

ЭКФРАСИС В РАННЕЙ ЛИРИКЕ А. Б. МАРИЕНГОФА

М. В. Новикова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 12 октября 2015 г.

Аннотация: в статье речь идет о специфике экфрасиса в произведениях А. Мариенгофа 1918–1919 гг. Сделан вывод о том, что предпочитаемый вариант экфрасиса в ранней лирике А. Мариенгофа нулевой миметический, он выступает как разновидность аллюзии.

Ключевые слова: А. Мариенгоф, имажинизм, экфрасис

Abstract: the article deals with the specifics of the works of A. Mariengof ekphrasis of 1918–1919. It is concluded that the preferred option ekphrasis early lyrics of Mariengof zero mimetic, it acts as a kind of allusion.

Keywords: A. Mariengof, imagism, ekphrasis.

Экфрасис в современном литературоведении является предметом непрекращающихся дискуссий. Несмотря на значительное число работ, посвященных проблеме экфрасиса, исследователям до сих пор не удалось прийти к единству в толковании термина, определить границы данного понятия.

История экфрасиса восходит к античности, уходя своими корнями в риторику. Как отмечает Л. Геллер, «авторы времен Второй софистики (I–II) превратили экфрастическое описание в один из главных своих приемов» [1, 5], что способствовало выделению экфрасиса в отдельный жанр.

В настоящий момент интерес к проблеме экфрасиса значительно возрос, о чем свидетельствуют материалы лозаннского симпозиума [1], [2], сборники и монографии (см. [3], [4], [5], [6] и др.), посвященные этому явлению. Дадим краткий обзор современных трактовок экфрасиса, которые можно разделить на две группы, закрепив их за позициями известных исследователей экфрасиса Р. Барта и Л. Геллера.

Так, для Р. Барта экфрасис не что иное, как прием создания литературного описания. Исследователь осмысливает механизм его возникновения, который состоит в том, что автор сначала мысленно представляет живописный объект, а затем организует описание, отделенное от прочего мира границей рамы. Таким образом, экфрасис в интерпретации Р. Барта представляет собой «копию копии» [1, 397].

Н. Меднис в своих трактовках экфрасиса отталкивается от подхода, предложенного Р. Бартом. Продолжая развивать идею двойственности экфрасиса, она отмечает, что он несет в себе дополнительные смыслы: «Экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы подтекстом, а в живописи, наверное, затекстом, — это прочтение изображения, не лишённое вчитывания в него дополнительных смыслов» [4, 58].

Р. Ходель переводит рассуждения об экфрасисе в область теории коммуникации, тем не менее, сохраняя представление о двойственности его природы. Он полагает, что экфрасис, являясь и конкретным объектом и образом одновременно, разделяет, размежевывает модальность высказывания («степень утверждения реальности и отношение говорящего к утверждаемой действительности»). Интерпретация главного символического смысла картины в тексте художественного произведения создает так называемую «иллюзию экфрасиса», когда раскрывается не сама картина, а тот, кто ее созерцает [8, 23–24].

Л. Геллер, многие годы занимавшийся изучением, трактовкой, классификацией экфрасиса в русской литературе и культуре, не отрицает идею двойственности экфрасиса, но трактует его значительно шире, понимая под этим термином «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [1, 18]. Более того, он оспаривает идею Р. Барта, предлагая выйти за пределы сложившегося подхода к экфрасису как к «копии второго порядка», поскольку перевод чувственных восприятий и интуитивного знания на язык искусства – действие иного уровня сложности и ответственности, чем снятие копии с готовой модели мира.

Эта точка зрения соотносима с позицией Е. В. Яценко, которая в своих исследованиях определяет экфрасис как «художественно-мировоззренческую модель», включающую все типы художественных описаний [9, 48].

Дискуссионным на современном этапе изучения экфрасиса является вопрос о его природе. Так, ряд исследователей (в том числе Р. Барт) сводят восприятие экфрасиса до уровня приема, наделенного самостоятельными задачами: риторической, коммуникативной, семиотической, герменевтической. М. Нике [10] соотносит экфрасис с сложившейся системой тропов, выделяя экфрасис-сравнение и эк-

эфрасис-символ [11]. Н. Брагинская воспринимает экфрасис как специфическую жанровую модель или тип текста: «Мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание, а не только риторические упражнения эпохи «языческого возрождения». Мы называем так только описания произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т. е. выступающие как тип текста» [3, 18].

