

В современном литературоведении уже существуют фундаментальные работы, посвящённые интермедиальной поэтике в творчестве Т.Г. Шевченко. Автор одной из них, Леся Генералюк, считает, что «...явище екфрасису...майже не досліджене в Шевченковій творчості» [5]. Повесть «Прогулка с удовольствием и не без морали» (1 ч. – 1856; 2 ч. – 1858), написанная на русском языке, – это последнее прозаическое произведение Т.Г. Шевченко. Оно создавалось в ссылке (22 августа 1858 года Шевченко освободили из Новопетровского укрепления) и вполне может рассматриваться как факт рефлексии автора над собственными эстетическими установками, а следовательно, может быть прочитано и как образец эссеистической прозы в форме повести (австрийский писатель XX века Роберт Музиль писал, что «эссе – это непременно диалог, полемика, и, прежде всего – с самим собой»), и как метатекст. В силу неоднозначного употребления термина «метатекст» уточним, что в современном литературоведении метатекстом считается «текст, обращённый не только к предмету, но и к авторскому слову о нём, в котором...объектом изображения становится само литературное изображение» [2: 249].

Мотив о первичности искусства и действительности, о влиянии красоты как один из фундаментальных вопросов эстетики, который многократно использовался в мировой литературе [3:104–112], становится и центральным мотивом «Прогулки...».

В статье «Реализм» В. Руднев, уточняя временные рамки «художественных стилей», указанные чешским культурологом Дмитрием Чижевским, пишет, что «...в стройной парадигме Чижевского есть...серьёзная неувязка. Ренессанс, классицизм, реализм...живут примерно по 150 лет каждый, а барокко, романтизм, модернизм – только по пятьдесят», и предлагает считать Романтизмом литературное направление с начала XIX и до середины XX века. В этих рамках реализм будет считаться поздним романтизмом, а модернизм – постромантизмом [7:378]. По мнению современного исследователя, «это будет менее противоречивым, чем реализм» [7:378]. Вероятно, в «Прогулке...» Шевченко также попытался снять антагонизм в решении вопроса о соотношении искусства и действительности, который на протяжении многих лет не был положительно решён ни романтической, ни реалистической эстетикой, ни их предшественниками, ни последователями.

В связи с этим текст повести изобилует фрагментами экфрасического характера, в которых представлены различные виды и жанры визуального искусства (портрет, интерьер, пейзаж, жанровая картина, скульптура и архитектура), а также их словесные двойники. Таким образом, современный реципиент сталкивается с удвоенным кодом, так как имплицитный миметический экфрасис играет важную роль в интеллектуальной игре с читателем. Известно, что пейзаж, интерьер, портрет принадлежат двум видам искусства: живописи и литературе, с той разницей, что в живописи это самостоятельные жанры и законченные произведения («композиция живописного полотна рассчитана на зрительное восприятие в полном объёме и сразу») [9:3], в литературе – каждый из них является фрагментом целого.

Учитывая то, что значительное место в «Прогулке» занимает топоэкфрасис, напомним, что «...цель любого описания такого рода – создать у читателя визуальный образ... двух или трёхмерного художественного предмета. Кроме того, экфрасис может...содержать информацию о художнике, его художественном объекте, ...стиле...» [5: 17].

Экфрасис в повести Шевченко строится по двум моделям. Структуру первой модели можно выразить ключевыми словами: вижу – рисую словом – размышляю; второй: вижу – вспоминаю – соотношу – рисую словом «и кистью» – рефлексирую.

Это объясняется тем, что герой-рассказчик, путешествующий в поисках сюжета поэт и художник («...я принялся... за свою поэму, но дело у меня не клеилось <...>, и я...с карандашом и бумагой...отправился к пруду и мельницам» [10: 577]). Такой персонаж характерен для романтической литературы вообще и творчества Гофмана в частности. В повести Шевченко он вызывает читательскую аллюзию и к биографии Гофмана, и к биографии самого Шевченко [8: 100–104]).

