

Йордан Люцканов

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ГРАНИ ЭКФРАСИСА. СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ ЭПИФАНИИ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ КУЛЬТУРНОЙ РОДОСЛОВНОЙ

Порой литература выявляет эстетическое «подсознание», или «генотип», культуры, ее порождающей, четким и недвусмысленным образом – притом образом, крайне отличным от рассудочной самоидентификации.

Это происходит в тех несчастных случаях, когда автор, либо лирический «Я» или повествователь, либо герой, погружается в эпифанию, причем боговидческое переживание, боговидческий опыт подвергаются эстетическому оформлению, возможно и завершению.

Анализ подобных случаев в русской литературе, особенно периода рубежа XIX-XX вв., оказывается диагностическим в том, что касается промежуточного, неустойчивого характера русской культуры в отношении таких устойчивых комплексов культурной памяти и самоидентификации, как «Афины» и «Иерусалим».

1. Описанное нами находится, по отношению к актуальным публикациям об экфрасисе в русской литературе¹, как бы в параллельном мире; хотя есть и очевидные точки пересечения – прежде всего, по-видимому, со статьей Ивана Есаулова в сборнике 2002 г. («Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона»), и со статьей Нины Меднис «Религиозный экфрасис в русской литературе» [Меднис 2006]. Пересечения, а значит и несогласия.

Методология и основные теоретические посылки (касающиеся исторической поэтики, но в конечном счете и такие, которые, пользуясь несколько устаревшим языком, можно обозначить как «культур-философские» или «культур-критические») у нас иные. Мы считаемся, прежде всего, с различием Сергеем Аверинцевым [1971; 1978; 1983] двух принципов образотворчества, образо-присутствия и образо-восприятия, характерных, соответственно, для

¹ Геллер 1997; Рубинс 2003; Экфрасис 2002. Монография Марии Рубинс «Crossroad of Arts, Crossroads of Cultures: Ekphrasis in Russian and in French Poetry» (New York, 2000) осталась для нас недоступной.

греческой «литературы» и древневосточной «словесности». Мы предполагаем, что совмещение двух типов «архетипично» в рамках литературы, наследовавшей греческой; особенно в культурах, так или иначе связанных с той, которая осуществила, в той или иной степени, синтез указанных двух типов, а именно византийской. Проявляется это совмещение, в целом, на уровне «внутренней формы». Непосредственным толчком послужил для нас труд Леонида Таруашвили (1998) «Тектоника визуального образа», исследующий ордеротворческие и, шире, пластические потенции европейской культуры, прослеживающиеся прежде всего в синестетических структурах и образах литературы. Мы считаем, что, несмотря на ответ, который дает книга Таруашвили, выявление *синестетических «архетипов»* может указать на установки, *предрасположенность* культуры к тектонизму либо атектонизму, к пластицизму и апластицизму. Подобные установки онтологически предшествуют потенциям, исследованным Таруашвили, параллельны им либо пересекаются с ними. В общем, мы вовлекаем работы Аверинцева и Таруашвили как поздний продукт определенной культур-философской интуиции (философского, эстетического, поэтологического различия 'Афин' и 'Иерусалима') в качестве инструмента исследования более ранних ее проявлений чуть ли не эмбрионального периода². Затем мы прибегаем к этому инструменту, не чуждаясь возможности включить его в горизонт на первый взгляд очень схожей, но все же весьма отличной культур-философской интуиции: о том, что *шов* взаимонепонимания покрывает не одну только границу между 'Афинами' и 'Иерусалимом', но также и между 'Афинами' и, скажем, 'Флоренцией', и т.д. Тем самым мы придерживаемся точки зрения, что Тертуллиановская оппозиция Афин и Иерусалима не универсальна (при всем том, что способы ее снятия либо неснятия могут быть разными).

Мы отмежевываемся от предполагаемого стремления (хотя бы некоторых) авторов сборника «Экфрасис в русской литературе» [Экфрасис] распознать в русском экфрасисе носитель священного смысла («выделенное место в тексте, где проступает его высший, священный смысл») (обобщение Сергея Зенкина [348-349]). И мы расходимся со следующей посылкой Ивана Есаулова [Экфрасис: 167]: «Я исхожу из того, что экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своем иконном сакральном инварианте, что за описа-

² Насколько можно судить, Тертуллианов вопрос подвергается культурфилософской концептуализации в русскоязычной среде в анти-ивановских (Вячеслав Ив. Иванов) работах Льва Шестова 1910-х гг., полностью разворачиваясь лишь в известной книге 1938 г. Предысторию (не слишком примечательную) этой концептуализации в мы находим в работах Дмитрия Мережковского 1890-х–1900-х гг.

нием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархичного предпочтения «чужого» небесного «своему» земному». Исходя из совершенно разных посылок, мы приходим к выводам, хотя и имеющим отношение к этому тезису, но его отнюдь не подтверждающим. (Кстати, Есаулов слишком мягко к русской интеллектуальной и духовной традиции истолковал проступающую за этими экфрасисами тягу к чужому, переоценивание чужого; отождествил чужое и небесное.) Очевидно, что в этих своих несогласиях мы сходимся с Ниной Елисеевной Меднис [Меднис 2006: 65–66 (примеч. 1 и 3)]. Однако ее критика точки зрения на западное религиозное искусство, высказанной Павлом Флоренским, и тем более ее аргументы (она ссылается на опыт русских писателей XIX в.), кажется нам бьющей мимо цели.³ Эта критика упускает тот факт, что искусствоведческие

³ «Русский “религиозный экфрасис” убедительно опровергает суждения П. Флоренского, утверждавшего, что “религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой, и, проповедуя на словах верность и близость изображаемой действительности, художники, не имея никакого касательства к той действительности, которую они притязали и дерзали изображать, не считали нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописного предания, т.е. знания, каков духовный мир, – которые сообщала им католическая церковь” [Флоренский 2001, 53]. П. Флоренский отказывает, таким образом, европейской религиозной живописи, и итальянской как ее колыбели прежде всего, и в подлинной религиозности, и в высокой духовности, которые, по его мнению, несла и сохраняла иконопись византийская, право-славная. Между тем, само возникновение литературного экфрасиса, порожденного в большинстве случаев европейской живописью, говорит об интенсивном духовном воздействии этих полотен. Даже в тех случаях, когда, как в “Мадоне” Пушкина, в тексте экфрасиса возникает внутреннее зеркало, проецирующее небесное в земное, это отнюдь не означает утраты религиозного чувства и погружения в материальность, но только обнаружение присутствия небесного в земном. Сами структурные формы “религиозного экфрасиса”, удивившиеся в русской литературе, есть свидетельство подлинной сакральности породившего его текста-источника, то есть живописного полотна. Говоря об этом, следует прежде всего указать на характерную для “религиозного экфрасиса” и практически неотъемлемую для экфрасиса Мадонны черту, связанную с упоминавшейся уже контаминацией небесного и земного начал, в результате которой первое становится более близким и сильно действующим, а второе восходит к горнему, не порывая со своими земными корнями. В итоге текст экфрасиса нередко приобретает все признаки обращенного слова, что иногда выражается и в особой форме заглавия, как, к примеру, в стихотворении Ап. Григорьева “К Мадонне Мурильо в Париже”. [...]» [Меднис 2006: 60] – Мы не обсуждаем правомерность или неправомерность критики Флоренским западной религиозной живописи как неподлинно одухотворенной. Мы только утверждаем, что ссылка на русский религиозный

взгляды Флоренского («Иконостас» и др.) – во многом эстетический коррелят «неопатристического синтеза», подготовленного Георгием Флоровским⁴; с точки зрения этих взглядов подразумевается преимущественная причастность указанных писателей к западно-европейскому, католико-протестантскому культурному и культовому опыту (в т.ч. типу художественного восприятия). Критика Флоренским западного религиозного искусства оказывается, в свете аналогии с делом Флоровского, моментом выработки языка толкования собственного же религиозного искусства (и отмежевания от не-своего). С точки зрения эстетики, коррелирующей с «неопатристическим синтезом», религиозно-эстетический опыт русских писателей XIX в. кажется эстетически чужеродным (так же как он во многом религиозно чужероден неопатристике). *Культура* духа тех писателей еще не знает восточной патристики, ее языка (приблизительно такова точка зрения Флоровского в «Путях русского богословия»). Религиозная чувствительность (да будет нам позволено нарушить привычное и закономерное для Флоренского словоупотребление, противопоставляющее религиозную живопись и иконопись⁵), предпочитающая икону

экфрасис XIX века ничего не доказывает и не опровергает. Вряд ли случайно Меднис говорит о литературном экфрасисе. Обращения средневековой русской словесности к образам заведомо исключены. 'Олитературирующая' словесность в России (мы имеем в виду противоположение «словесности» и «литературы»), обоснованное С. Аверинцевым, см. выше) естественно, как нам кажется, обращается к своему визуальному alter ego – (религиозной) живописи. (Визуальный alter ego словесности 'не-олитературирующей' – иконопись, культовый образ). В данный период и для данного культурного настроения, все еще преобладающе «прозелитского», Европа – «страна святых чудес» (заметим: и святых, и чудес). В некотором смысле неточно или слишком буквально внушение (см. [Геллер 1997]), что это чужие картины на своем фоне; европейский – не совсем чужой, и русский – не совсем свой. Но в первой половине XX века русское культурное самосознание подвергает данное отношение переоценке. Анализируемый в данной работе опыт Сергея Булгакова (концептуально и эпистемологически согласный с Флоренским) свидетельствует о следующем: то, что искусство могло порой стимулировать опыт, близкий к эпифанному или даже совпадающий с ним, не отменяет принципиальную его негодность для данной цели и лишь напоминает общие истины о неведомости Промысла и о силе (иногда – к добру) человеческой способности самовнушения.

⁴ Суровая оценка Флоровским более раннего сочинения Флоренского, «Столпа и утверждения истины», в данном случае нерелевантна.

⁵ Вспомним аналогичные разграничения, более или менее четко проведенные в первой половине XX века: героизм – подвижничество, религиозная философия – богословие...

Богоматери скульптуре Мадонны, только «просыпается» в современной Флоренскому русской интеллектуальной элите.

Иван Есаулов прослеживает выявление в произведениях Николая Лескова двух типов икон (их различают персонажи произведений), «настоящих» и в «живописном стиле» [Экфрасис: 170 и сл.]. Есаулов обобщает: «В русском экфрасисе имеются обе линии: непосредственно идущая от иконы и идущая от картины: описание изображения сакрального и описание изображения как будто вполне секулярного, однако «помнящего» об иконном прообразе» (178). Двигатель различия тот же, что и в приведенных нами примерах. Только здесь речь идет о разных истолкованиях одного и того же художественного предания, а не об обращении к разным (аналогичное находит Есаулов в текстах Глеба Успенского, 174 и сл.). Есаулов остается при христианском мире в его западной и восточной, а также средневековой и постсредневековой разновидностях; вопрос о разности дохристианских традиций им не ставится. Кроме того, автор ограничивается рассуждением о типе отношения между означаемым и означающим (т.е. при вопросе об ино- или тожде-сказании) и не касается синестезии. Мы бы сказали так: в русской литературе конца XIX в. имеются два типа синестезии: один отсылает к миру пластики и к древнегреческой литературе и мироощущению, другой – к непластицизирующему мироощущению Древнего Востока и его художественным типам.

Выявив теоретическую основу и методологический костяк нашей работы, обратимся к терминологическим и теоретическим посылкам относительно частного значения, тоже нуждающимся в оговорке здесь, в рамках введения.

2. Исследователь интермедиальности Ханс Лунд различает три группы, типа или степени взаимодействия между литературой и пластическими искусствами – комбинацию, интеграцию и трансформацию (экфрасис Лунд относит к третьей группе) [Геллер 2002: 6-7].⁶ Экфрасис (в относительно широком и традиционном смысле слова) – это «словесная репрезентация репрезентации живописной» или, точнее, визуальной (живописной, графической, скульптурной), согласно одному из распространенных определений (Джеймса Хеффермана) [Франк 2002: 34-35; Wagner 1996: 10]⁷; т.е. жанровое воплощение установки на соревнование с другим видом искусства (ср. [Франк 2002: 34-35]). В узком смысле – это «(анти)нарративный прием», чья функция –

⁶ Пример (сложной) комбинации – Gesamtkunstwerk; интеграции – «Каллиграммы» Аполлинера [там же].

⁷ Леонид Геллер распространяет понятие экфрасиса не только на словесную репрезентацию музыки, но и на живописную – музыки, и т.д. [Геллер 2002: 13-15].

«дополнить нарратив чем-то, или противопоставить ему что-то, чего ему не хватает – может быть, его “Другим”» [ук.соч.: 34]⁸.

В по крайней мере одной из работ указанного сборника прибегают к понятию «экфрасисность» [Цимборска-Лебода 2002: 55 и сл.]. Оно более подходит к нашим примерам (см. ниже), чем «экфрасис»: пластическим артефактам, к которым отсылают соответствующие словесные тексты, не хватает воплощенности (в рамках фикционального мира, конечно), а иногда и индивидуальности (в них нельзя узнать конкретного произведения – ни существующего вне фикционального мира, ни вымышленного, ни наличного, ни становящегося). Уместно здесь упомянуть и термин Петера Вагнера «иконотекст», должный обозначить случаи неделимого единства пластического/ живописного/ графического и словесного компонентов, точнее, такие словесно-пластические единства, в которых вербальный текст понимаем только при помощи его визуального компонента и визуальный образ понимаем только при помощи его вербального компонента [Wagner 1996: 16]. «Иконотекст» охватывает экфрасис и «экфрасис наоборот» (использование написанного слова в живописи, см. [Геллер 2002: 8-9]), аллюзию на изображение в слове и аллюзию на слово в изображении; стало быть, включает и наши случаи. Но на самом деле центр нашего внимания – определенным образом словесно переданная *эпифания*; не композиция либо структура текста, о ней повествующего, и не степень визуально-пластической воплощенности эпифанного образа.

Синестетичность эпифании – и «показатель культурной родословной», и депозитарий культурной памяти. Остерегаясь излишне обременительной в

⁸ Ср. со следующей позицией П. Вагнера/ В.Дж.Т. Митчелла (мы не принимаем первую часть их утверждения, а именно, что все экфрасисы вымышленны, в чем соглашаемся с доводом Л. Геллера: «Вымышленные картины надо придумать – часто такой вымысел подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике. Существующие же надо уметь передать» [Геллер 2002: 9], – но просим обратить внимание на вторую): «[...] В.Дж.Т. Митчелл прав, когда утверждает, что “экфрасис всегда воображаем и нацелен на создание специфического образа, находящего только в тексте, как ‘обитающее в тексте чужое текста’” («[...] W.J.T. Mitchell has a point when he argues that “all ekphrasis is notional, and seeks to create a specific image that is to be found only in the text as its ‘resident alien’”)» [Wagner 1996: 12]. «Ekphrasis, then, has a Janus face: as a form of mimesis, it stages a paradoxical performance, promising to give a voice to the allegedly silent image even while attempting to overcome the power of the image by transforming and inscribing it» [ук.соч.: 13]. («Экфрасис, в таком случае, двулик как Янус: как миметическая форма, он инсценирует парадоксальную постановку, обещая дать голос заведомо безмолвному образу и одновременно с тем пытаясь преодолеть власть этого образа, преобразуя и надписывая его»).

данном случае концептуальной ответственности, мы выбрали первую формулировку.⁹

3. Еще Юрий Тынянов («Валерий Брюсов», 1924; [1967: 521-540]) отметил (по-видимому, не сознавая, что сообщает своему читателю что-то новое) ориентацию Константина Бальмонта-лирика на музыку (534), Валерия Брюсова – на живопись и пластику (530, 534, 536). Тем самым наметилась возможность отказаться от огрубляющего ассоциирования символизма с музыкой, а пост-символизма – с живописью и пластикой, и выработать типологию синестезии, более «чуткую» к индивидуальным особенностям авторов «рубежа веков», к «большому времени» истории культуры, к проблеме и явлению множественности культур, историй, «культурных кругов».¹⁰

4. Поясним свое представление о «персонажной», или актантной, структуре эпифантных сцен. Участников, в принципе, должно быть двое: боговидец и божество (Бог). Наблюдаемое нисхождение божества (Бога) может принять образ/облик существа или же воплотиться в «драматургию» взаимодействия с другим, который оказался бы *третьим* участником «сцены». Явленное через встречу нисхождение мы могли бы обозначить, пока и для краткости, как «священный брак». Священный брак можно наблюдать «со стороны» (таким образом, «боговидец» оказывается «третьим»); но боговидец может переживать его и от первого/второго лица, он может оказаться свидетелем своего же «бракосочетания» с божеством (Богом). Придерживаясь области христианской догматики и мистики, мы могли бы указать на следующие примеры. «Предвечную» и в «нераздельности и неслиянности» встречу божественного и человеческого естеств в Христе – пусть и не снизошедшую до временного измерения, персонализированных участников и драматургии – можно вывести из

⁹ Вопросы об экфрасисе как о депозитарии культурной памяти (и, конкретно, памяти культуры о сакральном) касаются Мария Цимборска-Лебода [Цимборска-Лебода 2002: 59, 61] и Роман Мних [Мних 2002: 94 и др.]; и, косвенно, как о депозитарии поэтологической памяти, Сузи Франк [Франк 2002: 35-36].