Сложность вызывает не только идентификация экфрасиса, но и его классификация. Предпринимаются попытки типологии экфрасиса по следующим критериям:

1) по объему: экфрасисы можно подразделить на полные, содержащие развернутую репрезентацию визуального объекта, свернутые, предлагающие неполное, но, тем не менее, представленное рядом существенных деталей описание, и нулевые, лишь отсылающие к тому или иному визуальному артефакту, но не описывающие его (см. [14, 47]). Нулевой экфрасис может быть миметическим. В этом случае «читателю известен референт, на которого указывает автор, и он самостоятельно перенесет характеристики референта на художественные реалии словесного текста <...> Немиметический нулевой экфрасис содержит указание на смысловой историко-культурный модус визуального артефакта» [9, 47]. Миметический экфрасис, в свою очередь, подразделяется на атрибутивный, т. е. эксплицитный, и неатрибутивный, имплицитный;

2) по объекту описания: экфрасис подразделяется на прямой, представляющий собой описание визуального объекта, и косвенный (обратный) – описание пейзажа, персонажа, других элементов художественного мира литературного произведения с привлечением мотивов визуального произведения /артефакта/) (см. [11, 124]);

3) по предмету описания (описываемому референту): изобразительное искусство, неизобразительное искусство, синтетическое искусство (кино), «репрезентации артефактов, которые произведениями искусства не являются: фото, популярная печатная продукция (этикетки, реклама, открытки), графика в научно-популярных изданиях и т. п.» [9, 47];

4) по способу организации экфрасического описания: экфрасис делится на «монологический (от лица одного персонажа), и диалогический, когда изображение раскрывается в ходе беседы, диалога персонажей». Экфрасисы бывают также «цельные, где описание является непрерывной ограниченной частью текста, и дискретные – описание прерывно, рассеяно на некотором пространстве текста, чередуется с повествованием» [9, 51];

4) по происхождению: служащие словесной репрезентацией реально существующих визуальных объектов и вымышленные;

5) по цели (функциональному воздействию): эмоционально-экспрессивный, сюжетобразующий

и «экфрасис, воссоздающий эстетическую концепцию автора» [11, 184].

На основании вышесказанного можно обозначить функцию экфрасиса в культуре: «он заставляет обратить внимание на укорененность явления в традиции, а следовательно, на эволюцию связанных с ним приемов, топосов, жанров <...> указывает на прерывность традиции, на ее историческую необязательность, а значит, на особую значимость тех моментов, когда она возрождается» [5, 17].

Каждая культурно-историческая эпоха представляла примеры взаимодействия и взаимовлияния искусств в рамках своего культурного кода.

Показателен в этом смысле период первой трети XX века, когда общераспространенной стала тенденция синтеза искусств, сотворчество литераторов, художников, театральных деятелей.

Вспомним в этой связи о стремлении имажинистов, представителей эпатажного литературного течения XX века, не замыкаться в рамках литературы, привлекая к своей деятельности художников, музыкантов, скульпторов («Музыканты, скульпторы и прочие, ау?» см. [12, 667]). Стремясь к объединению усилий творческих личностей, имажинисты, тем не менее, настаивали на том, что при совпадении представлений об образности искусства каждое из них сохранит свою идентичность: «Актеру – помни, что театр не инсценировочное место литературы» [12, 666].

Идею дифференциации искусств разделял и один из ключевых представителей имажинистского движения, А. Мариенгоф: «Поэту-ритм и слово, как Музыканту – звук, Художнику – краска, Скульптору – рельеф, Актеру – жест» [12, 633]. В то же время А. Мариенгоф ратовал за разнообразие используемых в сфере поэзии приемов: «Искусство – такой организм, который требует широкой сытной пищи – самых разнообразных художественных приемов» [12, 645]. Одним из них с полным правом можно считать экфрасис, теоретическое осмысление которого началось, конечно, много позже.

