

ЭКФРАСИС КАК ОСТРАНЕНИЕ ГРАНИЦЫ МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ

Автухович Т. Е.

Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы
Гродно, Беларусь

Аннотация:

На материале экфрастических включений в произведениях В. Набокова «Венецианка», А. Королева «Быть Босхом» и Э. Лимонова «Мои живописцы» прослеживается изменение эстетических принципов на протяжении XX-XXI вв. Показывается, что метафора «вхождения в картину», иронически переосмысленная в рассказе В. Набокова, находит выражение в начале XXI в. в виде отказа от традиционного представления об искусстве как второй реальности и сдвиге к «новому реализму» как не опосредованному культурной традицией осмыслению действительности. Экфрасис выступает как форма остранения эстетических изменений.

Ключевые слова:

экфрасис, остранение, граница, «вхождение в картину», эстетические изменения

EKPHRASIS AS THE REMOVAL OF THE BORDER BETWEEN ART AND REALITY

Avtukhovich T. Je.

Yanka Kupala State University of Grodno
Grodno, Belarus

Abstract:

Based on the material of ekphrastic inclusions in the works of V. Nabokov “The Venetian”, A. Korolev “To Be Bosch” and E. Limonov “My Painters”, the change of aesthetic principles during the XX-XXI centuries is traced. It is shown that the metaphor of “entering the picture”, ironically reinterpreted in V. Nabokov’s story, finds expression at the beginning of the XXI century in the form of a rejection of the traditional idea of art as a second reality and a shift to “new realism” as an understanding of reality not mediated by cultural tradition. Ekphrasis acts as a form of elimination of aesthetic changes.

Keywords:

ekphrasis, estrangement, border, “entering the picture”, aesthetic changes

Известно, что условный мир произведения создает иллюзию реальности. Однако в переходные эпохи граница между фикциональным миром и миром действительности переосмысливается, что связано с формированием новой эстетики.

Одной из ведущих тенденций в литературе и искусстве XX в. является кризис вымысла и сближение с действительностью, что выразилось в нарастании документального начала во всех жанрах. Эта тенденция отразилась в типологии экфрасических включений в тексты произведений. Экфрасис как разновидность «текста в тексте» позволяет «дискредитировать (или наоборот – постулировать) те или иные “языки”, т. е. системы моделирования мира»¹. Это означает, что экфрасис выполняет функцию остранения, заставляя читателя обратить внимание на «сделанность» произведения, задуматься над странностью сюжетно-композиционной конструкции, сопоставить явленные в тексте различные семиотические языки. Целью такого герменевтического затруднения является не только «выведение читателя из автоматизма восприятия», но и «удивление миру», его «обостренное восприятие, внимательное проникновение в жизнь»². Г. Тульчинский пишет, что в поздних работах В. Шкловского «остраннение предстает <...> универсальной концептуальной операцией творческого сознания, лиминальности»³, где лиминальность – переходное состояние между двумя стадиями развития, когда изменяется система ценностей и структурирование смыслового хаоса в космос происходит на новых основаниях. Экфрасис, таким образом, выступает маркером эстетических изменений в системе оппозиций реальный – фиктивный, подлинный – искусственный.

К. Гинзбург, характеризуя две традиции бытования остранения в истории литературы, указывает на разные цели и результаты использования приема: «В обоих случаях (речь идет о традициях Лабрюйера и Л. Толстого с одной стороны и г-жи де Севинье и М. Пруста с другой. – *Т.А.*) перед нами попытка изобразить вещи как увиденные впервые. Но две эти попытки ведут к весьма различным результатам: в первом случае – к моральной и социальной критике,

¹ Фарино Е. *Введение в литературоведение*. СПб.: издательство РПГУ им. А. И. Герцена, 2004. С. 379.

² Шкловский В. Б. *Тетива. О несходстве сходного*. М.: Советский писатель, 1970. С. 230–231.

³ Тульчинский Г.Л. Остраннение // *Проективный философский словарь: Новые термины и понятия*. СПб.: Алетей, 2003. С. 286.