¹⁰ Наше понимание проблемы созвучно типологии и культурно-исторической атрибуции экфрасиса, предложенной Эрихом Ауэрбахом, к которой отсылает Р. Мних [Мних 2002: 89]; отсылка же Мниха к Владимиру Топорову, различающему ориентации на «химическую» («музыкальную») (у символистов) и на «геологическую» («архитектурную» и «скульптурную») (у акмеистов) природу слова в русской поэзии к началу 1910-х гг. и указывающему на их противоборство [ук.соч.: 91-92], для нашего исследования нерелевантна, поскольку уводит от проблемы множественности культурных родословных. Мы остерегаемся также культурно-исторического атрибутирования на основе *семантических* признаков, мотивов, топосов (ср. [ук.соч.: 92]).

богоявления, свидетельствованного «третьим». «Обожение» по благодати, постигаемое в молитвенном восхождении к Богу, есть встреча, переживаемая в терминах «первого-и-второго» лиц. Разумеется, участвующие в эпифании могут быть в разной степени «персонализированы» («гипостазированы» и «воипостазированы») или де-персонализированы, «материализированы» или же де-материализованы. Здесь мы не будем рассматривать «актантную структуру», но коснемся вопросов о степени «лично(стно)го» и «материального» осуществления в эпифаниях; о соотносимости форм этого осуществления с определенными типами эстетического опыта, ассоциируемыми с определенными культурно-историческими типами (в широком смысле – О. Шпенглера, А. Тойнби, а также Н. Трубецкого¹¹).

5. С точки зрения эстетики и *пост-эстетики*¹², указанные «эпифанные сцены» можно охарактеризовать как ситуации типа «образ в образе», точнее, «визуального образа» в художественном образе; как ситуации восприятия «визуального образа», вписанные в образ художественный. Визуальный образ, в отличие от художественного, требует не дистанцированного, собственно эстетического восприятия, а, напр., почитания: у него нет зрителей, а есть сопричастные¹³; и он характеризуется специфическим *присутствием* изобра-

¹¹ Мы имеем в виду прежде всего имплицитное выделение статьей Н. Трубецкого «Вавилонская башня и смешение языков» выделение восточно-христианского (а не православного, не пост-византийского и не внутренне-евразийского) «типа», соотносимого с мирами восточного христианства и восточного митраизма у Льва Гумилева (особенно если учесть и другую статью Трубецкого – «Религии Индии и христианство»). Типология Н. Данилевского нам не подходит, поскольку она основана на мысли о примате этно-языкового родства.

¹² «Пост-эстетика» – в данном случае окказионализм, призванный обозначить «теорию (или теории) образа после эпохи искусства», по аналогии с «историей образа до эпохи искусства» (Ханс Бельтинг) и «послеисториями» (мн. ч.) искусства / историей «послеискусства» (= «визуального образа после эпохи искусства»). Вниманием к проблематике мы обязаны работам Ангела Ангелова, обсуждающим концепции Артюра Данто, Жоржа Диди-Юбермана и Бельтинга (ссылку на одну из этих работ см. ниже), а также хрестоматии «Послеистории искусства. Книга для чтения» [Генова и Ангелов 2001]. Мы отдаем себе отчет в соотносимости «пост-эстетики» с эпохой постмодерна, равно как и с установкой «исторического авангарда» (в понимании Петера Бюргера) на разрушение института искусства, но от эксплицитных соотношений воздерживаемся.

¹³ «Если искусство, с начала XV века и далее, развивается (преимущественно, но не полностью) в направлении автономности, сосредоточенности в себе, автореферентности, то любой возврат культового, любое смешение с культовым, проводит заново границы между искусством и образом. “Образ и культ. История образа до

жаемого, а не только подобием образа изображаемому¹⁴ (тем самым средневековое «искусство» и многие разновидности современного выпадают из области ведения эстетики и истории *искусства*) [Ангелов 2008в: особенно 25-39/124; Бельтинг 1994: 9-14, 30 и др.]. Нельзя не заметить, что корреляция *визуальный – художественный образ* (особенно тогда, когда она вовлечена в исследование средневековых артефактов, как у Бельтинга) соприкасается с корреляцией *словесность – литература*, которую сформулировал в свое время Аверинцев.¹⁵ Говоря о словесной репрезентации либо повествовании, проходящими «на грани экфрасиса», мы не можем избежать вопроса о способности *литературного (художественного) слова*, т.е. *искусства слова*, сохранить эстетическую неопредмеченность означиваемого эпифанного образа либо, наоборот (при постулировании противоположной нацеленности литера-

эпохи искусства” Ханса Бельтинга обосновывает, что история искусства и история образа не одно и то же, тогда как для постренессансной эстетики обычна тождественность образа художественному образу (что бы ни подразумевалось под этим понятием). основополагающая характеристика визуального образа состоит в том, что он не автономен и что при нем нет зрителей, а есть сопричастные. В таком случае мы говорили бы не об искусстве, но о визуальных образах, которые, ввиду их особого отношения к потусторонности, воспринимаемой как регулятив для посюсторонности, можно назвать религиозными. Они могут опираться на узнаваемые элементы из лексикона той или другой религии, но могут сотворять религиозное и без ссылки на сложившиеся сакральные положения. [...]» [Ангелов 2008в: 31/124. – Перевод мой. Й.Л.].

¹⁴ Минувя богословскую спекуляцию (о ее сомнительной адекватности в отношении (визуальных) образов см.: Belting 1994: 1-9) и подходя как раз с точки зрения эстетики, не обремененной предпосланной теоретизацией, систему византийской монументальной мозаичной декорации XI-XII вв. охарактеризовал в 1940-х гг. Отто Демус [Demus 1976]. Выделяемое Демусом специфическое *присутствие* монументального иконного образа в физическом пространстве, которым располагает воспринимающий, характеризует его именно как культовый образ, а не как искусство (хотя Демус не проводит Бельтингово разделение и считает византийское искусство разновидностью искусства).

¹⁵ Буквальный перевод терминологии Бельтинга (и Ангелова) мы удачным не считаем (во-первых, термин *визуальный образ* вводит двусмысленность, он участвует как в корреляции *искусство – неискусство*, так и в корреляции *визуальный – акустический – тактильный* (и т.д.) образ; во-вторых, прилагательное *художественный* коннотируется как с искусством, так и с не-искусством в конкретном, указанном Бельтингом, смысле). Ниже мы будем прибегать к словосочетанию «культовый образ» в значении «визуальный образ». – «Соприкосновение» же аверинцевской типологии с бельтинговской требует отдельного рассмотрения, поскольку в этом сближении не все обстоит так благополучно, как бы нам хотелось.

туры), преодолеть целомудренность эпифанного опыта и эстетизировать его. Равным образом мы можем говорить о *силе, интенсивности* переживания встречи с Богом, могущей или все же не могущей а) оформиться в образ, б) «взорвать» эстетическую складность означающего непосредственный опыт этой встречи словесного текста. Словесно-означиваемая встреча с Богом, в принципе, оказывается колеблющейся между тремя состояниями: *подобия*, лишенного присутствия; *подобия-и-присутствия* (т.е. подлинного «визуального образа»: иконы, идола, мощей...); присутствия, не уложившегося в подобие либо уничтожившего образ. Проблемы «пульсации» двух очерченных в настоящей работе параллельных рядов означивания мы будем касаться лишь эпизодически. Но мы попробуем определить нашу тему заново, с точки зрения теории и истории¹⁶ «визуального образа»: произведения *искусства* определенного периода иногда воспроизводят, воссоздают *визуальные образы*, несущие след различных культурно-исторических родословных, а демонстрируемая при этом избирательность указывает на культурную родословную данных эстетических артефактов и их производителей.

Юнгианских коннотаций некоторых понятий, которыми мы оперируем, и соответствующих импликаций пока касаться не будем.

Соловьев и Мережковский

В поэме «Три свидания» (1898 г.) философ Владимир Соловьев (1990: 118-124) делится своим эпифанном опытом. В рассказе о случившемся и описании места действия присутствие Божества подвергнуто специфическому опредмечиванию. Оно, во-первых, передается как *образное, зримое* присутствие и, во-вторых, невольно (а может, и намеренно) уподобляется *художественной форме* определенного типа. Текст отсылает к ситуации лицезрения иконописного образа, сохраняя при этом свое первоначальное, «наивное» значение. Осциллирование образа Божества (подключив к текстовым данным экстратекстуальные, можно сказать – образа Премудрости Божьей) между «натуральностью» и «(художественной) сделанностью» сопоставимо с эффектом двойной экспозиции в фотографии и кинематографе.¹⁷

¹⁶ Ангелов обоснованно придерживается множественного числа (у него было бы: *историй образа*). Кроме того, он пользуется понятием не «пост-эстетика», а «следы истории [мн.ч. – Й.Л.] искусства».

¹⁷ А также и с той принципиальной двусмысленностью, которую вводит в текст, путем «демодализации высказывания», экфрасис [Ходель 2002].

Вдруг золотой лазурью все полно,
И передо мной она сияет снова –
Одно ее лицо – оно одно. (Из второй части поэмы; 120).

...Дышали розами земля и неба круг.

И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня¹⁸,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня. (Из третьей части; 123).

Аналогичный опыт Дмитрия Мережковского («Акрополь», 1895; [1914, 17: 7-18]; «Смерть богов. Юлиан Отступник», 1895; [1906]) подвергается подобному же опредмечиванию, однако отсылает к художественной форме иного типа – скульптурной.

Я взглянул [...] и почувствовал то, чего не забуду до самой смерти. В душу хлынула радость того великого освобождения от жизни, которое дает красота. Смешной заботы о деньгах, невыносимой жары, утомления от путешествия, современного, пошленького скептицизма – всего этого как не бывало. [1914, 17: 13]

Я чувствовал себя молодым, бодрым, сильным, как никогда [...] мне показалось, что все мое прошлое, все прошлое человечества, все двадцать болезненных, мятущихся и скорбных веков, остались там, позади, за священной оградой, и ничто уже не возмутит царящей здесь гармонии и вечного покоя. Наконец-то настало в жизни то, для чего стоило жить! (14)

[...] Воздух, солнце, небо, море – вот материал для зодчего. Простые, умеренные, спокойные линии мрамора – то отвесные, то поперечные – служат ему для того, чтобы яснее ограничить, окружить рамкою, выделить в природе то, что человек считает в ней прекрасным и божественным. (16)

Здесь не утоляет зрение. Надо ощупывать каждую выпуклость мрамора, пожелтевшего от древности, золотистого, пропитанного солнечным светом, теплого, как живое тело. (15)

Юлиан смотрел ненасытно. Время остановилось. Вдруг он почувствовал, что трепет благоговения пробежал по телу его. И мальчик [...] опустился на колени перед Афродитой [...] сел на подножие колонны, не отводя от нее глаз; щека прислонилась к холодному мрамору [...]. [Мережковский 1906: 37]

В двадцати шагах стояла молодая девушка, совершенно голая. Она держала медный диск в руке. [...] Она открыла лицо, закинув руки над

¹⁸ «Стих Лермонтова. Примеч. Вл. Соловьева» (123).

головой [...] губы полуоткрылись с улыбкой детской радости, солнце скользило по голому телу ниже и ниже. Она стояла, чистая, облеченная светом как самую стыдливую из одежд. (94, 96)

Обозначившееся между Соловьевым и Мережковским различие имеет, конечно, историко-культурный смысл, тогда как сходство между ними указывает, прежде всего, на проблему поэтологическую. Одно из измерений этого сходства: ни то, ни другое произведение не производит на читателя того эстетического эффекта, который произвела бы скульптура или икона (точнее, произведение монументальной иконописи)¹⁹, т.е. последние присутствуют лишь «локутивно», а никак не «иллокутивно». И здесь, и ниже в этой статье мы будем обсуждать лишь явления «локутивного» «ряда». «Иллокутивность» не-словесного «языка» в синестетической конструкции следует ожидать от литературы авангардистской, радикального пост-символизма. Перефразировав Бельтинга: Божественное присутствие не разрывает эстетическую складность, сделанность; характер означивающего – это присутствие слова; икона и идол не взорвали «изнутри» произведение словесного искусства, хотя это могло случиться.

Поскольку Соловьев и Мережковский делятся своим опытом в словесной форме, то жанр этой формы можно определить как (потенциальный) экфрасис. Экфрасис, в свою очередь, выражает в слове и ситуацию общения с соответствующей художественной формой, потенциальной либо уже актуальной, а также ситуацию возобновленного общения с нею, т.е. воспоминание об эпифании. Репрезентация этого опыта в воспоминании, возможно, подтвердит наше предположение о том, что Бог, явившийся Соловьеву, нашел бы адекватное восприятию Соловьева выражение в иконописи, явившийся Мережковскому – в скульптуре.

Поэма Соловьева оканчивается следующей заметкой:

Примечание. Осенний вечер и глухой лес внушили мне воспроизвести в шутивных стихах самое значительное из того, что до сих пор случилось со мною в жизни. Два дня воспоминания и созвучия неудержимо поднимались в моем сознании, и на третий день была готова эта маленькая автобиография, которая понравилась некоторым поэтам и некоторым дамам (124);

¹⁹ О способах и специфике воздействия скульптуры см.: Martin 1981 (9–10, 37–38 и сл., 49–50 и сл.); о типе физического присутствия монументальной иконописи и специфике ее же воздействия на воспринимающего: Demus 1976.

в то время как «Акрополь» Мережковского – следующим, графически выделенным, абзацем:

Я пишу эти строки осеннею ночью, при однообразном шуме дождя и ветра, в моей петербургской комнате. На столе у меня лежат два маленьких осколка настоящего древнего мрамора из Парфенона. Благородный пентеликонский мрамор все еще искрится при свете лампы... И я смотрю на него с суеверной любовью, как благочестивый паломник на святыню, привезенную из далекой земли. (18)

Эпифания обрамляется воспоминанием о ней, опредмеченным в хронотоп. У обоих авторов, более явственно у Мережковского, этот хронотоп обладает метеорологическими и топографическими характеристиками: осенний вечер / ночь, ветер, дождь, лес / петербургская комната. У Мережковского опредмечиванию подвергся и собственно хронотоп воспоминания: лиро-эпический «Я» у себя в кабинете. При этом воспоминание претерпевает еще одну, вторую, степень опредмечивания, будучи опредмеченным в буквальном смысле – в куски пентеликонского мрамора, обломки Парфенона, которые он держит в руках либо прикасается к ним.

В самом деле, Мережковский не говорит, что держит куски мрамора в руках, хотя это соответствовало бы логике образа автора/повествователя. *Недержание не меняет эстетической парадигмы*: Мережковский и «тавтологичен», и воздерживается от материализации установки на «тавтологичность»; выражая свое целомудренное благоговение, он выбирает вариант *повысить напряжение, «сдерживая» порыв прикоснуться, схватить, держать*. См. и следующий монтажный стык: «Надо ощупывать каждую выпуклость мрамора [...] *тепло, как живое тело*. Не верится, чтоб *человеческие руки* могли бы создать [...]» [1914, 17: 15; курсив мой – Й. Л.].

Мережковский – или же лиро-эпический Я его текста – похож на некоего апостола Фому, пожелавшего потрогать Фаворский свет, но не для того, чтобы поверить, а чтобы полюбоваться: он хочет его трогать. («Полу-материализовавшаяся» «тавтологичность» слова представляется нам словесно-мысленным соответствием «полу-осуществившегося» порыва прикоснуться заново. Указанному Фоме подобен и объективированный реципиент эпифании, и имплицитный субъект речи, повествующей о том опыте.)

