

В последние десятилетия было проведено много исследований о взаимодействии слова и образа в литературе. Хронологические рамки этих работ охватывают период от античности до постмодернизма. «Присутствие в тексте иных искусств сигнализирует о метаэстетической направленности данного текста» [6: 5]. Отмечена в сегодняшнем литературоведении и цель экфрасиса. Она предполагает «...создать у читателя визуальный образ... художественного предмета. Экфрасис может... содержать информацию о художнике, его объекте, реакции зрителя на его произведения, стиле, и даже комментировать, насколько успешно поэту удалось воссоздать произведение искусства литературными средствами [6: 7]. Экфрасис является моделью соединения литературы и живописи.

Цель данной статьи исследовать наличие, виды и функции экфрасиса в рассказе М. Павича «Дамаскин».

Яценко Е.В. дает классификацию экфрасиса, к которой мы будем обращаться в процессе интертекстуального анализа произведения Павича [8]. В рассказе «Дамаскин» (1998) Павич использует различные виды экфрасиса: архитектурный, скульптурный и живописный. Автор обращается к двум видам живописи: светской и религиозной. Экфрасис, наряду с аллюзией и цитатой, является маркером интертекстуальности текста. Выявление его необходимо для адекватного прочтения текста, так как позволяет расшифровать то, что казалось незначимым или загадочным.

Цитатное название произведения вызывает в сознании читателя визуальный образ иконы «Божьей матери Троеручицы», которая породила много легенд. Кроме того, оно позволяет установить связь между претекстовыми легендами об Иоанне Дамаскине (настоящее имя – Мансур, т.е. «победитель»), выдающемся деятеле христианской церкви (ок. 675 – ок. 749), духовном лидере движения против иконоборчества, знаменитом писателе и поэте, министре дамасского халифа и рассказом Павича. Согласно одной из легенд, появление новой иконы «Божьей матери Троеручицы» связано с судьбой Иоанна Дамаскина. По приказу халифа Дамаскину отрубили кисть правой руки, но в результате истового моления перед иконой Пресвятой Богородицы произошло исцеление. В знак благодарности

Дамаскин прикрепил к чудотворной иконе руку из серебра. Нам удалось установить четыре варианта иконы «Божьей матери Троеручицы». Один из них, якобы созданный евангелистом Лукой, находится в монастыре Хилардари (Греция, Афон). Все иконописные изображения имеют три руки, но очевидны небольшие иконографические различия в деталях. Они связаны с историями происхождения каждого конкретного образа. Так третья рука у иконы «Троеручица» добавлена св. Иоанном Дамаскиным, когда по его молитве Богородица восстановила отрубленную его руку. Кровоточащая ранка на щеке «Иверской» возвращает нас во времена иконоборчества, когда образ был подвергнут нападению, отвергающих иконы: от удара копья из иконы потекла кровь. На иконе Богоматери «Страстная» обычно изображают двух ангелов, летящих к Младенцу с орудиями страстей, тем самым, предвозвещая Его страдания за нас. В результате этого сюжетного поворота несколько изменена поза Младенца Христа. Он изображен в пол-оборота, смотрящим на ангелов. Его руки держатся за руку Марии. Каждая из таких деталей достойна внимательного рассмотрения, но остается за пределами данной статьи. Таким образом, аллюзия на икону «Божьей матери Троеручицы» является имплицитным экфрасисом, а слово «рука» становится кодом к произведению Павича. Автор обращается именно к этой иконе, так как еще одна легенда о ней позволяет установить связь между византийской и сербской культурой (передача иконы архиепископу Сербскому в XIII веке).

В экспозиции рассказа Павич указывает, что события происходят в начале XIX века. Однако цитатное имя, которое он дает одному из своих героев, зодчему Йовану, создает ретроспективную перспективу удвоения, устанавливает связь между сербским строителем дворцов и христианским подвижником Иоанном Преподобным. Возникает ощущение, что Павич предоставляет не только четыре варианта прочтения рассказа, но и создает четырех главных героев, соединяя аллюзивной связью Иоанна Дамаскина и Йована младшего, Иоанна Листвичника (ок. 525 – ок. 600) и Йована старшего. Мотивным является способ создания образов двух зодчих первой половины XIX века и конфликт. Двойственность образов, способность принадлежать двум мирам одновременно вызывает аллюзию на

приемы, характерные для романтической литературы и, в частности для Гофмана, а конфликт рассказа соотносится с нравственными проблемами (грех–воздаяние), разработанными русской литературой (Пушкин «Моцарт и Сальери» 1830, Достоевский «Преступление и наказание» 1867).

В части, которая называется «Обед» представлен портрет Атилии Николич, деталь которого указывает: «Она носила платья венского кроя – высоко подвязанные и расшитые мелкими паутинками» [5: 2]. Деталь фасона платья вызывает аллюзию к портрету М.И. Лопухиной (1797) работы В.Л. Боровиковского (1757–1825). А учитывая особенности стиля портретной живописи этого художника (сочетание декоративной тонкости, изящества ритмов и *верной передачи характера*) [2:147] (курсив мой Н.С.), в сознании реципиента, благодаря экфрасису, возникает сходство женских характеров, изображенных в литературном и живописном произведениях. Имплицитный экфрасис на известную картину вызывает в памяти еще один претекст: стихотворение Якова Полонского:

Но красоту ее Боровиковский спас.