К первому типу экфрасиса относятся литературные пейзажи, которые можно назвать «Сельская мельница», «Деревенский пруд», «Закат», «Сухое дерево». Мотивы этих пейзажей в тексте варьируются. Пруд и мельница в разных тональных регистрах изображаются в 8 и 9 главах 1 части, а также в 7 главе 2 части. Соотнесём экфрасис 1 и 2 части: («Кривая...улица... вывела нас на ...криво...устроенную плотину с двумя небольшими...мельницами...Вода лилась и шумела, не шевеля

огромных мельничных колёс» [10: 572]), («За селом ... махали крыльями ... две ветряные мельницы» [10: 622]); («За широким прудом ...выглядывает несколько белых хат с размалёванными ставнями...Хаты подошли к зеркалу пруда...пейзаж оглашался стаями плававших по воде крикливых гусей и уток» [10:572–573]; «В правой стороне леса блестел широкий пруд. За прудом ...раскинулось серенькое село...серенькая деревянная церковь безыменной архитектуры» [10: 622]; здесь и далее курсив мой – Н.С.).

В тексте повести – это два монолитных фрагмента, которые в читательском восприятии распадаются на четыре пейзажных картины, способных образовать цикл: две мельницы (водяная и ветряная), пруд в лесу и без леса. Каждый предмет в этих словесных пейзажах воспринимается и как традиционный литературный пейзаж, призванный изобразить место событий и передать отношение рассказчика к героям, и как деталь композиции произведений живописи. Возникает аллюзия к многочисленным полотнам голландской живописи XVII века (Рюисдаль «Пейзаж с водяной мельницей», 1661 и др.) и русской конца XIX – начала XX веков (В.Д. Поленов «Старая мельница», 1881 и др.), где изображены пруд и мельница. Так с помощью экфрасиса создаётся интертекстуальная связь между культурными объектами прошлого и будущего.

Откровенно антетичная колористика этих «картин» («желтовато-бледная возвышенность, белые свитки – чёрный лес») создаёт сказочный подтекст о существовании двух царств, двух сил (добра и зла), ассоциативно связанных с двумя помещичьими усадьбами (поместье Курнатовских – гнездо разврата и село хорошего хозяина, семьянина – Лукьяна Алексеевича) и цветовую символику.

Кроме того, при воссоздании пейзажей Шевченко синтезирует приёмы живописи (цвет как средство создания образа: «зелёное поле», «тёмная дорожка», «голубоватый дым»; первый – второй план, низ – верх, перспективу) и литературы (тенденциозное отношение рассказчика зафиксировано в слове: «живописная картина», «незатейливый пейзаж», «безобразные трубы», «торчали верхушки тополей»). Образы воссоздаются двумя способами: с помощью тропов («небо..., как

мысли великого поэта», «белые тучки...как непорочные сновидения младенца», «корни, как длинные безобразные ноги» [10: 582, 590]) и средств живописи.

Следующий диптих, который симметрично расположен в композиции текста повести (10 гл. 1 часть и 10 гл. 2 часть), можно назвать «Закат». Обе «картины» относятся к первичной реальности, творцом которой является природа, и представляют собой мнимый экфрасис. Имея схожее содержание эти «картины» отличаются структурностью. «Закат» первой части имеет трёхуровневую композицию: описание картины («...золотое солнце повисло над *фиолетовым* горизонтом и рассыпало свои *изумрудные лучи* по всему необъемлемому пространству» [10: 583]), описание восприятия картины («Поражённый чудной *гармонией* я...смотрел на эту великолепную *ораторию* без звуков» [10: 583]) и описание влияния красоты на воспринимающего («...мне слышалась... флейта, играющая прелюдию вальса Авроры <...> В эти... минуты я был настоящим поэтом» [10: 583]). «Закат» второй части имеет редуцированное содержание. Описание пейзажа («...небосклон...*рдел*, как потухающее *зарев*о отдалённого пожара. На мягком *красноватом* фоне рисовалась *тёмная* прозрачная дубовая роща. Из-за рощи *фиолетовой* игривой струйкой подымался вверх дым» [10: 637]) и описание влияния красоты на воспринимающего («Глядя на этот *невозмутимый мир природы*, *сладкие* успокоительные *грёзы* посетили мою *треволненную душу*... Стихи Пушкина не сходили у меня с языка» [10: 637]). Лексический строй последней фразы является откровенной стилизацией романтических текстов. Кроме того, композиция фрагмента выстроена строго по законам живописи с учётом верха и низа, расположения относительно центра картины. Цветовая гамма (красный–чёрный–фиолетовый, оттенки красного), связывает этот экфрасис с искусством символизма и экспрессионизма. Когда интенсивность первой строки («рдел, зарево, пожар») снимается следующей фразой («на мягком красноватом фоне») представляется целесообразным говорить об интермедиальных отношениях, так как приёмы живописи функционируют в литературе по законам живописи.