Эта плотная предметная статика дает опору и составляет материальное свидетельство, но вместе с тем и производит разрыв протяженности (временной, энергетической) между эпифанией и воспоминанием о ней. Ей можно противопоставить рассказ, подтверждающий временную протяженность, в

заметке Соловьева. Вспомним руку (Адама), дотрагивающуюся до Господней, на известной фреске Микель-Анджело в Сикстинской капелле («Сотворение Адама»). Сравним ее с лучом света, исходящим от восточного-христианского Христа и связующим с Ним человека (пусть и святого – Богоматери, пророка, подвижника); всплеск аллегорезы – силуэт голубя, обрамленного струей светового луча, – тип изображения не меняет.

Рассказ Мережковского не заполняет временное зияние между последней Встречей и записью воспоминаемого.

Протяженность у Соловьева не прервана и не подтверждена. Сохраняется природа видения: воплотимость, но не-воплощенность в икону. Образ колеблется на грани равновесия между потенциальностью энергетического «поля» и актуальностью воплотившегося лица (Лица) (точнее: олицетворившегося Лица). У Мережковского – образ одухотворяемой, наделяемой смыслом материи (вещества). Двадцать пять лет временного отстояния чуть ли не сами собой обязывают Соловьева отгородить акт воспоминания от «трехактной драмы» богоявления. От вписывающего свои недавние (с биографической точки зрения, 3-4-летней давности) путевые впечатления Мережковского подобного вряд ли следует ожидать; тем более знаменателен его жест – он настоятельно подчеркивает, что подлинно был в своей Палестине. Прикасаясь к мрамору и вместе с тем не смея его коснуться, Мережковский подтверждает скульптурный характер богоявившей, богоявляющей формы; сдерживая порыв подержать обломки в руках, он подтверждает соизмеримость той пластики с человеком: «Храм Nike миниатюрный по внешним размерам [...] Но какая стройность! Великое в малом. Вот что отличает греческую архитектуру от римской, от средневековой. Римляне действуют внешней грандиозностью, подавляющими размерами своих зданий [...]». [Мережковский 1914, 17: 15].

Эта же пластика может из неподвижности перейти в движение (танец)²⁰, чья мера, человеческая, может «внять», «влучить» в себя «суразность» камерного, полисного космоса, символически отождествляемого с Афинами и даже Аттикой в качестве естественного форума²¹. Мера космичности в образе Прекрасной Жены иная: масштаб той космичности присутствует в хронотопе,

²⁰ См. мелькание образа динамической пластики: «[...] Парфенон, Пропилеи, Эрехтейон [...] сами вышли из недр земли по законам божественным, не человеческим. Недаром кругом на выжженных холмах и равнинах ни дерева, ни кустика. Вместо деревьев, из каменной земли, под знойным солнцем Аттики, выросли эти бело-снежные колонны [...]» (15-16).

²¹ См., напр., ассоциативный потенциал слов: «Надо ощупывать каждую выпуклость мрамора [...] пропитанного солнечным светом, теплого, как живое тело».

предзнаменуемом в дилемме: «О Русь! Каким же хочешь быть Востоком: Востоком Ксеркса или Христа?», а также поэтикой образа женщины в «Песни песней»²².

Что есть, что было, что что грядет веками –
 Все обнял тут один недвижимый взор...
 Синее подо мной моря и реки,
 И дальний лес, и выси снежных гор.

Все видел я, и все одно лишь было –
 Один лишь образ женской красоты...
 Безмерное в его размер входило, –
 Предо мной, во мне – одна лишь ты.

И Рай скорее в Ней, тогда как у Мережковского он, скорее, около Нее, около изваяния: Мережковский исповедует топографический натурализм, характерный более для западно-, чем для восточно-христианской космологии²³.

²² «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные под кудрями твоими; волосы твои – как стадо коз, сходящих с горы Галаадской; 2. Зубы твои – как стадо выстриженных овец, выходящих из купальни, из которых у каждой пара ягнят, и бесплодной нет между ними; 3. Как лента алая губы твои, и уста твои любезны; как половинки гранатового яблока – ланиты твои под кудрями твоими; 4. Шея твоя – как столп Давидов, сооруженный для оружий, тысяча щитов висит на нем – все щиты сильных; 5. Два сосца твои – как двойни молодой серны, пасущиеся между лилиями» (Песнь песней 4: 1-5, синодальный перевод; см. и: 4: 12-15; 5: 10-16; 7: 2-6 и др.). – Скорее всего, репрезентация «космоса» в «Песне песней» – третьего типа: здесь существенен не масштаб, не размер элементов «натуры», вовлеченных в образ «космоса»; существенно отсутствие желания группировать эти элементы в «складную», «натуро-подобную» целость.

²³ См. гео-топографическую локализованность Рая и Ада у Данте, локализованность ада в человеке у Григория Нисского ([Бычков 1999, 349]; Ад – невидимое и бесплотное состояние души. Налицо тенденция к подобному истолкованию бездны, 351; об Эдеме: «Григорий Нисский переводит это слово как наслаждение [...]», 370); исследователи, принадлежащие православной церковной традиции, отмечают уклон восточного христианства к истолкованию ада, чистилища (да и рая) скорее как состояний души, чем как мест для обитания душ (Булгаков 1994: 298-299; Евдокимов 2006: 81-82, 415, 416, 417; ср. Лосский 2005: 106-107: «По учению святого Максима Исповедника», первый человек «должен был соединить рай со всей землей, то есть, нося всегда рай в себе в силу своего постоянного общения с Богом, он должен был превратить в рай всю землю»; текст цитаты согласно рус. изд., см. библиографию). См. и сомнительность топографической содержательности Рая у Ефрема Сирина: «[...] Хотя у Ефрема при желании можно искать отголоски обще-

Встреча с Богом раздвигает границы конкретного времени, времена соприсутствуют²⁴, получается временной синопсис. У Соловьева он очевиден. У Мережковского, в «Леде» [1895 г.; 1914, 22: 131-132] и в «Акрополе», этот синопсис либо повествовательно развернут (в «Леде»)²⁵, либо назван как

человеческого, как мы после Юнга говорим, «архетипа» сакральной горы, самого слова *гора* у него нет как нет. [...] А это значит, что у него вообще нет никакой наглядной топографии, никакого райского рельефа. Настолько же, насколько Данте необходимо нарисовать этот рельеф – «усеченная гора», «усеченная гора чистилища», «усеченный конус», настолько ему нужно ответить на, так сказать, детский вопрос любопытства. (Вспомним, что Ефрем специально осуждает любопытство и изгоняет его из своих стихов о рае). Это любопытство, которое звенит в ответе на вопрос: «Откуда, как получилась эта гора?» Данте отвечает, что такой конус чистилища получился тогда, когда Люцифер упал с небес и провалился в ад. То обстоятельство, что самое существо поэзии, какова она у Данте, требует чего-то подобного, и самое существо поэзии, какова она у Ефрема, этого не допускает, требует больше внимания, чем это обычно делается» [Аверинцев 1999: 104]. «[...] Как тела могут уместиться внутри рая? Ефрем решает этот вопрос, ссылаясь на тонкость благодатной телесности, которая намного превосходит тонкость мыслей [...] Ефрем совершенно сознательно пользуется тем обстоятельством, что ветер и дух по-сирийски означаются одним и тем же словом, и он призывает читателя не представлять себе духовное дуновение в раю подобным дуновению нашего ветра, но это не в том смысле, что дуновение в раю нематериально, а в том, что это совсем иная материальность. Для контраста мы можем опять-таки вспомнить Данте – описание в конце «Чистилища» ветерка, который дует в его земном раю, но это совсем другой ветер» (там же, 108). Следует, однако, отметить, что Сергей Аверинцев противопоставляет стиль мышления (тип «литературной обработки духовной темы») Ефрема грекоязычной патристике (конкретно, сопоставляет с Иоанном Дамаскином, 105-106), т.е. стилю мышления, воспитанному на античной риторике. Т.е. культурный код сиро-язычной патристики предполагает более глубокую, чем богословскую, покоящуюся в стиле мышления и в самой языковой картине мира, причину не-топографичности, не-натуралистичности подобных топосов.

²⁴ Ср. у Арсения Тарковского, «Жизнь, жизнь...» [1991, 1: 242]: «[...] Живите в доме – и не рухнет дом. / Я вызову любое из столетий, / Войду в него и дом построю в нем. / Вот почему со мною ваши дети / И жены ваши за одним столом, – / А стол один и прадеду и внуку: / Грядущее свершается сейчас, / И если я приподымаю руку, / [...]».

²⁵ «И вот рождается Елена [...] И слышен вопль Гекубы в Трое [...] Тебя прославит песнь Омира» (из третьей части ст-ния «Леда»; [Мережковский 1914, 22: 132]). Оставляем в стороне возможность «экфрасисности» «Леды» по отношению к картине Леонардо да Винчи «Леда и лебедь». Не-эксплицитность экфрасиса подчеркнула бы следующий момент: Мережковский смотрит на античность сквозь призму Ренессанса.

непосредственное следствие мгновения «великого освобождения», озарения, откровения (в «Акрополе»); однако синопсис не является частью состава собственно видения. Более того: время, история – бремя (в «Акрополе» сказано об освобождении от бремени двадцати скорбных веков христианства). Не тот синопсис у Соловьева. В «Юлиане» (I, V) подход гораздо «деликатнее»: юный (почти ребенок) Юлиан созерцает изваяние Афродиты Анадиомены, в очарованности, перешедшей в сон, отдается ей, пробуждается, подносит к жертвеннику благовоние, ему кажется, что сама Афродита Урания снизошла на землю. Здесь Афродита Гесиода вобрала в себя до-митографическую Афродиту веры;²⁶ Афродита Небесная приобщила к себе Афродиту митографическую в качестве своего образа: значит, история и литература не отвергнуты мифом – вобрав в себя, они его репрезентируют. Но есть ли у них, коим присуща историчность, внутренне присущий потенциал порождать ценность (ценности), или же светятся они лишь отраженным светом? В силе, думается, вторая возможность...

Синопсис в видении Соловьева обладает и пространственным характером. Синопсис того же типа известен из греческой традиции (описание щита, изготовления щита, Ахилла в «Илиаде»). Но здесь синопсис включен не в рамки щита, но в овал лица (или Лица)...

Соловьевым внушается (хотя и виртуальная) тактильная проницаемость образа, вместо характерной для пластики не-проницаемости; внимание сфокусировано на лице. Эти характеристики образа у Соловьева сближают его поэтику с «ближневосточной» и с восточно-христианской (или византийской); по аналогичным причинам сближаем поэтику Мережковского с античной и западноевропейской (вкл. западно-христианскую). «Поэтику» можно заменить в данном случае уточняющим, вельфлиновским, термином «тип видения».²⁷

²⁶ Ссылаясь на ранние образцы пластики и на Еврипида, а также на Гомера, А. Сомов [1892] приходит к следующему выводу: 1) «По-видимому, в начальную пору, Греция знала только одну «Небесную» Афродиту, Афродиту-Уранию, власть которой распространяется на всю природу и, по выражению Еврипида, низводит на землю любовь и плодородие» (907, стлб. II); 2) «Таким образом, по первоначальному представлению Афродита является олицетворением красоты, высшей чарующей женской силы» (907, I). – «Из рассказа Гезиода о рождении Афродиты из морской пены возникает представление о ней как покровительнице мореплавания; отсюда ее эпитеты: *θαλασσία*, *πελαγία* (морская) и *Αναδυομένη* (выходящая из морской пены)» и т.д. (907, I).

²⁷ Вот что пишет Демус о системе церковной монументальной декорации «классического периода средневизантийского искусства – с конца девятого века по конец одиннадцатого»: «its iconographical, its formal sides are but different aspects of a single

underlying principle which might be defined, crudely perhaps, as the establishment of an intimate relationship between the world of the beholder and the world of the image. This relationship was certainly closer in Byzantium than it was in Western mediaeval art. In Byzantium the beholder was not kept at a distance from the image; he entered within its aura of sanctity, and the image, in turn, partook of the space in which he moved. He was not so much a "beholder" as a "participant". While it does not aim at illusion, Byzantine religious art abolishes all clear distinction between the world of reality and the world of appearance. The complete realization of the formal and iconographic scheme which grew out of this fundamental principle is, however, ideal or, at least, an optimal case. The nearest approach to this ideal, the classical solution is embodied in the mosaic decorations of the great monastic churches of the eleventh century» [Demus 1976: 3-4].

(«[Е]го иконографические, его формальные стороны не что иное как разные стороны одного основополагающего принципа, который можно определить, возможно, огрубляя, как установление интимного отношения между миром воспринимающего и миром образа. Это отношение было в Византии в любом случае интимнее, чем на Западе. В Византии воспринимающий не удерживался на расстоянии от образа; он вступал в его ауру святости, а образ, в свою очередь, делил с ним то пространство, в которое тот вдвигался. Он был скорее "участником", чем "воспринимающим". При том что оно не нацелено на создание иллюзии, византийское религиозное искусство снимает всякое видимое различие между миром действительности и миром явленного образа. Полное осуществление формальной и иконографической схемы, вырастающей из этого основополагающего принципа, возможно, однако, лишь в идеальном или, по крайней мере, в оптимальном случае. Ближе всего к этому идеалу подходит классическое решение, воплощенное в мозаиках больших монастырских церквей одиннадцатого века»). Заметим, что оговорка («Полное осуществление...») относится не к проведению принципа *участника вместо воспринимающего*, а к вытекающим из этого формальным и иконографическим особенностям.) Если попробовать одновременно сочетать точки зрения Бельтинга и Демуса, т.е. утверждать, что средневековые артефакты (и византийские, и западные) – и культовые образы (т.е. не-искусство), и искусство (но на разных структурных или других уровнях), – то можно прийти к следующему предварительному утверждению. Византийские работы выходят на уровень «искусства» путем сращения с 'тавте-иконической' наличием уровня «культового образа», западные аналоги – путем сращения с 'але-/ино-иконической' наличием «культового образа». В первом случае между уровнями «искусства» и «культового образа» возникает 'тавте-иконическое отношение', во втором – отношение 'але-/ино-иконическое'. (Ср. с тавтегоричностью и аллегоричностью (Павел Флоренский)). Византийский артефакт в описании Демуса похож на культовый образ по характеристике Бельтинга; артефакт западного средневековья с точки зрения Демуса, в силу контраста, походил бы скорее на произведение искусства по характеристике Бельтинга. Дифференциальный признак – (не)осязаемость провала, пробела между пространством воспринимающего и пространством образа; преобладание иллюзии присутствия против преобладания иллюзии подобия; иллюзия энергетического присутствия против

Попробуем рассмотреть эту пару воспоминаний о встречах в терминах Бельтинга. У Мережковского – более четкий контур рамки, обособляющей эпифанию (визуальный/культовый образ) от воспоминания о ней (образа художественного), или план *образа* от плана *искусства*; а также более четкая и разнообразная предметность пространственно-временной рамки, т.е. плана искусства. Данное различие наводит на мысль, что произведение Мережковского и произведение Соловьева можно приурочить к разным моментам единого стилового изменения; но об этом ниже.

Пока о другом: произведения свидетельствуют о различии в культурной памяти не только на уровне актуализируемой в ней поздней античности, но и на уровне средневековья. Текст Мережковского обнаруживает предпочтение как к скульптуровидному культовому образу, так и к *реликвии* и к реликварию человекообразной формы. Кусок пентеликонского мрамора не что иное как реликвия. Как пишет Ханс Бельтинг, культ реликвий (св. мощей), нашедший

иллюзии вещественного присутствия; ‘как’ против ‘что’. Тем не менее, причин считать художественное произведение западного средневековья неполноценным «визуальным образом» (зато более, чем византийское, полноценным произведением искусства) нет. Произведение византийское *подобно* визуальному образу, произведение западное – произведению искусства, но и то и другое обладают *присутствием* визуального образа. Скульптура, тем более классическая или с виду классическая, как бы эмблематизирует характер произведения искусства (в контрасте с культовым образом); но это утверждение может привести к тупику. Ведь граница, разводящая мир воспринимающего и мир произведения, не обязательно должна уплотниться до степени перцептивно-бесспорного овеществления. Разумнее принять, что иконопись и скульптура в одинаковой степени, хотя и разными образами, утверждают присутствие того, в чьем присутствии *живопись* не может убедить: окно или зеркальный оттиск (этим «или») мы отсылаем к работе [Алперс 2003] – подобие и присутствие все равно разведены, несмотря на иллюзионизм (когда он есть). Но, думается, внутри самой скульптуры нужно провести разграничение, аналогичное между иконописью и станковой живописью. Ориентиром может послужить упрек, брошенный в 1910-х гг. Даниелем-Анри Канвайлером и Карлом Эйнштейном в адрес теории скульптуры Адольфа Хильдебранда. «Теория Хильдебрандта позволяет им рассмотреть, что фронтальность и изобразительность суть отклонения [от принципа скульптурности], проистекающие от страха перед пространством, от страха увидеть, что скульптурный артефакт теряется в мире вещей, что при стремительном вступлении настоящего пространства в пространство [произведения] искусства границы последнего размываются», – выводит Ив-Аллен Боа, приводя затем цитату с характерным сопоставлением по контрасту усыпательницы работы Микеланджело и усыпательницы работы Кановы (в последних зиждется не картина, а драма – с фигурами настоящих мужчин и женщин, обратившихся в камень) [Боа 2001: 183].