во втором – к импрессионистической непосредственности»⁴; «импрессионистическую непосредственность» Пруста Гинзбург рассматривает как «новые художественные эксперименты», которые «призваны обеспечивать противовес предзаданным формулам изображения действительности»⁵ и тем самым вскрывают «эпистемологические следствия» разных способов познания действительности. Это значит, что в литературе XX в. автор, прибегая к экфрасису как способу остранения привычного, в большей степени озадачивается вопросом, правильно ли мы понимаем мир, в какой степени наше восприятие искусства как вечного образца и идеала соответствует постоянно изменяющемуся миру.

Выступая способом остранения исчерпавшей себя традиции, экфрасис в тексте не только апеллирует к культурному шлейфу, стоящему за описываемым произведением искусства, но и актуализирует реминисцентное «эхо», восстанавливая бесконечный диалог о ценностях. В экфрасисе, таким образом, проявляется самопознающая и авторефлексивная природа искусства, где, по словам Н.Т. Рымаря, любое изображение (и визуальное, и вербальное) в силу своей направленности на обозначение в «чувственной поверхности вещи» «сущностной природы изображаемого объекта» всегда обременено преднайденными культурными смыслами⁶. Однако «отношение к смыслу всегда диалогично. Само понимание уже диалогично»⁷, пространство культуры и человеческое сознание постоянно пребывают в состоянии изменения, а экфрасис как «текст в тексте» оказывается отражением «движущейся эстетики», в центре которой стоит вопрос об отношении искусства и действительности. Именно эта проблема стала ключевой в XX в.

Пересмотр эстетических представлений начался в конце XIX в. и в 10-20-е годы XX в. приобрел характер дискуссии. Как показала Е.В. Антошина, в основе экспериментов в литературе и искусстве этого периода лежало переосмысление платоновской традиции и восходящей к ней апологии категории вымысла и

⁴ Гинзбург К. Остранение: Предыстория одного литературного приема // *Новое литературное обозрение*. 2006. № 80. С. 25.

⁵ Гинзбург К. Там же. С. 27.

⁶ Рымарь Н.Т. Незримое в зримом. Изоляция и смыслопорождение в эстетическом событии // *Миргород*. 2018. № 2 (12). С. 102.

⁷ Бахтин М.М. *1961 год. Заметки* // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Том 5. М.: Русские словари, 1997. С. 332.

воображения в эстетике романтизма и неоромантизма/символизма, которой противостояли поиски объективного мира; по мнению исследователя, эта дискуссия определила своеобразие сюжета рассказа В. Набокова «Венецианка»⁸. Особый интерес в контексте нашей статьи представляет экфрасис картины «Венецианка», которая якобы принадлежит кисти итальянского художника XVI в. дель Пьомбо, но на самом деле представляет собой подражание/стилизацию его же картины «Молодая Римлянка» – эту подделку сделал талантливый художник Франк, изобразив на ней свою любовницу Морийн и продав через старого реставратора Магора, мужа Морийн, своему отцу-коллекционеру как подлинную картину дель Пьомбо. Описания картины, созданной героем, соотносятся с двумя зеркалами: в сознании читателя и автора – с реальной картиной дель Пьомбо, когда читатель должен обратить внимание на то, что на подделке появляется отсутствующий в оригинале микросюжет – тропинка за окном, ведущая в горы (отмечено Никё⁹), а автор осуществляет эстетическое самоопределение; в сознании персонажей – с «реальностью» вымышленного мира. Так намечается сопоставление двух реальностей – реальности действительного мира в его историческом прошлом XVI в., когда дель Пьомбо написал свою картину, и реальности фикциональной в современном мире, когда Франк создает картину-подделку; роль «контрагента», связующего звена, в этом взаимодействии играют картина дель Пьомбо и ее имитация, полотно Франка, а механизмом осмысления проблемы, репрезентирующим многостороннюю эстетическую дискуссию в рассказе, выступает поэтика взгляда, видения мира и восприятия искусства.