В повести Шевченко создаёт ряд словесных написанных и ненаписанных художником Дармограем картин, которые можно объединить в циклы по мотивам

«умершие деревья» («...я сделал небольшой этюд с *суховерхой* старой ивы; хотел... сделать этюд и с *полуусохшего* старого береста...» [10: 577]; «...я...намерен нарисовать этого *суховерхого* патриарха» [10: 642]; «...родич...велел остановиться около колоссального *сухого* дуба, положившего свои обнажённые *сухие* корни... поперёк дороги» [10: 590]; «...мы очутились на ...живописном просёлке..., уставленному огромными *суховерхими* дубами» [10: 590]) или по импрессионистической технике живописи («рисую... долину..., *освещённую* утренним весенним солнцем» [10: 577]; «Освещение изменилось» [10: 582]; «освещение самое настоящее, и лысый Мафусаил...показывал свои...широко *освещённые* сучья и ветви» [10: 642]).

Символичность мотива «умершие деревья» проясняется в интенции читателя после обращения ко второй группе экфрастических инкорпораций. К ним относятся три написанные и описанные, художником-рассказчиком картины разного функционального назначения. В этих фрагментах текста Шевченко воссоздаёт ситуацию, когда художник Дармограй видит и соотносит картины первой реальности с известными артефактами («...я нечаянно попал на совершенно рюисдалевское болото ..., даже первый план картины тот же самый, что и у Рюисдаля» [10: 577]), а также создаёт свои произведения живописи («Я ...сделал рисунок с фламандского двойника. Интересно бы ... сличить его с знаменитой картиной» [10: 577]). Подчеркнём своеобразие данного типа экфрасиса в повести Шевченко: называется картина, её автор, но не даётся описание содержания произведения живописи. Редуцированность текста восстанавливается реципиентом. Предполагается, что читатель также как и автор текста, хорошо знаком и с драматическими страницами биографии (тяжёлая болезнь, нищета, забвение) знаменитого голландского пейзажиста Я.И. Рюисдаля (1628–1682), и с его творчеством, представленном в Эрмитаже тринадцатью полотнами, и с содержанием одной из лучших философских картин Рюисдаля «Болото» (1660-е), где древние дубы и молодые деревья символизируют мысль о нерасторжимости вечного цикла, в котором соединены рождение, расцвет и гибель. В читательском восприятии интертекстуальная связь возможна не только с произведением живописи, но и с критическими статьями о

нём, которые углубляют не только понимание картины, но и текста «Прогулки...». А. Бенуа о картине «Болото» писал: «Это не пустая игра форм, а исповедь мятежной души. Мастер...достигает трагизма впечатления...Глядя на корчащиеся ветки, приходят на ум титаны, превращённые богами в пригвождённые к почве растения. Одни ещё борются и плачут, другие покорились судьбе, свалились и гниют в ядовитой воде» [4]. Такая трактовка картины позволяет выстроить аллюзивную связь между образами деревьев, романтическим пониманием судьбы художника и реальными биографиями Рюисдаля, Шевченко и др.

Мнимый экфрасис, созданный путём синтеза реальных фактов и вымысла, позволяет Шевченко соотнести первую и вторую реальность и установить не столько тождество или детерминизм какой-либо, сколько подчеркнуть независимость существования каждой из них: голландский художник XVII века написал пейзажную картину, а художник XIX века (персонаж повести) нашёл её двойника в украинском селе и снова написал живописное полотно. Однако следует учитывать, что в «Прогулке...» объектом действительности выступает художественное произведение, созданное Шевченко. Таким образом, явление жизни и изображение его в искусстве образуют коррелирующую пару.

Функциональная роль второго экфрасиса данного типа несколько расширяется: художник, работая на пленере («Я...разложил тёмные и светлые пятна на моём неоконченном рисунке и рисунок ожил, заговорил и сам собою окончился» [10: 582]), вспоминает содержание картин и технику итальянского живописца, гравёра и офортиста Беллотто Бернардо, по прозвищу Каналетти (1720–1780), («Вот где твои чары, колдовство твоё, очаровательный Каналетти!» [10: 582]). При этом импульсом для рефлексии («С этими очаровательными пятнами *панорама* казалась и шире, и глубже, и бесконечнее» [10: 582]) становится природа («День был прекрасный, *небо* светлое, голубое, глубокое и ясное...белые прозрачные тучки-красавицы... сменялись одна другою и...набрасывали широкие тёмные пятна на мою ненаглядную *панораму*» [10: 582]). Главное назначение подобного экфрасиса в тексте повести не описание конкретного артефакта, а через аллюзию, выраженную в словах «небо и панорама», передать собственное понимание особенностей