выражение в практике изготовления человекообразных (скульптурообразных) мощехранилищ, является точным аналогом восточнохристианского (византийского) иконопочитания на Западе в период раннего и зрелого средневековья [Belting 1994: 297 и сл.]. Не вопрос об иконах и их (не)идентичности (архе)типам, а вопрос о материализме мировоззрения, фиксированного на мощах, тревожил богословов на Западе [там же, 298]. Верующее сознание нуждалось не в соответствующем архетипу образе, а в материальном остатке исторической бытности святого. Нам кажется, что завороченность мысли Мережковского дихотомией *дух – плоть*, которая надолго заслоняет у него персоналогические проблемы – различия личности и индивидуальности, а также персональной подлинности и самозванства, – свидетельствует о его западнохристианском культурном «генотипе» (подчеркнутое внимание и раннего, и позднего Мережковского к чувственному характеру католического мистицизма говорит о том же). К девятому веку на Западе получают распространение культовые скульптуры из дерева, покрытые позолотой и драгоценными камнями, которые отличаются от более ранних работ с мощами только иконизмом (антропoidностью) формы. Вскоре эти скульптуры становятся и фактически мощехранилищами; тем самым две струи западной средневековой культуры (язычество варварских народов и христианство) находят совместное выражение (там же, 299 и сл.). Наблюдаемый у Мережковского эпифанный опыт показывает обратный ход перемен: расщепление иконической (человекообразной) скульптуры-реликвии на аниконический (квази)реликварий («моя петербургская комната»), аниконическую реликвию (кусок мрамора) и вполне нематериальное воспоминание о скульптурообразном присутствии... Сравнивая человекообразную мощехранилищницу с текстом Мережковского, нельзя не обратить внимания и на дискретный (не-флюидный) характер вписанности означаемого в означающее: мощи, по принципу *pars pro toto*, являлись телом святого, репрезентируемым вмещающей его статуей [там же, 299]. Аналогия между мощами и иконой, однако, не охватывает Христа и Богородицу, так как они не оставили за собой телесных остатков; зияние заполнилось скульптурными образами двух типов: Распятия и интронизированной Богородицы с Младенцем (там же). Данные скульптурные образы присутствовали при инсценировках библейских сцен в рамках литургии, чем, можно сказать, внушалось действительное, в т.ч. материальное, присутствие Христа и Богородицы при богослужении (ср. там же, 300). Такой же обратимый переход между скульптурной и живой телесностью, в рамках события, похожего не только на богоявление, но и на богослужение, продемонстрирован (и) Мережковским в

«Акрополе» – вспомним очеловеченную телесность мрамора и промелькнувший образ органического роста и танца.

Обнаружившееся эстетическое «подсознание», «генотип», мировоззрения не находится при этом в зависимости от его рациональных пластов. Так, в христианской философии Соловьева немало идилизма, придающего философски-освояемому миру формы «пластической» законченности. Мережковский же быстро отходит от своего «учения» о «двух безднах», от своей очарованности исключительно язычеством древней Греции, но установка на пластицизирующее мироощущение сохраняется.

Возможность встречи двух полярных типов «экфрасисности»: Гумилев

Параллели и к тому, и к другому опыту можно найти у Николая Гумилева. «Андрей Рублев» соответствует «Трем свиданиям»²⁸ – иконописный образ воплощается, к нему же прибщается телесность путем кеносиса божества; «Египет» – «Акрополю» (причем «архе»-тип «Акрополя» подвергся такому изменению, что ст-ние «Египет» оказалось в не меньшей мере и «репликой» «Трех свиданий»)²⁹. Иконопись, благодаря выявлению возможных видоизменений ее поэтики и соседства ее «языка» с «языком» произведений прикладного искусства и картографии, становится синекдохой определенных художественных рядов, художественных традиций, отличных от классических. *Подобие* возрастает, но *присутствие* как бы убывает, отходит на задний план, будучи смещенным осязаемостью и эффектностью *подобия*. С обновленной насыщенностью весь этот опыт, хотя смещенно и смешанно, выговаривается в «Заблудившемся трамвае». При этом – в свете присутствия, близкого божественному, но и противоположного ему: встречи со смертью.

²⁸ «Я твердо, я так сладко знаю, / С искусством иноков знаком, / Что лик жены подобен раю, / Обетованному Творцом. // Нос – это древа ствол высокий; / Две тонкие дуги бровей / Над ним раскинулись, широки, / Изгибом пальмовых ветвей. // Два вещих сирина, два глаза, / Под ними сладостно поют [...], («Андрей Рублев»).

²⁹ «[...] Пусть! Но истинный царь над странюю / Не араб и не белый, а тот, / Кто с сохою или с бороною / Черных буйволов в поле ведет. // Пусть ютится он в доме из ила, / Умирает, как звери в лесах, / Он – любимец священного Нила / И его современник – феллах. // Для него ежегодно разливы / Этих рыжих всклокоченных вод / Затопляют богатые нивы, / Где тройную он жатву берет. // И его охраняют пороги / Полосой острогрудых камней / От внезапной полночной тревоги, / От коротких нубийских мечей. // А ведь знает и коршун бессонный: / *Вся страна – это только река, / Окруженная рамкой зеленой / И второй – золотой – из песка [...]*» («Египет»; курсив мой – И.Л.).

Богоявление изображаемо посредством и классицизирующей пластики, и иконописи. Встреча со смертью труднее поддается изображению; остаток, или осадок, этой невозможности – даже при осуществленном изображении – в специфической отторженности от этого образа или же в его собственной внутренней как бы разорванности, «взорванности».

Сделаем оговорку: рассматривая «Заблудившийся трамвай» изолированно, нет оснований видеть в нем экфрасис – в стихотворении нет произведения искусства, которое было бы описываемо им. Но, включенный в группу текстов («Андрей Рублев», «Египет», «Нигер» и др.), в которых из «языка» ландшафта и «языка» визуального портрета складывается «язык» описания ремесленного произведения (тут искусство отождествляется с ремеслом, зияние между «прикладными» и «изящными» искусствами преодолевается³⁰), «Заблудившийся трамвай» оказывается текстом на грани экфрасиса. Ему не хватает лишь эксплицитности в отсылке, в описании художественного изделия.

«Заблудившийся трамвай» – одно самых известных стихотворений Гумилева (сб. «Огненный столп», 1921) и не раз подвергалось анализу. На него указывают как на прото-сюрреалистическое предвидение поэтом собственной насильственной смерти [Иванов 1989: 8]. В стихотворении сдвинуты со своих мест и совмещены чуть ли не все места на земле и все эпохи, увиданные поэтом [Иванов 1989: 7; Оцуп 1995: 162]. Внутренняя «взорванность» и образа смерти, и «Я» предстоящего ей человека выражена в «Заблудившемся трамвае» картинами смешения в том «мире», что «внутри» «Я», и в том, что вне его, и состоянием свободных и логически немотивированных и «пластически» «незаконченных» переходов между этими мирами, а также между мирами «потусторонними» и «посюсторонними».³¹ Третья строфа – одна из немногих, в которых лирическое «Я» не перебивает себя и в которой денотирована пространственно-временная целостность с непрерывной протяженностью.

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену,
Мы прогремели по трем мостам.

³⁰ Свидетельство/ предзнаменование наступления эпохи пост-искусства?

³¹ «Шел я по улице незнакомой / И вдруг услышал вороний гай, / И звонны лютни, и дальние громы, / Передо мною летел трамвай. // [...] Где я? Так томно и так тревожно / Сердце мое стучит в ответ: / Видишь вокзал, на котором можно / В Индию Духа купить билет? // [...] Понял теперь я: наша свобода / Только оттуда бьющий свет, / Люди и тени стоят у входа / В зоологический сад планет. // [...]».

Имена рек в третьем стихе процитированной третьей строфы выбраны не произвольно; это очевидно для всякого, просмотревшего томик стихов или же осведомившегося о биографии поэта (в ней, а в некоторой мере и в «биографиях» лирического Я и лирического героя Гумилева, имена этих рек – значащие). Для нас очевидно, что указанное перечисление отсылает к образу с картографической основой. Образ прогремевшего по мостам *этих* трех рек, притом в *этой* же их последовательности, трамвая³² очерчивает траекторию по географической карте; движение трамвая – метонимическое (синекдоха) обозначение образа ожившей географической карты, земли (и Земли), вошедшей в меру картографического изображения. Если мы постараемся *увидеть*, что Нева при Петербурге протекает с востока на запад, Нил – с юга на север, Сена – с юго-востока на северо-запад, и если при этом же допустим, что трамвай пересек эти реки в порядке их перечисления, без перерыва в траектории и особых отклонений, то получатся следующие три вектора перемещения: север→юг (через Неву, или над Невой), восток→запад (над Нилом), юг (юго-запад)→север (северо-восток) (через Сену)³³. Эти три вектора можно счесть касательными к окружности, охватывающей географическое пространство между Петербургом, каким-то местом на Ниле (Каир?) и Парижем; по ней же совершается движение, совпадающее по направлению с движением часовой стрелки. На картографическую основу наслаивается образ времени, через символическое осмысление мелькнувшего контура знакомого нам типа кар-

³² Трамвай – «доместифицированный» «железный конь», поезд; квази-апокалиптика Серебряного века, но с «коэффициентом» типично-гумилевской шуточной «галантности», обращающей ноуменальное в феноменальное, «нейтральное» в игрушечное (ср. «Чад», «Слоненок» и др.); апокалиптика Соловьева, раннего Блока, Белого, но сквозь призму городской темы, городского варианта сверх-символа «Душа Мира». (Кстати, сочетание урбанического и картографического обставления апокалиптики находим уже у Белого, в романе «Петербург» и предисловии к нему). Трамвай – железный конек «Города-Блудницы». Трансформация поезда в трамвай изоморфна трансформации произведения высокого искусства в изделие (при сопутствующей эстетической реабилитации ремесел, или же прикладных искусств, т.е. впускении их в сферу, точнее *салон*, «высокого»); ландшафта – в карту и пейзажа – в портрет... Догадкой о «происхождении» и смысле трамвая мы обязаны Николаю Нейчеву, т.е. его замечаниям об образе поезда и железных путей в «Вишневом саде» Чехова и «Анне Карениной» Льва Толстого [Нейчев 2009: 463-465]. (Указанная работа ссылается на работу Степанова [1997: 22-25], при констатации функционального и семиотического изоморфизма между образами Коня и Поезда).

³³ Мы подразумеваем обобщенное, с «орбитального» взгляда, направление протекания Сены, оставляем в стороне ее меандры и географическую ориентированность конкретных парижских мостов.

манных и настенных (башенных и др.) часов (круглый циферблат, стрелка-радиус...). Умозрительное монтажное сближение (стык) двух образов (часов и мчащегося по карте Земли трамвая) внушает мысль об ускорении времени к фатальному концу, причем в континентальном, недалеко от всемирного, масштабе.³⁴ Гумилев не раз демонстрирует возможность «взаимного перевода» между «картографией» и «идеографией», «картографией» и «просопографией». Лик географической карты динамически отождествляем с ликом портретного, пейзажного либо «натюрморт»-ного изображения, а также с изображением изделия прикладного искусства.³⁵ У нас нет оснований считать, что поэт не может прибегнуть к «обратному» «переводу»... Описываемое движение по часовой стрелке парадоксальным образом оказывается и метонимическим обозначением «нырка» вглубь прошлого культуры, за пространственные и временные пределы греко-римской древности.

Данный идеографический образ на *значущем* картографическом (Нил) и пара-географическом (Индия духа) фоне не дисгармонирует с поэтикой Гумилева, особенно с его поздними книгами стихов.³⁶ Нам он кажется прикасающимся к художественному преданию и художественности, отличными от европейских образцов Нового времени; он как бы «заклинает» их воскреснуть. Стоит обратить внимание на снятие границы между «изящным» и «прикладным» «искусством» (*произведением и изделием*); соразмерным человеку и неуразумным...

Не менее существенно следующее. Предсмертное видение выражено языком, отталкивающимся от классицизма, но без отказа от экфрасического подхода (подхода, глубинно связанного с опытом изображения без-образного).

«Елезар» Леонида Андреева: экфрасис, отрицающий возможность встречи и саму экфрасисность?

Рассказ Леонида Андреева «Елезар» (1906) [Андреев 1971: 629-647] указывает на художественность, которая ничего общего с восхваляемыми образ-

³⁴ Учитывая историософские импликации некоторых текстов Гумилева, вносим уточнение: и не в континентальном, и не в планетарном, а в масштабе актуальной цивилизации. Именно ее конец мелькает здесь, кроме конца персонального – поэта, лирического Я... Плодотворным окажется сопоставление со ст-нием «Сахара», сб. «Шатер».

³⁵ В стих. «Сахара», «Нигер» и др.

³⁶ Сращение пластического и идеографического, портретного и ландшафтного в объект не то любования, не то почитания – устойчивый признак поэтики позднего Гумилева.

цами древнегреческой пластики не имеет. Он свидетельствует о силе воздействия этой художественности на художника и о том, что она смертельно угрожает и нашим (принадлежащим имплицитному читателю рассказа, а также воспитанным на пластическом иллюзионизме не-главным персонажам) эстетическим навыкам, и мирской власти...

«Когда Елеазар вышел из могилы, где три дня и три ночи находился он под загадочною властью смерти, и живым возвратился в свое жилище, в нем долго не замечали тех зловещих странностей, которые со временем сделали страшным самое имя его. [...] (с. 629)

В это время жил в Риме один знаменитый скульптор. Из глины, мрамора и бронзы он создавал тела богов и людей, и такова была их божественная красота, что люди называли ее бессмертною. Но сам он был недоволен и утверждал, что есть еще нечто, поистине красивейшее, чего не может он закрепить ни в мраморе, ни в бронзе. [...] (636)

Когда до него дошел темный слух об Елеазаре, он посоветовался с женою и друзьями и предпринял далекое путешествие в Иудею, чтобы взглянуть на чудесно воскресшего. [...] (636)

– Я нашел. [...] (639)

Взглянули друзья его, и тень глубокой скорби покрыла их лица. Это было нечто чудовищное, не имевшее в себе ни одной из знакомых глазу форм, но не лишенное намека на какой-то новый, неведомый образ. На тоненькой, кривой веточке, или уродливом подобии ее, криво и странно лежала слепая, безобразная, раскоряченная груда чего-то ввернутого внутрь, чего-то вывернутого наружу, каких-то диких обрывков, бессильно стремящихся уйти от самих себя. И случайно, под одним из дико кричащих выступов, заметили дивно изваянную бабочку, с прозрачными крыльшками, точно трепетавшими от дивного желания лететь. [...] (639)

– Это безобразно, мой бедный друг. Это надо уничтожить. Дай молоток.

И двумя ударами он разрушил чудовищную груду, оставив только дивно изваянную бабочку.

С тех пор Аврелий больше ничего не создал. [...]» (639).³⁷

³⁷ Правящий в Риме Август (исторический прототип: Октавиан Август) зовет к себе Елеазара и лишь верховным напряжением мысли, либо чудом, избавляется от влияния елеазарова взгляда, после чего велит выжечь воскресшему глаза и отправляет обратно в Иудею, не посмевав предать смерти. – См. культур-философскую деконкретизацию данной в «Елеазаре» ситуации у Василия Розанова, в авторском предисловии к работе «В темных религиозных лучах» (С.-Петербург, 17 ноября 1909): «Взглянув на Него, Восток уже навсегда потерял способность по-настоящему, по-земному радоваться» и т.д. [Розанов 1994, 3: 96].