Пересечение точек зрения персонажей на искусство и действительность выявляет кризисное состояние культуры, когда произведения искусства становятся предметом престижного коллекционирования (полковник), объектом «анахронического» восхищения как форма ухода от действительности (Симпсон, Магор), отрицания в пользу «живой жизни» (Франк). За этим диапазоном взглядов стоит набоковское осознание кризиса искусства как способа познания абсолютного Непознаваемого.

Наибольший интерес как показатель смены эстетических ориентиров представляет ситуация вхождения в картину: Симпсон,

⁸ Антошина Е.В. Рассказ В.В. Набокова «Венецианка»: происхождение сюжета // *Вестник Томского государственного университета*. 2020. № 452.

⁹ Никё М. «Венецианка» Набокова, или Чары искусства // *Звезда*. 2000. № 10. С. 203.

экзальтированный и недовольный повседневной рутинной жизнью юноша, силой воображения проникает в картину «Венецианка», надеясь таким образом вступить в контакт с идеальным воплощением Морийн. Этому событию не дается однозначное истолкование, в результате читатель остается в недоумении, привиделось ли оно герою во сне (психоаналитическая мотивировка), имело ли место реальное исчезновение границы между действительностью и картиной (мистическая трактовка) или Франк изобразил друга в карикатурном виде на своей картине из чувства мести (реалистическая интерпретация).

Ситуация заслуживает комментариев.

Во-первых, в литературе романтизма был популярен сюжет оживающего портрета или мистического проникновения изображенного на картине лица в реальный (фикциональный) мир. Однако в 1920-е годы, почти одновременно, в разных странах появляются произведения Э. Блэквуда, А. Чаянова, В. Набокова, в которых обыгрывается противоположная ситуация – вхождения в картину¹⁰; инверсия сюжета является показателем переосмысления границы между искусством и действительностью: если для романтизма, генетически связанного с идеями Платона, было важно показать взаимопроницаемость реального мира действительности и мира, созданного воображением художника (это представление в свою очередь восходит к архаическим магическим практикам), а значит, утвердить онтологический статус воображаемого мира, то для XX в., и это явлено уже в рассказе Набокова, характерна ироническая игра с традицией, разрушение претензий искусства на создание идеального мира как подлинного. Поэтому сюжет вхождения в картину потенциально чреват развенчанием платоновской концепции мимесиса как отражения мира идеальных сущностей, а значит, проблематизацией скрытой за полотном реальной жизни.

Во-вторых, уже в рассказе Набокова присутствует мотив, который получит развитие в литературе и культуре XXI вв. В обширном ряду интертекстуальных отсылок¹¹, иронически развенчивающих литературную традицию, есть упоминание о детали биографии дель Пьомбо, который был равнодушен к возлюбленной Рафаэля Маргерите Лути, прозванной Форнарина.

¹⁰ См. об этом в статьях М. Никё, Е. В. Антошиной.

¹¹ См.: Автухович Т.Е. «Венецианка» В. Набокова: литературные и эстетические контексты // *Мир в слове. Слово в мире*: Вып 4. Гродно: ЮрСаПринт, 2023.

Уйдя в монастырь, дель Пьомбо распутничал, «со вкусом бражничал и писал посредственные сонеты», – сообщает Симпсону полковник¹². Так творчество Рафаэля, который воплотил не отличавшуюся благочестивым поведением Маргериту как идеал чистой красоты в «Сикстинской мадонне», и творчество дель Пьомбо, воссоздавшего ее образ на картине «Форнарина», которая очевидно перекликается с его же «Молодой Римляжкой», в контексте эстетической проблематики рассказа выступают как пример идеализации действительности в духе Платона. Биографический контекст иронически подсвечивает ситуацию вхождения Симпсона в картину, поскольку изображенный на ней идеальный мир далек от реальности, в которой жил и творил художник; авторской иронией объясняется и появление в картине «синих силуэтов в капюшонах, с фонариками»¹³, увиденных героем в ожившей реальности полотна дель Пьомбо: проникновение живого человека в застывший на полотне воображаемый мир одновременно оживляет пространство картины и «умерщвляет» героя – игра метафорами подчеркивает нетождественность сотворенного художником и реального мира. Разное восприятие «Венецианки» героями рассказа, а также иронически обыгранная ситуация вхождения Симпсона в картину остраивает и литературную традицию, и изменившуюся действительность, и закреплённую в традиционной эстетике модель визионерского видения мира.