Задачей нашего исследования является изучение специфики использования экфрасиса А. Мариенгофом на материале сборников 1918–1919 гг. «Витрина сердца» и «Явь», созданных в период его вхождения в группу имажинистов.

Тема любви – основная в персональном сборнике автора «Витрина сердца». Реконструируя историю любовных отношений лирического героя с возлюбленной, А. Мариенгоф обращается к библейской образности, используя нулевой миметический экфрасис как носитель изобразительной информации. В стихотворениях сборника частотна апелляция к иконографии, причем едва ли не единственными объектами описания внешности героини становятся глаза: «У тебя глаза, как на иконе / У Магдалины, / А сердце холодное, книжное, / И лживое, как шут... [12, 55]

Цитата представляет собой пример прямого экфрасиса. Поэт использует в качестве референта изобразительное искусство, иконопись. Образ героини является порождением книжного опыта автора, а сам сборник представляет собой пример имажинистского текстостроения (см. [13, 300]). Экфрастическое описание Магдалины, помимо всего прочего, является отсылкой к поэме В. Маяковского «Облако в штанах» (см. [2, 180–183]), что делает приведенный пример экфрасиса «копией копии» копии. Вторично здесь по отношению к тексту Маяковского и соединение религиозной (текст завершается словом «Аминь») и телесной образности (ладони, сердце). Образ Магдалины намеренно снижается автором, тем самым актуализируя свойственное творчеству имажиниста А. Мариенгофа богоборческое начало. В экфрасисах поэмы «Магдалина» бытовое также оказывается в одном ряду с высоким, материальное – с духовным: «Твои, Магдалина, / Глаза ведь / На коврах только выткать!» [12, 73].

Магдалина является одним из излюбленных образов-символов поэта. Она предстает в текстах А. Мариенгофа не только как обозначение идеала женщины, типа, восходящего к образу евангельской грешницы Магдалины, но и как обозначение образа революционной Москвы. Так революционная тематика причудливо сочетается с любовной линией сюжета.

Революция в сборнике «Витрина сердца», напротив, прочитывается как метафора любовных переживаний героя: «Из сердца в ладонях / Несу любовь. / Ее возьми — / Как голову Иоканана, / Как голову Олоферна... / Она мне, как революции — новь, / Как нож гильотины — Марату» [12, 51]. Приведенная цитата содержит визуализацию библейского эпизода, возможно, также имеющего иконографический источник, и на этом основании воспринимаемый нами как пример косвенного миметического экфрасиса. Далее по тексту «новь» становится обозначением личного поиска героини: «Куда вы? / – К новому новая в нови новое чая... [12, 54] Высота библейской стилистики снимается содержанием эпизода, в котором речь идет об измене героини.

В сборнике легко осуществляется смена объекта экфрастического описания, поскольку библейская образность не является для А. Мариенгофа чем-то содержательно значимым, она легко уступает место образности исторической: «Милостыню жалости мне в нищете, / Затертый один грошик... / Безжалостное копьё / Измены брошено... / Галл, видите, галл на щите, / Видите, как над падалью уже – воробье» [12, 54].

Визуальный образ галла на щите, являющийся примером косвенного миметического экфрасиса, легко замещается прямым миметическим экфрасисом, отсылающим к культурному контексту эпохи: «Когда день, как у больного мокрота, / И только на

полотнах футуристов лазурь...» [12, 55] То, что в тексте о любви А. Мариенгоф находит место выпадом против футуризма, доказывает текстостроительную ориентацию сборника [13, 312]. Автор упрекает футуристов в отходе от реальности, на деле же от реальности далеки сами имажинисты. Жизнь в том виде, как она преподнесена на страницах сборника, имеет книжные источники, реальность обнаруживает сходство с искусством: «Вы так – на свои стихи похожи» [12, 55], – читаем в последнем стихотворении сборника, посвященном вовсе не Магдалине, а соратнику по имажинистскому объединению Рюрику Ивневу.

Тематика коллективного сборника «Явь», включившего произведения В. Каменского, А. Мариенгофа, А. Белого и др., совсем иная: он представляет собой коллективный отклик на события революции. Визуальный образ, напоминающий фрагмент из поэмы А. Блока «Двенадцать» («От здания к зданию натянута плакат...») и являющийся подобием прямого экфрасиса, содержится уже в первом стихотворении Мариенгофа из «Яви»: «Вот на красном черным: / – Массовый террор» [12, 56].

