). Ср.: «Следует пожалеть, что “Николины притчи”, как книга, испорчены приложенной к ней “Жерлицей Дружинной” (“к картинам Рериха”). Не вдаваясь в критику “Жерлицы”, скажу лишь, что, пристегнутая к “Николе”, она есть верх безвкусицы. Тут, впрочем, согласны все, не исключая и самого автора, к чести которого надо заметить, что неудачное соединение совершилось по “независящим от него обстоятельствам”» (*Крайний А.* [Рец.] А. Ремизов. Николины притчи // *Современные записки.* 1924. Кн. 22. С. 449).

⁵ Ранний вариант рассказа существенно отличается от его последней печатной редакции, вошедшей в роман «Взвихрённая Русь» (1927). О соотношении живописи Петрова-Водкина и текста Ремизова см. также: Калафатич: 28—33.

⁶ Текст поэмы впервые появился на страницах газеты «Дело народа» (1917. № 187. 22 октября), в рамках литературного приложения к газете «Литература и революция» (№ 10. С. 5). Спустя два месяца поэма вновь была напечатана в «Деле народа» (с примечанием о republicации из № 187), однако уже помещалась в ряду основных колонок этого издания (1917. № 241. 24 декабря. С. 3—4). Далее текст поэмы цитируется по этой публикации.

⁷ Подробнее см.: Обатнина: 46—57.

⁸ Плакат экспонировался на выставке «Колосс графический» (Третьяковская галерея; май—октябрь 2004 г.).

⁹ Очерк «Рисунки писателей» см. в кн.: Ремизов 2003: 395—398.

¹⁰ Альбом опублик. в кн.: Ремизов 2005: X—XXVI.

¹¹ Собр. А.В. Андреева.

Литература

- Бахтин* — Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.
Гадамер — Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.
Калафатич Ж. Роль экфразы в творчестве Ремизова. Экфрастическое описание картины Петрова-Водкина «На линии огня» // *Studia Russica.* XXI. 2004. P. 28—33.
Обатнина Е. А.М. Ремизов. Личность и творческие практики писателя. М., 2008.
Переписка — Переписка с А.М. Ремизовым (1902—1912) / Вступ. статья и коммент. А.В. Лаврова; публ. С.С. Гречишкина, А.В.

Лаврова и И.П. Якир // Литературное наследство. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М., 1994.

Ремизов 1949 — Ремизов А. Пляшущий демон. Танец и слово. Париж, 1949.

Ремизов 1991 — Ремизов А.М. Неизданный «Мерлог» / Публ. и коммент. А. д'Амелия // Минувшее: Исторический альманах. М., 1991. № 3.

Ремизов 2003 — Ремизов А.М. Собр. соч. М., 2003. Т. 10.

Ремизов 2005 — Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсонье / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Е.Р. Обатниной. СПб., 2005.



1. Ремизов А.М. Языка нема. Карандаш, бумага
(Собр. Александра Андреева, Париж)