Принципы иронического остраивания границы между искусством и действительностью, явленные в рассказе «Венецианка», получили развитие в литературе XXI в. В романе А. Королева «Быть Босхом» (2004) экфрасис картин Босха, прежде всего его картины «Корабль дураков», выполняет функцию зеркала, с одной стороны, иронически остраивающего абсурдную советскую действительность 70-х гг. прошлого века, о которой вспоминает автор, с другой стороны, открывающего возможность через истолкование символической образности картины проникнуть в историческую реальность. Так в романном повествовании взаимоотражаются недавнее автобиографическое прошлое автора и фикциональный мир его «романа-химеры» о Босхе; реальный Бишкиль и извлекаемый авторским воображением, словно Помпей

¹² Набоков В. Венецианка // *Звезда*. 1996. № 11. С. 29.

¹³ Набоков В. Там же. С. 39.

из-под лавы времени, Хертогенбос; молодой лейтенант, филолог-интеллектуал, и бесстрашный исследователь ада Босх, который, в отличие от своих современников Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеланджело, не создавал возвышенную грезу о человеке, а обнажал скрытую в нем демоническую сущность; оба, и молодой лейтенант, и загадочный художник, о жизни которого остались лишь отрывочные сведения, открывают иной мир, скрытый за официальным мифом.

Параллелизм / зеркальность конструкции романа акцентирует историческую концепцию писателя, согласно которой история – порочный круг зла, воспроизводящий и в то же время увеличивающий количество человеческих грехов; во все времена, подчеркивает Королев, искусство создавало идеализированный образ мира, и в этом отношении запрет на изображение нечисти, побуждавший современников считать Босха служителем дьявола, соотносится с преследованием инакомыслящих в СССР; слова о Босхе («<...> сдирание кожи с видимости становится главной страстью Иеронима: видеть истину – значит свежевать человека»¹⁴) характеризуют и героя, и автора романа, для которого проникновение в «босхианский ад» становится способом эстетической авторефлексии.

А. Королев, несомненно, читал рассказ Набокова, опубликованный в 1996 г.: упоминание об исчезнувшем жителе Хертогенбоса, которого домочадцы обнаруживают на картине Босха, отсылает к истории Симпсона; процитированные выше слова о Босхе являются парафразом, возможно, бессознательным, метафорической детали из набоковского рассказа, где Магор дважды снимает кожуру с яблока; менее очевидна, но возможна полемическая установка в выборе художника: если Набоков обращается к картине и творчеству дель Пьомбо как выразителя идей высокого Возрождения, то А. Королев предлагает прочтение картин Босха, который идеи Возрождения оспаривает; соответственно если для Набокова вхождение героя в картину и ее описание – возможность иронической рефлексии над наличием идеального мира и пародийной игры с известным сюжетом, то для Королева важно истолкование загадочной символической образности Босха и вхождение в реальность, породившую ее. Для А. Королева картина Босха представляет интерес как окно

¹⁴ Королев А. Быть Босхом // *Знамя*. 2004. № 2. С. 65.

в историческую действительность и возможность остранить современность, чтобы таким образом решить вопрос о правде в искусстве. Не случайно, в отличие от Набокова, у которого эстетическая дискуссия скрыта в подтексте, Королев вводит в роман своего рода трактат о роли вымысла, воображения, о чтении/общении с искусством как метафорической смерти и прикосновении к небытию как способе экзистенциальной рефлексии.