Эта художественность выражает опыт, от которого *мы* веками и даже тысячами веками огораживались: опыт личных и неопосредованно пережитых смерти, воскресения и невозможности общения с другими, этого опыта не имевшими. Коротко говоря, трагедия (см. ниже) и скульптура, давшая знаменитого Лаокоона, опыт Лазаря выразить не могут.

Различие между классицизирующим (или классическим) и другим, иным искусством доведена здесь почти до предела. Опираясь на данный текст, нельзя приурочить *иную* поэтику к «барочной линии» в западном искусстве и на том успокоиться. (Такая возможность существует при истолковании некоторых из гумилевских экфрасисов – в стихотворениях «Нигер», «Египет»). Можно рассматривать *безвидно-уродливое* произведение Аврелия как образ радикального в начале XX века модернизма, экспрессионизма. Дело, однако, в том, что глубокая историософическая перспектива внутренне и явно присуща аллегоризирующему рассказу Андреева, она не привносится нашим толкованием. Напомним (прибегая к поясняющей аналогии), что шестовское обращение к вопросу Тертуллиана «Чего общего между Афиной и Иерусалимом?» вписывается в критику Львом Шестовым философии Нового времени и философии современной, оно следует за радикальным, контр-классицизирующим, контр-классическим истолкованием литературы и литературного наследия («Достоевский и Ницше (Философия трагедии)», 1902)³⁸. В перспективе же истории восточно-христианской (точнее: византийской) эстетики безобразно-безобразное произведение Аврелия окажется художественным репрезентантом ближневосточной и, конкретнее, ветхозаветной традиции; вступив в круг эллинизированной христианской культуры Византии, оно осмыслится как «образ несходный».³⁹

Синopsis

Подведем итоги. «Эстетическое подсознание» или же «эстетический генотип» русской литературы на пороге определенного периода (а именно периода, по-видимому, наиболее широкой восприимчивости к разнообразнейшим художественным образцам и ценностям как европейского, так и вне-европейского

³⁸ Эта ранняя работа *синкретически* обрушивается на институт искусства и на институт (спекулятивной, она же и академизированная) философии.

³⁹ Об «образе несходном», или «неподобном», как категории византийской эстетики, см.: Бычков [1999: 331 и сл.], а также предыдущие монографии этого исследователя.

культурных кругов)⁴⁰ вскрывает присутствие и той (развертывающей миф «Афин»), и другой (символически идущей от «Иерусалима») художественной родословной.⁴¹ Репрезентативными оказались тексты Дмитрия Мережковского и Владимира Соловьева.

Обусловленные этими двумя родословными установки на определенный тип синестезии, очевидно, в равной мере эффективны при передаче эпифанного опыта.

Литература, однако, испытывает затруднения при передаче средствами «классической» поэтики опыта, который в самом главном и совпадает, и контрастно противостоит эпифанному: эта поэтика оказывается бессильной перед явлением смерти.

В сжатом виде, с расстояния, «с высоты» безуспешность этой встречи показана у Леонида Андреева, в «Елеазаре». «Заблудившийся трамвай» Николая Гумилева знакомит с предощущением смерти от первого лица и «вплотную», и опять обнаруживается «skonфуженность» классицизирующего подхода. Гипербола (быть может, единственно адекватный троп в организации текстуального целого с такой темой) преобразует вид природы (относительно соразмерной с человеком) в несуразное, пульсирующее между огромным и небольшим

⁴⁰ Шире, наверное, лишь период постмодернистский.

⁴¹ Отметим снова связь метафорических отсылок к «художественной родословной» и «генотипу» с проблематикой памяти и, шире, связности во времени. Тип связи между цитированными образцами литературой рубежа XIX-XX вв. и характером синестетического присутствия таких «визуальных образов», как икона и античная скульптура, можно уподобить такому режиму культурной памяти, как «реактуализация», в смысле Мишеля Фуко, который отмежевывает ее от «переоткрытия» и от «возвращения к истокам». (См.: «Благодаря этому становится понятно, что в случае таких дискурсивностей возникает, как неизбежное, требование некоего “возвращения к истоку”. Здесь опять же нужно отличать эти “возвращения к...” от феноменов “переоткрытия” и “реактуализации”, которые часто имеют место в науках. Под “переоткрытиями” я буду понимать эффекты аналогии или изоморфизма, которые, беря в качестве отправных точек современные формы знания, делают вновь доступной восприятию фигуру, ставшую уже смутной или исчезнувшую. Я скажу, например, что Хомский в своей книге о картезианской грамматике переоткрыл некоторую фигуру знания, которая имела место от Кордемуа до Гумбольдта; хотя, по правде говоря, она может быть восстановлена в своей конституции лишь исходя из порождающей грамматики, поскольку именно эта последняя и держит закон ее построения; фактически речь тут идет о ретроспективном переписывании имевшего место в истории взгляда. Под “реактуализацией” я буду понимать нечто совсем другое: включение дискурса в такую область обобщения, приложения или трансформации, которая для него является новой» [Фуко 1969]).

произведение, чуть ли не изделие (географическая карта Земли – циферблат часов).

Косвенная критика эстетики и поэтики классического искусства в «Елеазаре» проводится путем прямой критики того, что, вслед за Х. Бельтингом, можно обозначить как визуальный или культовый образ – причем не всякий, а именно классический (древнегреческий, римский); тем самым «Елеазар» воплощает косвенную критику и религиозного мироощущения классической античности, в сопоставлении с квази- или прото-христианским Ближнего Востока.

Встреча со смертью в «Заблудившемся трамвае» разрушает складность художественного артефакта либо культового образа, к которому, ввиду своей установки на экфрасис, стихотворение отсылает; само стихотворение, однако, свою складность сохраняет.

Возможно, сотворение объекта потенциального экфрасиса, фокусирование на этот виртуальный образ, играет для словесного произведения роль оберегающую: разрушительная сила потустороннего обрушивается на образ-объект экфрастической установки, минуя объективирующую его словесную структуру.

Вспомним различие Хансом Лундом комбинации, интеграции и трансформации. С определенной точки зрения речь идет о наличии и степени взаимопроникания между искусствами (не обязательно гармонического). Стоит здесь указать на проведенное Ааге Ханзеном-Леве различие между синестетичностью литературного символизма и синестетичностью литературного авангарда: в первом случае пересечение границ между искусствами сопровождается убеждением, что тем самым различия между ними отпадут, во втором оно подтверждает различие.⁴² Ожидание первого рода сравнимо с установкой на трансформацию; второго – с установкой на интеграцию и на комбинацию (на 'овнешнение' (не)взаимодействия).

Структура, порожденная трансформативным взаимодействием между словесным и визуальным (в экфрасисе словесная репрезентация – трансформирующее, визуальная – трансформируемое), имеет потенциал интериоризировать и изобразить (репрезентировать) мыслимые либо воспринимаемые про-

⁴² «В то время как символизм более или менее серьезно верит в то, что преступление границ [...] поведет к снятию последних и к фактическому объединению различных отграниченных друг от друга порядков, в авангарде то же преступление разделов (между искусством и не-искусством, практической и поэтической речью, образом и словом и т.д.) функционирует как диалектическое установление границ, как утверждение автономии порядков» (цит. по: [Гольдт 2002: 111]).

дукты интегративного и комбинативного взаимодействий. (Пользуясь примерами Лунда: экфрасис может изобразить «Каллиграммы» Аполлинера и Gesamtkunstwerk.)

Андреевский текст дает собранный и в виртуальном удалении от имплицитного интериоризированного воспринимающего пластический артефакт (уродливую скульптуру Аврелия); образ этой скульптуры – как бы за прозрачной и непроницаемой перегородкой. Гумилевский же текст дает разрастающийся, лишенный четкого очертания образ, который по ходу линейного протекания текста надвигается на имплицитного интериоризированного воспринимающего и, в потенции, поглощает его; иными словами, потенциально выходит за рамки словесного текста, склоняется к де-интериоризации, т.е. экстерьеризации. Гумилевский текст свидетельствует о потенции трансформативного взаимодействия перейти в интегративное; только соответствующее движение дано не ‘со стороны’, а ‘в лицо’: оно надвигается ‘в лицо’ воспринимающему и сквозь его имплицитную интериоризированную проекцию.

Сконфуженность классической репрезентации и у Андреева и у Гумилева – относительная. У Гумилева видение Конца и классическая стихотворная репрезентация – под угрозой растворения друг в друге; но растворения не происходит. Андреев показывает *результат* краха классической репрезентации, показывает анти-репрезентацию, но *с расстояния*: должно обладать недожинной волей либо спокойствием, выдержкой, чтобы удалить и объективировать *пожирающий репрезентацию феномен* и не дать разрушить *собственную* (трансформирующую ту, «съеденную») репрезентацию. (Побочное внушение: словесная репрезентация, в отличие от скульптурной, может выдержать разрушительное давление смерти.⁴³ Еще одно побочное внушение: живопись/скульптура и литература удалены друг от друга, непохожи. Тогда как у Гумилева их взаимопроникание в лицо имплицитному воспринимающему можно считать диаграммическим знаком их близости; слово не объективирует, образ находится в опасной близости от «окуляра» словесной репрезентации.)

⁴³ В самом деле: и воскресения. Уродливая масса работы Аврелия увенчана красивой бабочкой. Встреча с воскресением для классической миметической репрезентации не легче встречи со смертью – происходит впадение в аллегоризм. Но такой предмет, как воскресение, ускользает от прямой репрезентации еще в одном отношении. При мысленном виде бабочки невольно возникает ассоциация: К. Леонтьев упрекает Достоевского и Соловьева в «розовом» христианстве. Вспоминая, расставим акценты: *наивные* оптимистичность и благодушие. Смерть и воскресение – по ту сторону *красивого и уродливого*. В андреевском экфрасисе – потаенный упрек не только натурализму, но и символизму.

Меньшая выдержка у Гумилева? А может – традиция? Если учесть, что скульптура, в отличие от иконы, имеет подчеркнута жесткую, непроницаемую оболочку (отделяющую ее от внешнего мира), то подход Андреева-словесного репрезентатора можно сблизить с подходом Мережковского. Подход Гумилева – с подходом Соловьева. Метафорически говоря, подход Мережковского и Андреева «маскулиннее»⁴⁴; тогда как Соловьев и Гумилев (как бы) «оставляют» *присутствие* культового/ визуального образа «запечатлеться» непосредственно на «сетчатке». Деятельный – и страдательный «залог» видения. (И все-таки имитация, «съемка» страдательного).

Точнее: создание художественной иллюзии «страдательного залога» (Соловьев, Гумилев) и залога «деятельного», «пошедшего» навстречу «страдательному», уравнившего его (Мережковский, Андреев). При новом прочтении соответствующих отрывков только что предложенная группировка оказывается ложной. Каждый из четырех – сам по себе. Относительная отрешенность Мережковского от культового образа приходит лишь со временем (фиксирована в эпилоге к путевому очерку). А со временем Соловьев тоже обретает такую отрешенность. Андреев «обезопасился» от *ожогов* заранее, выбрав отсылающую к давнему прошлому форму повествования от третьего лица. Гумилев оставил лишь тончайшую оболочку череды рифмованных четверостиший. Попробуем абстрагироваться от жанровых различий, а также от разности эпифанного опыта (боговидение vs. опыт смерти-воскресения), обратимся к хронологическому порядку: Соловьев (1870-1880-ые⁴⁵ – 1898), Мережковский (лето [1891]⁴⁶ – осень [1891?]⁴⁷, 1895), Андреев (1906), Гумилев

⁴⁴ Джеймс Хефферман рассматривает экфрасис в терминах межполового состязания как «[...] дуэль между мужским и женским взглядами, причем голос мужской речи стремится контролировать женский образ, одновременно чарующий и устрашающий» (цит по: [Wagner 1996: 13 (п. 28)]). Нам кажется, что возможность подобного сближения (и раздачи ролей) укоренена в наличной маскулино-центричности литературного канона. Был бы он феминино-центричным, открылась бы возможность мыслить экфрасис как оужествляющий слово, как источник мужественного присутствия в слове. Я предпочел бы отказаться от половой корреляции в пользу более абстрактной: доминирующий/ доминируемый (ускользающий от доминации) (взгляд). Но эта корреляция тоже, по-моему, не оптимальна, поскольку имеет в виду только один из возможных видов междискурсных/ межперсональных и т.д. отношений (отношение властвования).

⁴⁵ Время боговидческого события, на временной оси биографического Я Соловьева.

⁴⁶ Время поездки биографического Я в Италию и Грецию (поездки, описанной в «Акрополе», если признать значимость миметического плана/ пласта в этом произведении).

(1921).⁴⁸ Сокращается размер эксплицированной персональной пространственно-временной рамки, отделяющей момент уразумения от момента боговидения/лицезрения смерти. Причем от поля репрезентируемого эта рамка свертывается в полосу обрамления – сводится к расстоянию между отрешенным повествователем и персонажем (это «расстояние» – факт рамки, обуславливающей изображение/рассказ) и к иррациональному расстоянию между лирическим Я и регулярными катренами (лишенный персонального, точнее, персонального измерения факт рамки). Временной интервал между эпифанией и уразумением⁴⁹ де-фигурализуется (фигуральность в смысле фигурального, неабстрактного, изображения).

Если попробовать формализовать различия между четырьмя авторами, то можно сделать это, выделив следующие три дифференциальных признака: 1) иконоподобие vs. скульптуроподобие словесно-репрезентируемого визуального образа; 2) (миметическая) собранность vs. несобранность («взорванность») репрезентируемой визуальной репрезентации; 3) (дискурсивная) собранность vs. несобранность репрезентирующей словесной репрезентации. По второму признаку Андреев группируется с Мережковским, Гумилев – с Соло-

⁴⁷ Время написания эпилога к «Акрополю», при сочетании внутритекстовой и биографической временных перспектив.

⁴⁸ Одновременное прослеживание двух временных рядов, один из которых относится к событиям в биографиях писателей, другой – к событиям в «биографиях» их внутритекстовых проекций, методологически оправданно. Оправданно оно, например, с точки зрения следующей теории авторства: «Хорошо известно, что в романе, который выступает как повествование рассказчика, местоимение первого лица, настоящее время изъявительного наклонения, знаки локализации никогда не отсылают в точности ни к писателю, ни к моменту, когда он пишет, ни к самому жесту его письма; они отсылают к некоторому *alter ego*, причем между ним и писателем может быть более или менее значительная дистанция, изменяющаяся по мере самого развертывания произведения. Было бы равным образом неверно искать автора как в направлении реального писателя, так и в направлении этого фиктивного говорящего; функция автор осуществляется в самом расщеплении, – в этом разделении и в этой дистанции. [...] На самом деле все дискурсы, наделенные функцией *автор*, содержат эту множественность Эго». То есть эта функция «не отсылает просто-напросто к некоему реальному индивиду – она может дать место одновременно многим Эго, многим позициям-субъектам, которые могут быть заняты различными классами индивидов» [Фуко 1969].

⁴⁹ Хочется указать на аналогичность этих двух моментов двум другим «моментам»: «Теология в собственном смысле слова не является действием ума, а представляет собой самоизречения Бога, дающего человеку опыт о Себе Самом. [...] И христианская теоретическая философия [...] есть результат действий человеческого ума, и ее средства расположены в области логического и словесного» [Каприев 2011: 23].

вьевым: при более внимательном рассмотрении видно иное, см. ниже. И в четырех случаях словесная репрезентация удерживает свою целость (собранность); чем обозначается – внеситуативное по определению – присутствие литературы, а не словесности (ср. [Аверинцев 1971; 1983]). Признак (1) касается характера *подобия*, подобия синестетического узла богоявления архетипу изваяния или иконы. Сумма признаков (2) и (3) касается характера *присутствия*, присутствия в данных словесных репрезентациях *потустороннего* (в мере возможного непосредственного – скульптуровидного или иконовидного, или же нейтрализованного как бы за «окном» картины).