творчества названного художника. Специалисты называют Канелетти «мастером документально точного архитектурного пейзажа» [4], который использует камеру обскуру. В индивидуальном восприятии Шевченко («Я глаз не мог отвести от этого импровизированного освещения» [10: 582]) акцент делается на умении Беллотто выбрать момент освещения, когда особенно чётко выявлены контрасты света и тени, на интересе итальянского художника к облакам и теням, на том факте, что картины итальянских городов он создаёт по воспоминаниям. На большинстве картин Беллотти высокое чистое небо занимает верхнюю половину холста и в сознании Шевченко, вероятно, становится не фоном, на котором изображены фигуры людей, площади, замки и пр., а главным героем полотна.

Третье экфрасическое описание отмечено тремя особенностями: способом ввода в текст, откровенно пародийным характером и тем, что Шевченко описывает картину не второй, а первой реальности («Великолепный дормез, *запряженный четырьмя огромными серыми волами*, остановился против моей квартиры» [10: 626]) и соотносит её с артефактами живописи («...о зрелище, достойное кисти Вувермана!» [10: 626]). В работах Ф. Вувермана, выдающегося голландского живописца (1619–1668), искусствоведы отмечают превосходное изображение лошадей, и именно эту деталь пародирует Шевченко, воссоздавая эпизод въезда во двор своего слуги.

Таким образом, экфрасис значительно расширяет пространственные и временные границы восприятия «чужого» образа. Это происходит путём называния имён художников. Апеллируя к воссоздающему воображению читателя, соотносящего каждое из названных имён с определённой художественной традицией, направлением, Шевченко указывает и поиск собственного пути в искусстве.

В заключении отметим, что принцип построения экфрасиса в повести «Прогулка...» характерен для Шевченко, его можно встретить и в дневниках поэта: «Рисовал портрет Дороховой: я невольно сравнил её изображение со „Свободой“ Барбье в „Собаьем пире“» [11]. Экфрасис «соотношения», в котором автор проводит параллель между объектом действительности и артефактами позволяет устанавливать интертекстуальную связь с произведениями искусства различных

видов: стихотворением О. Барбье «Собачий пир» (1830) и картиной Э. Делакруа «Свобода на баррикадах» (1830), написанной по мотивам этого стихотворения.

Литература

1. Бабай П. Н. Штирлиц как медиа-герой в текстах Дмитрия Александровича Пригова / П. Н. Бабай // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. – № 1078: Сер. Філологія .– Вип. 68. – Харків, 2013. – С. 90–95.

2. Байкова С. А. Метатекст / С. А. Байкова // Энциклопедия гуманитарных Мордовского гос. ун-та им. Н.П. Огарёва.– № 3. – 2010.– С. 284–250 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [cyberleninka.ru / article / n / metatekst](http://cyberleninka.ru/article/n/metatekst)

3. Борбунюк В. А. Пьеса «Голубая роза» Леси Украинки в контексте драматургии А. Чехова (типологические связи и интертекстуальные ассоциации) / В.А. Борбунюк // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. – № 1078: Сер. Філологія .– Вип. 68. – Харків, 2013. – С. 104–112.

4. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон [Электронный ресурс]. – Режим доступа : be.sci-lib.com/article/089398.html

5. Генералюк Л. С. Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва поч. – сер. ХХ ст. [Электронный ресурс].– Режим доступа : www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/a324.php

6. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – Спб: Академический проект, – 2003. – 354 с.

7. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры ХХ века / В. Руднев. – М.: АГРАФ, 2003. – 599 [3] с.

8. Соценко Н. Ф. Интертекстуальные и интермедиальные инкорпорации в тексте повести «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т.Г. Шевченко / Н.Ф. Соценко // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. – № 1078: Сер. Філологія .– Вип. 68. – Харків, 2013. – С. 100–104.

9. Чуканцова В. О. Интермедиальный анализ в системе других подходов к исследованию литературных художественных текстов: преимущества и недостатки / В. О. Чуканцова. – М.: Известия Российского государственного пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2009, № 108.

10. Шевченко Т.Г. Повести / Т. Г. Шевченко. – Дніпропетровськ : Січ, 2003. – 690 с.
11. Шевченко Т. Г. / Т.Г. Шевченко [Електронний ресурс].– Режим доступа : [read24.ru/fb2/ taras-shevchenko-автобиография –дневники–избранные письма](http://read24.ru/fb2/taras-shevchenko-автобиография-дневники-избранные-письма).