Логичным, хотя эпатажным по форме, завершением поворота к действительности и отрицания культурной традиции в начале XXI в. является книга Э. Лимонова «Мои живописцы» (2018). В книге имеет место своего рода «самоликвидация» экфрасиса как истолкования шедевров живописи, при этом очевидной становится функция экфрасиса как остранения, парадоксального и непредвзятого видения. «Жирные младенцы <...> лоснящиеся как резиновые пупсы»¹⁵ на картинах Беллини; «ноги Мадонны начинаются под грудью» на картине делла Франческо¹⁶; «горячие, животастые и сисястые дамы <...> отличные передвижные обогреватели»¹⁷ Рубенса – в характеристиках картин представлено отрицание романтического преклонения перед искусством, ему противопоставляется быт без Бытия, эстетика курьезного и скандального, информация о скрытой за полотнами истории жизни художников и реальности, породившей их картины. Это новый, характерный для XXI в. вариант вхождения в картину, в ее затекстовое пространство; это взгляд человека, надевшего «зощенковские очки» (термин А. Жолковского¹⁸), благодаря которому известные картины предстают в непривычном, странном ракурсе. При этом стоит помнить, что как слово зощенковских героев это изображенное слово, не тождественное авторскому, так и у Лимонова остраняющий взгляд на культуру прошлого свидетельствует об эпистемологическом кризисе: его эссе о художниках дают представление о том, как изменялось представление о красоте, как параллельно с отрицанием мира Иного происходило открытие реального мира, сопровождавшееся массовизацией искусства, что в свою очередь означало постановку вопроса о правильности понимания мира (Лимонов сочувственно

¹⁵ Лимонов Э. *Мои живописцы*. СПб.: Питер, 2018. С. 26.

¹⁶ Лимонов Э. Там же. С. 33.

¹⁷ Лимонов Э. Там же. С. 62.

¹⁸ Жолковский А. «Пушкинские места» Льва Лосева и их окрестности // *Звезда*. 2008. № 2. С. 217.

цитирует слова Редона, который стремился «подчинить невидимый мир логике видимого мира»¹⁹); парадоксальное восприятие искусства фиксирует поворот к повседневности, предощущение нового языка, ориентированного на реальность безыдеального мира. В контексте сказанного закономерным представляется то, что, в отличие от А. Королева, который, опираясь на скудные сведения о Босхе, предлагает реконструкцию жизни и творчества художника для решения актуальных эстетических проблем, Э. Лимонов ограничивается информацией из Википедии, которую приводит, превращая свою книгу в своего рода синтез путеводителя и записок о путевых впечатлениях.

Таким образом, сопоставление экфрасисов в текстах В. Набокова, А. Королева и Э. Лимонова дает представление о динамике эстетических представлений на протяжении XX-XXI вв., о пересмотре границы между искусством и действительностью и повороте к видимому миру.

¹⁹ Лимонов Э. *Мои живописцы*. С. 98.

Литература

- Автухович Т.Е. «Венецианка» В. Набокова: литературные и эстетические контексты // *Мир в слове. Слово в мире*: Вып. 4. Гродно: ЮрСаПринт, 2023. С. 3–14.
- Антошина Е.В. Рассказ В.В. Набокова «Венецианка»: происхождение сюжета // *Вестник Томского государственного университета*. 2020. № 452. С. 5–20.
- Бахтин М.М. 1961 год. Заметки // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Том 5. М.: Русские словари, 1997. С. 329–363.
- Гинзбург К. Остранение: Предыстория одного литературного приема // *Новое литературное обозрение*. 2006. № 80. С. 9–29.
- Жолковский А. «Пушкинские места» Льва Лосева и их окрестности // *Звезда*. 2008. № 2. С. 215–228.
- Королев А. Быть Босхом // *Знамя*. 2004. № 2. С. 7–91.
- Лимонов Э. *Мои живописцы*. СПб.: Питер, 2018. 224 с.
- Набоков В. Венецианка // *Звезда*. 1996. № 11. С. 26–41.
- Никё М. «Венецианка» Набокова, или Чары искусства // *Звезда*. 2000. № 10. С. 201–205.
- Рымарь Н.Т. Незримое в зримом. Изоляция и смыслопорождение в эстетическом событии // *Миргород*. 2018. № 2 (12). С. 101–116.
- Тульчинский Г.Л. Остраннение // *Проективный философский словарь: Новые термины и понятия*. СПб.: Алетейя, 2003. С. 285–286.
- Фарино Е. *Введение в литературоведение*. СПб.: издательство РПГУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
- Шкловский В.Б. *Тетива. О несходстве сходного*. М.: Советский писатель, 1970. 376 с.