Хронотоп андреевского словесного произведения моделирует хронотоп произведения живописи, а не иконописи. Уродливая скульптура Аврелия – как бы за стеклом окна. Хронотоп произведения Мережковского «Акрополь» – скорее всего рецептивное пространство (у) скульптуры: послесловием к путевым впечатлениям выдвигаются кинестетичность и тактильность скульптурного образа. Иконопись – у Соловьева. У Гумилева – экспрессионизм⁵⁰, принципиально близкий иконописи⁵¹ тем, что создает (хотя бы симулирует) рецептивное пространство, в котором архетип *присутствует* (иными словами, снята «рампа», произведение втягивает/излучает сквозь свою физическую границу).⁵²

Двучлен «словесная репрезентация действительно существующего произведения визуальных/пластических искусств» – «словесная репрезентация ображаемого произведения визуальных/пластических искусств» можно преобразовать, прибавив к нему третий член. Визуальный артефакт может быть

⁵⁰ Почему бы и не динамический негатив исходящей от человеческой фигуры *воронки*, втягивающей весь мир, «Крика» Эдварда Мунка? – негатив по двум признакам: находимость видимого центра композиции внутри/вне человеческой фигуры; центробежность/центростремительность движения.

⁵¹ Принципиальное сходство иконописи и пост-импрессионистической живописи в отношении поэтики и эстетики (не мировоззрения и не – позволим себе ввести триаду Х.Р. Яусса – катартики) оговорено в разных контекстах и давно, в т.ч. одновременно с появлением этой живописи в круг непосредственного эстетического опыта данной культурной среды: как, напр., работы искусствоведа Николы Мавродинова конца 20-х – начала 40-х гг., в отношении болгарской культуры [Мавродинов 1928; 1946: 9-17].

⁵² Оговоримся: и в том и в другом случае (иконопись, экспрессионизм) речь идет о симуляции преодоления произведением своей внешней границы, физически этого не происходит, а если и происходит, то затрагивает такую тонкую субстанцию, как свет (монументальная мозаичная иконопись, см. Demus 1976: 35-36). Кстати, необходимость только что сделанной оговорки обнаруживает несостоятельность научного жаргона, имеющего имплицитно-материалистическую подоплеку.

наличным во вне-текстовом мире, он может быть сотворен впервые им и в нем, он может быть предощаем, предвосхищаем им и в нем. Здесь разница не столько временная (прошедшее, настоящее, будущее), сколько пространственная, между векторами активности в пространстве, являющемся общим для словесной репрезентации визуального артефакта и воспринимающего эту репрезентацию. В первом случае визуальный артефакт наличен; во втором – во-ображаем, активность исходит из субъекта словесной репрезентации (и из ассоциирующегося с ним субъекта восприятия); в третьем – пред-из-ображаем: активность исходит «оттуда», из-за кулис симулируемой словесным текстом видимости, оба названных субъекта – пациенсы. Попробуем, отсюда и в данном контексте, сформулировать заново культурфилософский вопрос, вызвавший к жизни нашу статью: что общего между риторикой, упражнением в вымысле, и эпифанией? Попробуем отрешиться от пустой пафосности. За активностью словесного репрезентатора проступает уподобление себя, автора, Творцу; за позицией пациенса, занимаемой словесным репрезентатором, проступает опыт сотворения себя как предстоящего Творцу и как посредника. Можно представить себе, в качестве иллюстраций к данным контрастным типам, описание воображаемой выставки воображаемых картин с одной стороны, и произведение типа «Шестоднева» с другой⁵³. Контраст можно отнести и к различию между философией и богословием⁵⁴, искусством и образопоисанием.

Вернемся к идее интеграции богословия и философии, эпифании и мудрости (как специфического (со)хранения эпифанного опыта), как «словов» единой познавательной «стопы». Модель применима и к четырем случаям, но каждый из пациенсов эпифании делает свое: наверное потому, что Боги/потусторонности у них разные. Андреев (т.е. пациенс у Андреева) отгораживается

⁵³ «Шестоднев» Василия Великого (в русском переводе) несравненно эксплицитнее «Шестоднева» Иоанна Екзарха Болгарского (имею в виду оригинал в издании Осипа Бодянского и новоболгарский перевод Николая Кочева) при уподоблении дела Творца делу художника. Но и то и другое произведение, с точки зрения мирского литературоведения, близки к описанию некоего Gesamtkunstwerk.

⁵⁴ Ср. выше, Каприев 2011: 23. Также и (это уже развертывание интуиций патристики IV в. св. Максимом Исповедником): «Теология дается человеку как невербальный и неподлежащий вербализации достоверный непосредственный опыт (experience) и как непосредственная очевидность (evidence), которые не проистекают ни от какого внешнего, тварного авторитета или инстанции и которые не имеют физического, эмоционального или интеллектуального характера, а являются приоритетом “духовных чувств”. Это – опыт мистический. В этом смысле христианский богослов – это ставший оттиск боговидной печати (...)» (66-67).

от мудрости, что художественное творчество невозможно (что смерть и воскресение – по ту сторону красивого и уродливого⁵⁵), делая ее «вопрактикованным знанием»⁵⁶ своего протагониста; т.е. в некотором смысле освобождается от необходимости сделать окончательные выводы и имеет возможность спастись от этих выводов принятием окончательного решения за счет другого: сам не отказываясь от творчества, «заставляет» от него отказаться своего протагониста⁵⁷. (Сделал то, что сделали, по Шестову, древние греки, изобретая трагедию, как средство отвода личной и непосредственной ответственности⁵⁸, или захоронения живых, если придерживаться стилистики того

⁵⁵ Данная формулировка как нельзя лучше выговаривает одну из основных мыслей работы по философии искусства, духовно и хронологически современной «Елеазару» Андреева: «Философия трагедии» Шестова. В том и связь с Ницше, и отталкивание от него; и близость, и разность; открытая дверь в мир эстетического плюрализма, при этическом ригоризме.

⁵⁶ Ср. Каприев 2011: 67 (*круглыми* скобками, как и в прим. 54 выше, обозначаем пропускаемые нами слова и выражения на греческом, квадратными – пропускаемые слова и выражения на языке цитируемой работы): «Познавательным измерением и познавательным осуществлением богословского опыта является мудрость. Словом “мудрость” (...) Максим обозначает прежде всего божественную мудрость, которая направляется к творению и интериоризируется блаженно созерцающими согласно мере каждого из них ее воспринимать. [...] Мудрец обладает мудростью в качестве устойчивой внутренней расположенности (...), причем красота мудрости является знанием вошедшим в меру практики [букв. “во-практикованным знанием”. – Й.Л.] (...) и практикой вошедшей в меру мудрости [аналогично. – Й.Л.] (...), где чувства и ум пребывают в совершенном единении под действием Духа. Поэтому этот тип знания определяется и как чувственность (...), но как сверх-чувственная чувственность [...]. Неделимое единство мудрого знания и практики производит специфическое для мудреца [...] знание или познание от личного опыта (...) и в опыте (...)».

⁵⁷ Импульс оттягивания акта выбора или же удерживания (одновременной) множественности потенциальных выходов (решений), рассматриваемый литературоведом Радосветом Коларовым (Коларов 2009: 76-85) как импульс, удерживающий желанное состояние, толкуется (либо ощущается) Шестовым противоположным образом: как проклятая невозможность освободиться от множественной потенциальности и утешиться однозначным решением, причем принимаемые решения, конечно, расцениваются Шестовым как иллюзорные. Андреев приходит к иллюзорно-утешительному концу, раскладывая его на уровнях имплицитного автора и протагониста (поскольку и «худой» конец – отказ от творчества – все же конец, а жизнь, по Шестову, хуже).

⁵⁸ У Шестова, конечно, речь заходит не о *древнегреческой* трагедии; позднее же грит он древнегреческую *философию* как начало подпадения человека под власть *идей*. Здесь мы позволили себе коротко выговорить недоговоренное Шестовым; в другом месте постарались аргументировать свое толкование.

же Шестова.) Гумилев оставил все нерешенным, открытым в будущее... Мережковский становится поклонником Эллады, эллинистом, оставляя горьшую часть своей доли своему же протагонисту – Юлиану, не то последнему эллину, не то первому эллинисту.⁵⁹ Исход у Соловьева и благополучнейший с виду, и преисполненный горькой иронии и, в конце концов, верующего смирения, т.е. опять-таки благополучия. Эпифанный опыт затихает в благосклонном участии небольшого числа близких людей (мы бы даже не сказали: небольшого *круга* близких – о таковом не сказано) и в приятии (пациентом эпифании, т.е. лиро-эпическим Я Соловьева) этого факта в состоянии все-таки сдержанной и все-таки ласковой (само)иронии...

Приведенное определение богословского опыта не предусматривает возможность «вхождения в картину»⁶⁰ как эстетического аналога переступления порога между творением и Творцом, со стороны творения⁶¹, в акте Богопознания. Т.е. таковое «вхождение» было бы фактом мира, отличного от мира христианского богопознания, и было бы фактом иного по типу опыта с потусторонним.⁶² Не отказываясь от данной аналогии, можно, однако, дифференцировать наше понятие о таковом «вхождении», имея в виду процесс превращения 'воспринимающего' в 'соучастника', проанализированный Отто Демусом (см. выше, прим. 27). Пример византийской монументальной мозаики показателен вне зависимости от того, как мы на нее смотрим: как на искусство, как на визуальный образ или же как на специфическое средоточие двувалентности. Можно переступить порог, а можно также сделаться «собеседником» образов, грубо говоря – объектом пронзенности вылившегося за материальные рамки произведения художественного хронотопа.⁶³ Взаимопроникновение прост-

⁵⁹ «Акрополь», вместе с путешествием Мережковского в Италию и Грецию, к которому очерк отсылает, с одной стороны, и работа над романом «Смерть богов (Юлиан Отступник)» и первая публикация этого романа, с другой, – современны.

⁶⁰ Меднис (2006: 63) говорит о зримо-духовном вхождении в картину (у Афанасия Фета), отсылает и к работе Шатин (2004).

⁶¹ О преодолении в обратном направлении см. выше, прим. 52.

⁶² Таковой мир и опыт (а может – миры) описаны в вышеуказанной работе Юрия Шатина.

⁶³ Ср.: «Богопознающий в состоянии высказываться о своем опыте энергийной сферы Бога, не касаясь его сущности и не переступая порог между Творцом и творением. Это есть познание Бога в его отнесенности вовне, в его отношениях с миром, что есть и сфера экономики, а не теологии в собственном смысле» (Каприев 2011: 66). Реализованные в наших случаях дискурсивные (хотя бы в некоторой мере!) высказывания твердят как раз об экономике. Вопрос, однако, в том: «собеседуют» ли они с кем-то/ чем-то иным, с какой-то другой и даже иной обращенности к миру? Хотя

ранств воспринимающего и образа, его интенсификация измеримы, наверное, только в мерных единицах литургии и молитвы. Свидетельствуют ли наши четыре примера о возможности «вхождения в картину», т.е., в порядке аналогии, переступления порога между Творцом и творением?⁶⁴ Нигде пациенс эпифании не переступает *ту* границу; единственное исключение – рассказ Андреева, в первой своей части: судьба не Аврелия, а «вдохновившего» его отказ от искусства Елеазара. Рассказ Андреева построен на двойной раме, как череда нескольких «модальных рамок» (в смысле Анны Вежбицкой): Елеазар терпит смерть и воскресение и вкладывает тот опыт в некую мудрость (иначе говоря, теряет вкус жизни); Аврелий претерпевает своего рода эпифанию (вступая в контакт с Елеазаром), и вкладывает подобие⁶⁵ *того* же опыта в свою же мудрость (создать анти-статуэ и отказаться от искусства); параллельно с Аврелием опыту Елеазара следует Август и его силе не поддается; имплицитный автор делает имплицитный выбор в пользу мудрости Августа (а не мудрости Аврелия)... Единственное переступление служит предупреждением; Аврелий уже не переступает, а лишь терпит эффект сделанного другим. Эпифания у Мережковского и у Соловьева характеризуется состоянием пронзенности пациенса и отсутствием инициированного им передвижения *туда*. В случае Гумилева к пронзанности потусторонним прибавляется передвижение сквозь толщу, отделяющую жизнь от смерти. Но это не вхождение *туда*, а движение по кругу (или по спирали), которое в рамках текста не разрешается.

Во всех из рассматриваемых нами четырех случаев вхождение в меру образа и разума предвосхищается видением божества, ум объят и пронзен реальностью божественной, а точнее – реальностью боговоплощенности. Современный историк византийской философии, рассматривая синтез св. Максима Исповедника, называет три формы боговоплощения: в логосах тварей (чем устанавливается природный закон); в логосах Писания (чем устанавливается писанный закон); собственно приход Христа во плоти (чем устанавливается духовный, или благодати, или собственно Христа, закон). Три формы боговоплощения отождествимы с тремя аспектами божественной икономии, задают три горизонта существования тварного бытия и божественного с ним взаимодей-

бы в порядке предощущения или же улавливания уходящего присутствия того или иного?

⁶⁴ Здесь рассматривается лишь одна из двух возможностей, предоставляемых аналогией. Ведь в картину может войти не только аналог твари, но и (даже прежде всего) аналог Творца.

⁶⁵ Мы не знаем, ослабил ли Елеазар (его вид, его безмолвие) интенсивность присутствия смерти или же, наоборот, усилил ее.

ствия: творения, откровения и спасения (см. [Каприев 2011: 104-105]). Эпифанию можно определить как переживание боговоплощенности (или боговоплощения) в той или иной его форме, как свидетельство того или иного аспекта божественной икономии. Встречи со смертью в текстах Андреева и Гумилева можно рассмотреть как случаи осознания спасительности факта воплощенности Христа, как эпифанию спасения (но в одном случае косвенно засвидетельствовано первое, а в другом предвкусено второе Его пришествие). В эпифании Соловьева просматривается осознание творения и откровения как аспектов икономии; они даже претерпевают гипостазирование (постольку, поскольку аспекты икономии ассоциируемы с Премудростью). У Мережковского – всех трех; несмотря на то, что он (его лиро-эпический Я) атрибутирует божественную икономию не христианскому Богу, а, скорее всего, некоему эллинскому богу, наверное, отождествимому с «неведомым Богом», о котором оповещалось на жертвеннике в Афинах, увиденном ап. Павлом согласно «Деяниям св. апостолов» (17: 23). У Андреева чувствуется Бог, сотворивший из ничего (догадываемся об этом, поскольку он и его мироустройство могут быть явлены только в парадоксальных формах), (он же) Бог Иова. У Гумилева – Бог Откровения Иоанна.

Примеры подобраны не специально ради затронутой здесь проблематики. Но они, во-первых, дают основу для типологии синестезии (по двум существенным признакам сразу: а) по аффинитету к классицизирующей – либо к «ближневосточной» – поэтике и культуре; б) по степени (недо)воплощенности синестезии в экфрасис)⁶⁶; и, во-вторых, показательны, что касается «доверия» русской литературы к возможностям классической эстетики на «подсознательном» уровне (причем мы имеем в виду (не)доверие как к *искусству*, как нечто отличное от *образов*, так и к *скульптурному* и близкому к скульптуре образу).

При этом плодотворным становится прибавление к вопросу «Что общего между Афиной и Иерусалимом?» следующего: «Возможно ли встать на путь Иерусалима, будучи образованным и воспитанным на мудрости Афин, или же возможно только сочетание, в лучшем случае – синтез?».

При повторном прочтении работа Сузи Франк [Франк 2002] несколько раз заставляет задуматься о возможной преемственности между экфрасисом у Гоголя («Последний день Помпеи. Картина Брюллова» из цикла «Арабески») и византийским экфрасисом, хотя Франк останавливается лишь на констата-

⁶⁶ Последний признак можно расчленить и развернуть, переводя его в русло иной терминологии: степень выдвинутости и материализованности гештальта на чувственно-воспринимаемом фоне; степень «сенсуализованности» фона.