Так часть души ее от нас не улетела,

И будет этот взгляд и эта прелесть тела

К ней равнодушное потомство привлекать,

Уча его любить, страдать, прощать, мечтать [7: 48].

Так посредством культурной памяти в воспринимающем сознании возникает неатрибутированный, имплицитный, миметический экфрасис, известный читателю и позволяющий ему перенести характеристики референтов на реалии словесного текста, и способствующий расшифровке образов.

Еще один вид живописного экфрасиса представлен в разделе «Столовая», композиционно расположенном после второго «перекрестка». Атилия рассматривает роспись потолка в комнате. Автор использует одновременно две функциональные возможности экфрасиса: создает визуальный образ картины, украшающей потолок («...потолок...был...покрашен и сиял гипсом и позолотой. На нем было изображено синее небо с Солнцем, Луной и звездами. Наиболее трудноопределимым казалось Солнце. Оно было изображено в виде испорченных

золотых часов, которые остановились и показывали время без 10 минут 10. Небо было еще удивительнее: там сияло только четыре звезды. Самая нижняя остановилась над окном, в котором, словно в стеклянной вазе лежал кораблик...») [5:8], и передает реакцию героини, рассматривающую изображение («Столовая ее ошеломила») [5:8]. Из отдельных элементов (окно, парусный кораблик, солнцечасы, луна, звезды) хорошо известных как в живописи, так и в словесном искусстве романтизма и символизма, автор создает ненаписанную картину в стиле С. Дали или шире – в духе сюрреализма. Для прочтения такой картины необходим полет свободных ассоциаций, который в искусстве сюрреализма заменил разрыв логических связей. Подобный экфрасис относится к разряду немиметических.

Этот мнимый экфрасис воспринимается в двух плоскостях: в мире героя и в сознании читателя. Атилией он воспринимается как сказочная «небесная карта», где указателем пути служат звезды как в древние времена. Но в мире автора и читателя все эти элементы романтической и символистской поэтики являются симулякрами и активно участвуют в создании игрового начала произведения.

Во время посещения монастыря, Атилия обедает у местного прелата, а затем пишет письмо отцу, в котором сообщает о своих впечатлениях. Она снова видит потолок столовой, который был украшен «...картинами и золотом». «Картины изображали различные события из истории» [5: 10]. Автор создает свернутый вид экфрасиса, состоящий из одного предложения.

Не только сам эпизод представляется зеркальным повторением предыдущего в рамках одной главы, но и само построение фразы. В первом варианте: «...потолок сиял гипсом и *золотом*...» [5: 8], во втором: «Потолок...украшен картинами и *золотом*» [5: 10]. Повторяющееся слово «золото» вызывает аллюзию на барочный стиль потолочных фресок. «Богатая...позолота и росписи...нацелены на создание среды, наполненной мистическим озарением» [4: 117]. Давая характеристику барочному стилю, Давидич цитирует Якимович А.: «Барокко вовлекает человека...в игру, „серьезную забаву“, мир театральных декораций, организованных зрелищ... Нам предлагают отказаться от благоговейной серьезности...предлагают возвышенно веселиться,...учат легкой мудрости Моцарта» [4: 122].

Благодаря косвенному дискретному экфрасису автору удается создать эмблему европейского храмового зодчества эпохи барокко. По мнению Давидич Т.Ф., барокко – это стиль церквей и дворцов. Именно эти архитектурные сооружения необходимо было построить двум мастерам в рассказе М. Павича.

С помощью аллюзии, вызванной экфрасисом, Павич воссоздает в своем тексте характерные черты барочного и постмодернистского стиля, т.е. устанавливает связь культур различных эпох, когда «Одновременно сосуществуют христианство и мистицизм, вера в Бога и насмешка над ней, наука и оккультизм, экспериментирование с разными ценностными системами порождает эффект „культурного плюрализма”» [4: 118].

Представляется, что абсолютная интертекстуальная связь всех элементов текста между собой, является одной из характерных стилевых особенностей поэтики Павича. Его «плетение» текста ассоциируется с архитектурным мотивом в форме спиралевидного завитка с «глазком» в центре, который называется «волюта» [2: 224].

Пластический экфрасис также репрезентирован в рассказе. В разделе «Дворец» сообщается о том, что архитектор Дамаскин выкопал женскую мраморную скульптуру: «Ее волосы и глаза были зеленые, а тело – бурое, почти черное. Согнутым указательным пальцем девушка кого-то манила к себе. <...> Дамаскин отбил скульптуре руку. Брызнула какая-то красная жидкость, словно ржавая вода. А внутри мрамора жилы, мышцы и кости, как у живого человека, хотя все было сделано из натурального камня» [5: 6].