Примечательно, что в портретных обозначениях в стихотворениях Мариенгофа, опубликованных в «Яви», нет изображения глаз, ибо «что нам мучительно нездоровым / Теперь, / Чистота глаз / Савонаролы» [12, 64]. Портретные детали, использованные в «Яви», нарочито телесны: «Отомщена казнь Разина / И Пугачева / Бороды вырванный клочок» [12, 56]; «Да-с, спинной позвоночник, / Как телеграфный столб прям, / Не у меня – у всех / Горбачих века, россиян» [12, 56].

Для русской литературы первых послереволюционных лет была характерна тенденция, связанная со стремлением придать происходящим событиям особый мессианский смысл. А. Мариенгоф проводил аналогию между революционным террором, которым ответили большевики на выступление юнкеров, и библейскими сюжетами: «Хлюпали коня подковы / В жиже мочи и крови... / В эти самые дни в Москве / Родился Саваоф новый» [12, 62].

Таким образом, революционная тема в интерпретации А. Мариенгофа теснейшим образом связана с урбанистической. Описываемый референт сменяется, на первое место выходит неизобразительное искусство: архитектура: «Близятся стены / Нового Иерусалима» [12, 60]. Большая часть экфрасисов – описаний города посвящена Москве: «Артиллерия била по Метрополю, / Выкусывая ключья из Врубеля» [12, 62]. В стихотворении «Октябрь» Москва изображается как современный аналог Иерусалима, где вновь повторяется сюжет распятия Христа.

А. Мариенгоф не разворачивает репрезентацию упомянутого артефакта, оставляя читателю поле для размышления, он использует нулевой мимети-

ческий экфрасис. В рассмотренных экфрасисах Мариенгофа проблемный диапазон предельно сужен, основу составляют описания современной ему действительности с использованием различных аналогий: с историческим прошлым, мифологией, евангельскими сюжетами, богоборческим началом. Экфрасисы А. Мариенгофа обнаруживают сходство с аллюзиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Л. Геллер. — М. : МИК, 2002. — С. 5-22.
2. Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования / М. Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Литературоведение. Межкультурная коммуникация. — 2010. — № 4. — С. 975-977.
3. Брагинская Н. А. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. А. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. — М. : Наука, 1977.
4. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. — Вып. 10. — Новосибирск, 2006. — С. 58-67.
5. «Невыразимо выразимое»: Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 571 с.
6. Рубинс М. «Пластическая радость красоты»:

Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. — СПб. : Академический проект, 2003. — 357 с.

7. Барт Р. Риторика образа / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М. : Прогресс, 1994. — С. 297-318.
8. Ходель Р. Экфрасис и демодализация высказывания / Р. Ходель // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. — М. : МИК, 2002. — С. 23-31.
9. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. — 2011. — № 11. — С. 47-57.
10. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького / М. Нике // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Л. Геллер. — М. : МИК, 2002. — С. 123-134.
11. Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... к. ф. н. / Н. Г. Морозова. — Новосибирск, 2006. — 210 с.
12. Мариенгоф А. Б. Собр. соч.: В 3 т. / А. Б. Мариенгоф. — Т. 1. — М. : Книжный Клуб Книговек, 2013. — 784 с.
13. Тернова Т. А. «Облако в штанах» В. Маяковского как прецедентный текст в поэзии А. Мариенгофа имажинистского периода / Т. А. Тернова // Труды молодых ученых ВГУ. — Воронеж : ВГУ, 2007. — Вып. 1-2. — С. 180-183.
14. Тернова Т. А. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда первой трети XX века: дис. ... д-ра филол. наук / Т. А. Тернова. — Воронеж, 2012. — 525 с.

*Воронежский государственный университет
Новикова М. В., аспирант кафедры русской литературы
XX и XXI веков, теории литературы и фольклора
E-mail: nikonova@phil.vsu.ru*

*Voronezh State University
Novikova M. V., Post-graduate Student of the Russian
Literature of XX and XXI Centuries, Theory of Literature and
Folklore Department
E-mail: nikonova@phil.vsu.ru*