ции сходства: «Как и в византийском экфрасисе, Гоголь сосредоточивается на моменте восприятия картины и, тем самым, описывает эффект, воздействие картины» (37). Основное сходство – в овладении стратегиями пафоса, в рамках специфичной стратегии означивания невыразимого, см. 35-37. «На границе эллинизма и византийской риторики/эстетики [...] экфрасис, прибегающий к стратегиям пафоса, приобретает новое, дополнительное обоснование. Экфрасис, который пользуется системой произвольных, немиметических знаков, может изобразить неизобразяемое. Исконно вторичное является единственной возможностью достижения недосягаемого прямым, первичным путем» (36). «Оказывается, что во всех эссе сборника “Арабески” речь идет об одном и том же: [...] о том, что текст хочет стать живописью и обогнать ее» (40). Далее Франк пишет, что один устойчивый мотив гоголевской художественной прозы, «мотив окаменения при неожиданном взгляде на что-то потрясающее» относится к тому же самому состязательному отношению словесного искусства к изобразительному. «Этот мотив, как бы осваивающий прием византийского экфрасиса [курсив мой. – Й.Л.], стоит, как известно (первым о нем подробно писал Ю. Манн, 1989: 223–235), в центре гоголевской поэтики» (40). Работа заставляет задуматься и о том, что стоит в центре нашего исследования: характер синестетичности близящегося к возвышенному/невыразимому слова как показатель культурной родословной. «Значение последнего понятия [недосягаемого. – Й.Л.] очевидно в приведенном примере Прокопия [Кесарийского; описание Святой Софии константинопольской. – Й.Л.], а также в романтической полемике между Гоголем и Жуковским. Если смотреть на знаменитое и программное стихотворение Жуковского “Незримое”, становится ясно, что “неизобразяемое” у него играет важную, но совсем другую роль, чем у Гоголя. У Гоголя как раз важнее преодоление невыразимого путем яркого, квази-непосредственно чувственного эффекта, проводником которого является текст» (36). Возможно, обнаружение экфрастического импульса (понятие/термин Марии Цимборской) как раз в тех местах текстов или в тех текстах, где передается опыт встречи с невыразимым, и свидетельствует об определенной культурной родословной – византийской (разложимой, в свою очередь, на ее составляющие – эллинскую и ближневосточную, при всей условности подобных делений)?

Эту догадку пока невозможно проверить, так как мы, в частности, не знаем, в каких местах текстов «латинского средневековья» обнаруживаются экфрастические импульсы и допустимо ли вообще обобщение подобного рода. («Афинами» и «Иерусалимом») было бы легче, поскольку культур-философски

активное литературоведение Запада (в лице Эриха Ауэрбаха⁶⁷, Лео Шпицера⁶⁸) указывает на по существу те же архетипы культурного развития в истории 'фаустовской'⁶⁹ культуры, только это «Афины» и «Иерусалим», понятия по-иному.)

Попробуем осмыслить свое обращение к опыту писателей конца XIX – начала XX века или ранней поры модернистской эпохи.

Оглядываясь на перспективу, очерченную Хансом Бельтингом, а именно ограничивая существование искусства в обычном смысле этого слова периодом между XV и XX веками (и, наверное, ареалом католико-протестантской Европы), можно сопоставить раннемодернистскую пору с периодами маньеризма и барокко, или Контрреформации. Общее, наверное, в следующем: художественные артефакты обнаруживают многопланную структуру (в т.ч. семантическую), основное структурное напряжение в которой определяется дихотомией и соприсутствием «искусства» и «(культового/ визуального) образа», «картинного» и «иконного».⁷⁰ В период Ренессанса (Чинквеченто) и Контрреформации таковая структура художественного артефакта связана с глубоким кризисом *образа* (и с попытками преодоления этого кризиса)⁷¹; ее предполагаемое возрождение в эпохе модернизма можно связать с кризисом института искусства.⁷² Рассматриваемые нами тексты дают облегченный доступ к этой проблематике, так как сочлененность искусства и выработки культовых образов – или возможность эту сочлененность рассмотреть – обуславливается в значительной степени тематикой этих текстов. Все они репрезентируют культовый *образ*, вписанный в *произведение искусства*, и являют собой разновидности этой двухчастной структуры. Некоторые из различий между ними могут указывать на принадлежность к разным фазисам относительно тождественного себе (т.е. скорее одного, чем несколько разных – параллельных или нет) стилового изменения. Так, у Мережковского, по сравнению с Соловьевым, *художественная* рамка культового образа обладает большим предметным разнообразием и четкостью; мы рискуем сопоставить положение у Мережковского с положением нидерландской живописи в работах Июса ван

⁶⁷ Ангелов 2008а; Lyutskanov 2011: 171-173.

⁶⁸ Ангелов 2008б.

⁶⁹ Несмотря на видимое отсутствие отсылок на Шпенглера (Ангелов о таковых у Шпицера не упоминает, в «Мимесисе» Ауэрбаха таковых нет), оба литературоведа позднегуманистической парадигмы опираются на него в концептуализации европейской культурной идентичности.

⁷⁰ Ср.: [Belting 1994: 470 и сл.]

⁷¹ См.: [Belting 1994: 474, 484 и сл.]

⁷² О том кризисе см.: Bürger 1984; Белтинг 2003 и др.

Клеве, у которого разбросанные бытовые детали конвергируются, чтоб образовать план натюрморта в рамках изображения на сакральную тему [Belting 1994: 474]. Поскольку живопись XVI века развивалась к «искусству», а модернизм развивается *от* «искусства», то обнаруживаемый у Мережковского фазис должен был быть более *ранним*, чем тот, который обнаруживается у Соловьева. В присутствии *образа* консистентность обрамляющего его произведения искусства начинает таять. Обратимся к другой паре анализируемых нами произведений. В «Елеазаре» *образ* отвергает *искусство*; в программе Контрреформации искусству возлагается роль мизансцена культового образа [Belting 1994: 484 и сл.], постепенно искусство вытесняет образ (по-видимому, еще Сикстинская Мадонна Рафаэля решительно предзнаменует таковое развитие, см. там же, 484 и 488), но, по-видимому, оно не в состоянии нести функцию образа (а соответствующая этой функции потребность не отмирает). Итак, *образ несходный* анти-скульптуры Аврелия в «Елеазаре» показывает, что искусство не может нести бремя образа. Сочлененность произведения искусства и образа (хотя бы и полу-образа, т.е. артефакта, промежуточного между искусством и образом) нагружена оценкой (рас-ценкой), которая в перспективе уничтожает произведение искусства. В «Заблудившемся трамвае» угроза переходит из семантического в синтаксический порядок вмещающего образ произведения искусства. Потустороннего не удержать даже в безобразной форме последней работы Аврелия. Нам кажется, что произведения Соловьева и Андреева показывают варианты развития от Мережковского к Гумилеву.

В нашем контрастном сближении больше всего смущает читателя, наверное, нивелирование разницы между живописью (XVI – XVII вв.) и литературой (XIX – XX вв.). Дело, однако, в следующем. Установка на имитацию и воображение, конститутивная для зарождающегося искусства (в отличие от образотписьма), приближает новую живопись к поэзии. Воображаемое – в виде мифологических тем и аллегорий – врывается как (новый) объект изображения, требуя пересмотрения теоретических основ визуальной репрезентации (и восприятия), а это пересмотрение не только сближает ее с поэзией, но и, в частности, ставит их в положение соревнования [Belting, 471 и сл.]. Бельтинг прямо говорит о сочетании старого *образ(описьма)* и нового рода *поэзии в красках* (конкретно, в связи с работой Джованни Беллини 1505 г., 473), и даже только о втором в связи с работой последующего периода (Рубенса 1607 г., 488). Мы склоняемся к мысли, что экфрастичность присуща только *артистической рамке* культового образа. Для самого же образа характерен другой тип (потенциального или актуального) взаимодействия визуального и вербального. Три описанных выше типа взаимодействия между литературой и пласти-

ческими искусствами, сформулированные Хансом Лундом, очевидно приложимы и вне области искусства в строгом (как у Бельтинга) смысле слова. Литургию можно отнести, скорее, к типу комбинации, тогда как образ – к типу интеграции. Степень интегрированности зримого (осязаемого и т.д.), с одной стороны, и словесного, с другой, в культовом образе не предполагает той степени (взаимной) дистанцированности, которая, в свою очередь, предполагает возможность экфрасиса. Контрастивно рядопологая картину позднего Ренессанса и барокко и литературное произведение раннего или, точнее, нерадикального модернизма, мы рассчитывали как раз на эту «конденсированную» аналогию, между, повторим, «поэзией в красках» и собственно «поэзией», у которых один и тот же объект репрезентации – культовый образ, и один и тот же виртуальный соперник в деле этой репрезентации – их альтер эго в рамках искусства, т.е. поэзия и живопись соответственно.

В заключение укажем на внедренность этой двухчастной, дихотомической структуры (образ, вписанный в произведение искусства) в т.н. русской классической литературе. Вкрапленные ино-тексты, носители культовой памяти, (притом *иной*), «медальоны», репрезентирующие культовые образы и ситуации их восприятия, иногда собираются в точку, а в другой раз расширяются и охватывают большую часть обставляющего их текста. Иногда они не обнаруживают четких границ, позволяющих узнать в них ‘текст в тексте’ или ‘образ в тексте’; но их дление отмечено действием *иных* «законов» композиции, сюжетостроения и т.п. Подходящий пример – роман «Идиот» в прочтении нашего коллеги [Манолакев 2011: 133-134 и др.]. Между двумя припадками Мышкина князь становится центром происходящего: другие (и будто бы сам мир) вращаются вокруг него.⁷³ В качестве еще одного примера приведем двухчастность «Елезара» Андреева с двухчастностью «Преступления и наказания» (роман – эпилог). При этом рассказ удваивает эту двухчастность (рассказ – антистатуя; антистатуя – бабочка на верху антистатуи). Бабочка реплицирует литературный рассказ, вмещающий «образ несходный», но и она, как и сам «образ

⁷³ «После [первого] припадка [князя Мышкина] сюжет символически теряет свою память, попадает в другое время и состояние» (Манолакев, 133). «После припадка мир в романе меняется – начинается движение к Мышкину и его Слову» (134). («Все заметнее становится и типологическое сближение композиционного уровня с сюжетной моделью, заданной “Горем от ума” и получившей развитие в “Мертвых душах”», 134). «После припадка основная интрига надолго сходит с сюжетного горизонта и снова становится актуальной только после следующего эпилептического припадка князя [...]. Именно в этом плане преобразования сюжетного ритма можно говорить, что сюжетное пространство, которое мы считаем “центром”, заключено в границах этих припадков. А за его пределами – “периферия” интриги» (133-134).

несходный», является знаком возможности *иной* поэтики.⁷⁴ Иные правила, организующие вкрапления – не произвольно иные; в них можно узнать поэтику т.н. русского литературного мессианства⁷⁵. Но я бы выбрал другое обозначение. Эта поэтика во многом (уточнение и аргументация – дело другого исследования) смыкается с поэтикой византийской (и пластико-визуальной, и словесной), вложенной в литературный футляр. Иногда внутренние границы «футляра» могут обозначаться, а иногда он может стусевать признаки этой поэтики. Главное, по-моему, в том, что русская *литература* XIX века «беременная» или отяжелена *словесностью*, которая просится наружу и вместе с тем являет собой имманентную возможность иного канона (не литературного, но словесного, не искусства, а культовых образов; либо принципиально ориентированного на их совмещение), воплощает этот иной канон в состоянии его недорожденности. Признаки этого канона подмечены очень давно Мережковским и Шестовым; чуть позднее Лев Пумпянский прямо говорил о выходе русской литературы 1910-х гг. в *иное* пространственно-временное измерение культуры (иное в масштабах *большого времени*) и в иную поэтику (соотносимую с поэтикой не-литературы, может быть, с поэтикой словесности).

Всмотримся еще раз в тексты автора, по-видимому, заложившего основы этой *иной* поэтики. Мы сознательно будем пользоваться наблюдениями Шестова в наших собственных целях, не выговаривая *его же* конечных выводов.

«Во всяком случае, очевидно, что, несмотря на фабулу романа, истинная трагедия Раскольников не в том, что он решился преступить закон, а в том, что он сознавал себя неспособным на такой шаг. Раскольников не убийца; никакого преступления за ним не было. История со старухой процентщицей и Лизаветой – выдумка, поклеп, напралина. И Иван Карамазов впоследствии не был причастен к делу Смердякова» [Шестов 1971: 109 (1903)].⁷⁶

⁷⁴ Я оставляю в сторону семантические конкретизации данной синтаксической схемы; но они бы поддержали предлагаемое толкование.

⁷⁵ Нейчев 2009. – Я бы указал здесь (в связи с отсылкой к «Идиоту») на такую особенность этой поэтики, как принадлежность «героев», внешне активных протагонистов, к «левой» половине бытия, и «персонажей», внешне пассивных протагонистов, – к его «правой» половине (Нейчев 2009: 342 и др.) в рамках произведений, ею обусловленных (конкретно, в «Войне и мире» Льва Толстого).

⁷⁶ Шестов продолжает: «Все эти “герои” – плоть от плоти самого Достоевского, надзвездные мечтатели, романтики, составители проектов будущего совершенного и счастливого устройства общества, преданные друзья человечества, внезапно устыдившиеся своей возвышенности [...] Их трагедия – в невозможности начать новую, иную жизнь. И так глубока, так безысходна эта трагедия, что Достоевскому

Получаются два фабульно-сюжетных плана, весь роман двоится, расслаивается на то, что объединяет ритмическую группу преступление-и-наказание (фабулу) и на трагедию (фабулу неосуществившуюся, повисшую в воздухе, переломившуюся там в силу неспособности героя). Это уже не трагедия героя в рамках установленного миропорядка, это – трагедия восставшего, но неосуществившегося миропорядка. (Кстати, такова трагедия и Юлиана Отступника в толковании Мережковского.) Мелодрама человека служит фоном, подспорьем для постановки трагедии сверхчеловека. При этом мелодрама физична (разыгрывается в мире видимых и осязаемых дел), трагедия – метафизична (разыгрывается в мире мыслей и слов). Трагедия сорвавшегося, несбывшегося сверхчеловека в лице Раскольниковца – еще не культовой образ в точном смысле слова, однако уже намеченный. В таком свете “хвост” романа, эпилог, тоже двоится: на продолжение мелодрамы и продолжение трагедии. Смысл его для трагедии, кажется, в следующем: тому, кто колотился головой об стену, тому, кто не смог стать протагонистом и инструментом становления нового миропорядка, дается место в Элизиуме старого мира⁷⁷. Трагедия Юлиана по Мережковскому – прямое продолжение этой трагедии, но в исторической обстановке и при культурно-исторической конкретизации ‘нового’ и ‘старого’ миропорядков, плюс одно усложнение, трюк *неузнавания*, в плане метафизической фабулы: протагонист воспринимает ‘новое’ как ‘старое, которое старше старого’ («Эллада» – старше «галилеянства»), но дело в том, что Юлиан не ее восстанавливает, а, сам не давая себе отчета в том, сотворяет, пытается сотворить, новую Элладу – неоплатоников). В первой трилогии Мережковский не предлагает ничего принципиально нового в смысле четкого очерчивания границы между двумя планами, планом искусства и планом культового образа. Но его работы эмигрантской поры требуют отдельного рассмотрения. Кстати, они сопоставимы, как раз имея в виду логику обособления культового образа от искусства, с булгаковским романом «Мастер и Маргарита»: план московский и план иерусалимский; только, кажется, дело в том, что у М. Булгакова *там*, в иерусалимском обличии, план «сдался» искусству.

Что касается «раздвоенности» романа «Преступление и наказание», то ввиду указанного Шестовым она выражена не пространственно, как в романе «Идиот», а как бы по киноприему «двойной экспозиции». Причина этого различия вряд ли в принадлежности двух романов к разным «фазисам» «развер-

нетрудно было выставить ее, как причину мучительных переживаний своих героев убийства.» [там же].

⁷⁷ Ссылка в Сибирь на уровне мелодрамы, уход в Элизий (или проход через Чистилище) на уровне трагедии/апокрифа/жития.

тивания» указанного двойственного или двувалентного художественного языка, хотя это возможно. Кроме того, внимательное прочтение «Преступления и наказания», возможно, вычленил таковой же, как и в «Идиоте», *небеспредметный, не-аниконический* план показа (проявления) линии «трагедии». Возможно затем, что мы смешиваем два порядка выведения/ бытия названной двойственности: динамический или диаграммический (кривые мелодрамы и трагедии) и статический (рамка картины близкого к натурализму письма и вписанная в нее «рама» иконы).