Экфрасис скульптуры представляет собой эксплицитную аллюзию на античную статую Венеры Милосской, которая, как известно, в римской мифологии отождествлялась с греческой богиней любви и красоты Афродитой. Цветопись (зеленый, черный, красный, бурый, ржавый) как прием создания образа соотносится с поэтикой символизма. Павич использует два цвета: зеленый и красный. «Красный – цвет греха и сладострастия, имеет тенденцию перехода в черный» [3]. Остальные оттенки красного приобретаются в результате смешения названных цветов.

Символика цвета выходит за рамки данной статьи, посвященной экфрасису, и заслуживает специального исследования.

Словесное описание женской скульптуры в рассказе сочетает в себе внешние черты, характерные русалкам, мифическим образам восточных славян, особенно украинцев, и высокое мастерство, свойственное античному пластическому искусству. В образе русалки, как известно, соединялись черты духов воды, плодородия, „нечистых” покойников» [2: 1039].

Амбивалентная структура экфрасического образа подчеркивается и различным восприятием его героями. Отец Атилии видит в мраморной статуе воплощение уродства, видимо навеянное фольклорными традициями, и считает нелепостью держать ее в доме. Атилия же воспринимает «...каменную девушку с зелеными волосами..., стеклянными глазами... и отбитой правой рукой» [5: 13] как еще одно зашифрованное послание Дамаскина. В сознании же зодчего Дамаскина мраморная скульптура, скорее, ассоциируется с античным воплощением красоты, а в сознании читателя как намек на любовные отношения между дочерью г-на Николича и молодым архитектором. Автор использует многофункционально этот симулякр, которых в произведении более 30.

Наличие в тексте неатрибутированного эксплицитного миметического экфрасиса позволяет Павичу установить в тексте еще одну связь с античной культурой и выстроить таинственно-любовные отношения между Дамаскиным, Атилией и Александром (классический литературный любовный треугольник).

В первом абзаце раздела «Дворец» Павич представляет еще один вид неживописного экфрасиса. «...архитектор Йован, прозванный Дамаскиным, представил чертеж дворца...» [5: 6]. Согласно проекту строение должно было иметь «...вдоль фасада четыре колонны, которые будет удерживать тимпан...» [5: 6]. Слово «колонна» и «тимпан» вызывает в сознании реципиента не только визуальные образы античных храмов, но и более широкий культурный контекст. Экфрасис способствует появлению в произведении хронотопа эллинизма, который включает обширные территории, прилегающие к Средиземному и Черному морям, а также Ближний и Средний Восток. Благодаря косвенному экфрасису, автору удается

реализовать в художественном тексте широко известный тезис: античность – колыбель европейской культуры.

Таким образом, имплицитный экфрасис, который является аналогией аллюзии, относящейся к области реминисценций, представляет основной интертекстуальный прием в рассказе М. Павича «Дамаскин». Имплицитный миметический неатрибутированный экфрасис играет важную роль в интеллектуальной игре с читателем, вносит элемент таинственности в повествование. Применение игровой стратегии реализуется автором на композиционном и стилистическом уровне.

Исследование различных видов экфрасиса в рассказе Павича позволяет утверждать, что в произведении преобладает монологический, дискретный (описание чередуется с повествованием), сводный (сочетаются мотивы нескольких произведений), психологический (акцент переносится на описание впечатления) экфрасис. Роль экфрасиса многозначна, но главная его функция заключается в создании художественной полисемантики, расширении смыслового пространства, в возможности сказать многое в немногих словах. Взаимодействие литературы с другими видами искусства создает смысловой взрыв и подтверждает мысль Ю. Лотмана: «В реальности искусство всегда говорит многими языками» [8].

Литература:

1. Бычков В.В. Малая история Византийской эстетики. [Электронный ресурс] / В.В. Бычков. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Lexikon/_26.php
2. Большой энциклопедический словарь [гл. ред. А.М. Прохоров]. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 1456 с.
3. Бочкарева Н.С., Гасумова И.И. Экфрасический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дева в голубом». [Электронный ресурс] / Н.С.Бочкарева, И.И. Гасумова. – Пермь: ПГУ, 2011. – Режим доступа: http://www.rfp.psu.ru/archive/1.2011/bochkareva_gasumova.pdf
4. Давидич Т.Ф. Стиль как язык архитектуры. – Х.: изд-во Гуманитарный центр, 2010. – 336 с.

5. Павич М. Дамаскин [переклад О.Микитенко]. [Электронный ресурс] / М.Павич. – Режим доступа: http://ae-lib.org.ua/texts/pavic_damaskin_ua.htm
6. Рубинс М. Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Акад. проект, 2003. 354 с.
7. Сокровища русских музеев. Иллюстрированная энциклопедия искусства. [сост. коммент. Е. Туинова]. – «РООССА». – 327 [10] с.
8. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. [Электронный ресурс] / Е.В. Яценко. – 2011.
Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52