«Эти-то преступники *без преступления*, эти-то угрызения совести *без вины* и составляют содержание многочисленных романов Достоевского. В этом – он сам, в этом – действительность, в этом – настоящая жизнь. Все остальное – “учение”. Все остальное – наскоро сколоченный из обломков старых строений жалкий шалаш» [Шестов 1971: 109]. – Искусства, как чувственного аналога прекраснородушного идеализма, уже не может быть; Достоевский выставляет иное. Но все-таки обставляет его обломками искусства, сколачивает «шалаш». «Преступники без преступления», оставившие идеализм за спиной и не могущие перейти в новую жизнь (хоть бы и в такую, которая подражала бы уголовникам, этим прекраснейших из всех людей – см. анализ Шестовым «Записок из мертвого дома», [1971: 40-43, 108]) суть персонализированные и символические (обещающие, обращенные в будущее, а скорее даже повисающие в нем – потому и трагедия, а не гимн) сгустки культовой, а не артистической (в смысле искусства) образности. Расположены ли они в центре двоящейся композиции или же на ее периферии, не столь важно. Но в щелях «шалаша» все же может просвечивать и не-мелодраматический, мистериальный смысл.

Помимо этой побочной пользы, кому, как спрашивает Шестов, нужен этот «шалаш»? «Сам Достоевский – необходимо это отметить – придавал большое значение своему учению, так же, как и гр. Толстой, как Ницше, как все почти писатели. Он полагал, что может сказать людям, что им делать, как им жить» [1971: 109]. Структура авторской личности (либо персональности) следует за указанным расслоением, двоением произведения – а точнее, порождает его. Биографическое *Я* автора, верное социальной и культурной инерции⁷⁸, хочет питаться искусством (верно, не «чистым»), а насквозь проникнутым пропове-

⁷⁸ Ср.: «Неразборчивой рукой он берет, где придется: у славянофилов, социалистов, в обыденности буржуазной жизни. Он, видно, сам чувствовал, что не в этом его задача, и исполнял ее с паразитной небрежностью. Но отказаться от морализирования и предсказаний он не мог: только это и связывало его с остальными людьми. Это в нем лучше всего понимали, это ценили, за это его в пророки возвели.» [1971: 111-112].

дью); Я имплицитного автора, однако, перешло в эпоху нового культового образа. Можно предположить, что они борются за руководство над тем аспектом личности автора, который осуществляется в фигуре повествователя.

Шестов помог рассмотреть двоение, он сам его рассмотрел, но, по-моему, недооценил то новое, которое Достоевский подавал в *ином*, в плане культового образа. См.: «В конце “Преступления и наказания” вы читаете следующие многообещающие строки: “... Но тут уже начинается новая история, история постепенного обновления человека, история его перерождения, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новой, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, но теперешний рассказ наш окончен”. Не звучат ли эти слова торжественным обетом? И не взял ли на себя Достоевский, как учитель, обязанности показать нам эту новую действительность, новые возможности для Раскольникова? Но дальше обета учитель не пошел. В предисловии к “Братьям Карамазовым”, уже последнему произведению Достоевского, мы опять сталкиваемся с тем же обещанием. Одного романа Достоевскому мало. Чтоб обрисовать своего настоящего героя, ему нужен еще один роман, хотя в “Братьях Карамазовых”, растянувшихся на тысячу страниц, должно было бы хватить места и для “новой жизни”. А ведь между “Преступлением и наказанием” и “Братьями Карамазовыми” Достоевским были написаны целых три романа и все громадных: “Идиот”, “Подросток”, “Бесы”! Но об обете все не вспоминается. “Идиот” с князем Мышкиным, конечно, в расчет не может быть принят. Если только такое “новое” ждет человека, если нашим “идеалом” должен служить князь Мышкин, эта жалкая тень, это холодное, бескровное привидение, то не лучше ли совсем не глядеть в будущее?» [1971: 109-110]. Не станем спорить; хотя бы в силу того, что мы сами не уверены в неправоте Шестова. Существенное – появление иного плана показа образов (отсылаем снова к анализу Манолакева). Их семантика и их семантическая убедительность – второстепенный для нас вопрос.

Есть основания считать, что субъект учительного искусства и субъект еще невиданной образности вступают в спор и за голоса персонажей. Напр., князь Мышкин, по Шестову, «стоит между двух женщин и, точно китайский болванчик, кланяется то в одну, то в другую сторону. Правда, от времени до времени Достоевский дает ему хорошо поговорить. Но ведь это еще не заслуга: разговаривает-то сам автор» [1971: 110]. В конкретном случае, по-видимому, перевес за субъектом учительного искусства (пусть проповедь и необедитель-

на). Можем предположить, что мера диалогичности⁷⁹ возрастает в тех участках хронотопа и при выступлении тех персонажей, в/при которых субъект учительного искусства уступает в силе либо отступает.

Субъект учительного искусства стремится к законченности культового образа. Не поэтому ли не получается? «Достоевский понимал и умел рисовать лишь мятежную, борющуюся, ищущую душу. Как только же он делал попытку изобразить человека нашедшего, успокоившегося, понявшего – он сразу впадал в обидную банальность. Вспомните хотя бы мечты старца Зсисмы о “будущем, уже великолепном соединении людей”. Разве от них не отдает самым шаблонным *Zukunftsmalerei*, от которого даже и социалисты, так зымеиваемые в подполье, давно уже отказались?» [1971: 111]. Как бы то ни было, но упоминание социалистов заставляет вспомнить показавшееся сходство между – странно подумать – определением иконного изображения о. Сергия Булгакова и опытами определить... социалистический реализм (см. ниже). «Большой стиль» Сталинской эпохи⁸⁰ – не ложный ли ответ, от искусства, на праведную и надвременную потребность в культовом образотворчестве? (Потому что авангард – в лучшем случае рыбок к тому, не более, если продолжить данный ход мыслей.) Был произведен опыт консервативной революции негодными средствами. Указанный «большой стиль» – эстетический след этого опыта.

По-видимому, Достоевский не предлагает никакого выхода, т.е. утешения. И идеализм, и путь Спасителя – фиктивны (вспомним «пустого», как «идею» и как «нуль», Мышкина в толковании Шестова). Конечно, он способен на лже-утешения, вкладываемые в уста того или иного персонажа, в т.л. Великого инквизитора.⁸¹

«Но сам Достоевский не вынес этого обмана, не мог удовлетвориться такой “верой в себя”» [1971: 114]. Да, Достоевский не хочет мишурного культа. Но и не может установить подлинного. Потому и его персонажи-устаовители

⁷⁹ Если согласиться с перспективой Бахтина и попытаться сочетать ее с мыслью Шестова.

⁸⁰ Перенимаем определение из работы Сергея Иванова «От авангарда к большому стилю» (Иванов 2010).

⁸¹ «О ком идет речь в сказании о великом инквизиторе? Кто этот кардинал, из рук которого народ принимает свои же собственные хлеба? Разве эта легенда не символ пророческой “деятельности” самого Достоевского? Чудо, тайна, авторитет – ведь из этих и только этих элементов составлялась его проповедь. Правда, Достоевский умышленно не досказал главного. Сам великий инквизитор, дерзновенно взявшийся исправлять дело Христа, так же слаб и жалок, как и те люди, которых он третирует с таким презрением. Он страшно ошибся в оценке своей роли. Он смеет сказать только часть истины – и не самую ужасную» [1971: 112].

(или восстановители) культов корчатся в трагической 'само-невыполнимости', неосуществимости-себя.

Образ Раскольникова, постановка образа Раскольникова двойится не случайно и не эпизодически. Инерционное восприятие в духе «розового христианства» увидело бы в нем раскаяние за убийство и приход к Евангелию. На самом деле происходит другое, как показывает Шестов. Раскольников раздавлен своим *промахом* (а убийство *пришито* ему *Достоевским*, «для порядка») и не раскаивается, но ищет опоры, чтоб продолжить опостылевшую жизнь. Тем самым он приходит к одной-единственной и единственно-центральной мысли Евангелия – человеческая душа бессмертна.

Трещина затрагивает и вид того, что именуется адом (адом человеческой души). «Не правда ли, что Раскольникову необходимо было “для поэзии” дать хоть старушонку и Лизавету прихлопнуть, чтоб было приличное объяснение таких настроений?» [1971: 115]. За адом, представимым в пластически-наглядных образах, проступает ан-иконический ад.

Представляется, что Андреев делает следующий, заходящий за позицию Шестова, шаг: судьба Елеазара и Аврелия немо вопрошает: ну и что, что мы верим в бессмертие? Если кто-нибудь верит, если я верю, но об этом не хотят знать, а принимают эту истину в ее, как оказывается, неполной форме? Парадоксально, но оказывается, что как раз полное спасение (возможность воскресения и в теле) неприемлемо. Спиритуалистическая редукция христианства удобнее. Обратясь к «Философии трагедии», вспоминаем Раскольникова, восстанавливающего в своем отчаянии основное послание Евангелия: душа бессмертна. Ну и что же, если тело тоже бессмертно? Если людям даже это послание уже не нужно или нужно только в усеченной форме?

Позволим себе опрометчивое и предварительное предположение. Оно относится к предполагаемому отличию пост-византийской памяти искусства о культовом образе (литературы – о словесности, ср. выше).⁸² В этой памяти, наверное, специфическая двухслойность, разведенность между планом (рамкой) произведения искусства и планом (обрамляемым) культового образа сохраняется, пусть и латентно, но в примерно «на порядок» большей степени,

⁸² Мы бы расширили гипотезу и на собственно византийский период, на византийскую память... об искусстве (если – конечно, с оговорками – сблизить артефакты античной классики и эллинизма с искусством в понимании Бельтинга). Кстати, такая возможность косвенно допускается им: он находит процесс дифференциации (и поляризации) между образом и искусством, а также обставленность образа искусством в программе Контрреформации, повторением (хотя и протекающим по-иному) явлений, имевших место в античности, см. [Belting 1994: 485].

чем в культуре, пережившей Реформацию и Контрреформацию. Подобное положение коррелировало бы с историческим ритмом неоднократных и неполных «Ренессансов» (и контр-Ренессансов).

Сосредоточившись на более узком круге более интенсивной византийской – поствизантийской культурной преемственности, можно указать на одну конкретную особенность: своего рода лакмусом выступает отношение к религиозно-эстетическому принципу, заложенному в Сикстинской Мадонне Рафаэля. «Рафаэль отрицает физическое существование образа как объекта, который может управлять отправлением культа и обладать историей. Занавеска отодвигается, чтоб показать видение, которое делает видимой как идею божественного, так и идею красоты, символизированной в совершенствовании искусства. Занавеска акцентирует отсутствие знакомого типа образа, который она обычно обнажала, равно как и скрывала, и остается единственным физическим следом возобновленного культа образов – и при этом только в качестве намалеванного заместителя. Идея нематериального архетипа, которую всегда воплощали в образах, явлена, пусть только в воображении художника, непосредственно перед нами. Теперь искусство превосходит, преодолевает традиционный образ. Старый образ похож, в ретроспективе, на нечто необязательное и внешнее. Это развитие, однако, аннулирует претензию данного конкретного образа. Идеи – не иконы, вне зависимости от того, сколь близко они с ними связаны. Идеи не могут отвечать за культ, который всегда связан с объектом и конкретным местом. Культ произведения искусства, к которому произведение Рафаэля склоняет нас, заменяет собой культ святого образа (...)»⁸³ [Belting 1994: 488-490⁸⁴]. «Материальный образ растворяется в образе фантазии, подтвержденном воображением художника и адресованном

⁸³ “Raphael negates the physical existence of the image as an object that can command a cult and possess history. The curtain is drawn aside to show a vision that makes visible both the idea of the divine and the idea of beauty, symbolized in the perfection of art. The curtain emphasizes the absence of the familiar kind of image, which it used to reveal as well as conceal, and remains the only physical trace of the reified image cult – and then only as a painted substitute. The idea of the immaterial archetype, which was always embodied in images, is now, if only in the artist’s imagination, made visible before us. The old image looks in retrospect like something auxiliary and extraneous. This development, however, cancels the claim of the particular concrete image. Ideas are not the same as icons, no matter how closely they might be linked. Ideas cannot be the recipient of a cult, which is always tied to an object and localized in a certain place. The cult of the work of art, to which Raphael’s creation invites us, replaces the cult of the holy image (...)”.

⁸⁴ С. 489 занята иллюстрацией.

воображению воспринимающего. Фантазия (...) была обещанием свободы (...). Воображение еще и источник художественной идеи (...). В эпоху Рафаэля эта идея состояла либо в “ощущении красоты, превосходящей природу”, либо в ощущении “изобразительной формы, не зависимой от природы”, причем они обе предвосхищены в письме Рафаэля, когда тот пишет об “определенной идее” абсолютной женской красоты, “пришедшей мне в уме”⁸⁵ (484). Произведение теряет значение оригинала в религиозном значении, зато приобретает значение оригинала в смысле художественном, т.е. в смысле аутентичного отражения идеи художника (484). Происходит де-персонализация образа и прототипа за счет персонализации (можно было бы сказать – избыточной) исполнителя (ремесленника, автора). Дематериализация образа в идею, управляемую воображением, рвет ток духовно-материальных свидетельств, удостоверяющих спасенность любого и каждого отдельного человека, места и момента тварного мира; а также предоставляет непомерную власть индивиду, обреченному, в силу того, на гордыню, безответственность и замыкание в себя.

Вместо заключения: «Две встречи» Сергея Булгакова

Что дает нам работа Булгакова?⁸⁶

Опыт эпифании, переоцененной как ложной; соположение двух культурных (точнее, культовых) родословных; полемика с чужим опытом боговидения (Соловьев); различие искусства и культового образотворчества (заслоняющее собой, но не стирающее различие родословных); наличие сдвига, дающего возможность усмотреть в работе этапное завершение некоего вектора развития (сообщающего долю телеологичности разрозненным показаниям четырех рассматриваемых выше работ).

Работа, в которой перемежаются рассказ, описание, самоанализ и анализ (или синтез культурологии и философии искусства), повествует о двух встре-

⁸⁵ “The material image dissolves into a fantasy image that is justified by the artist’s imagination and is addressed to that of the beholder. *Fantasia* (...) was a promise of a freedom (...). Fantasy is also the source of the artistic idea (...). In Raphael’s time this idea was either “the notion of a beauty transcending nature” or that of “a pictorial form independent of nature”, both of which are prefigured in Raphael’s letter, when he refers to a “certain idea” of absolute feminine beauty “that came into my mind””.

⁸⁶ Булгаков 1924: Сергей Булгаков, Две встречи (1898–1924). (Из записной книжки). Русская мысль, 1923-1924, №11-12, 425-433 (подпись: «От. С.», место и дата: «Прага, 10 (23) II. 1924»). Единственная работа об этом произведении Булгакова, с которой мы знакомы, это статья Аверинцева (2003).

чах лиро-эпического Я с известным рафаэлевским изображением Мадонны, находящимся в Дрездене. Работа подписана не Сергеем Булгаковым, а «О[тцом] С[ергием]», что сообщает данной повести о совершившемся *метатрагическом* (см. ниже) душевном перевороте художественную завершенность.

Даем короткий пересказ. Я едет из Праги в Берлин (проездом через Дрезден) и вспоминает; следует самоцитата из «Света не вечернего» – экфрасис Сикстинской Мадонны, на основе первой «встречи» Я с нею; Я повествует о том, что предчувствует иное; предчувствие иного сбывается: следует первый экфрасис на основе второй встречи с Мадонной (эта Мадонна – не та); Я рассуждает (анализирует свой опыт, причину изменения воздействия работы на него), затем вспоминает о своих разговорах поры своей первой встречи с Мадонной, затем вводит в свои аналитические рассуждения обобщения; следует новый экфрасис на основе второй встречи (третий по общему счету; «информированное» описание подтверждает показания «наивного»); следуют финальные рассуждения, в которых обобщение преобладает над анализом.

Последовательность частей целого внушает семантику интериоризации, персонализации и возрастающей экономности иконизма (в см. не-аниконизма). Этим поддерживается внутренняя нетождественность себе одного из слов заглавия, «встреча»: встреча по недоразумению (ибо изображение, как оказывается, лишено подлинной персональности, см. ниже; значит, это не настоящая встреча – встречаются с лицами, а не с вещами, пусть и прекрасными), а затем встреча с собой (с Я, обретшим доступ к высшему уровню бытия).

Несмотря на насыщенность экфрасисом (экфрасисностью), данная работа, в отличие от остальных здесь рассматриваемых, недвусмысленно отказывает созерцаемому/ явившемуся образу в настоящей трансформирующей *пауценса* силе. Образ оказывается лишь зеркалом души, он показан как таковой. Позволим себе увидеть в этом симптом глубинного поворота к аниконизму (т.е. к эстетике, подчеркивающей подсобность иконизма) или, по крайней мере, к ослаблению культа образов (на фоне очевидного отхода от культа искусства).

Эта ригористическая интеллектуальная тенденция текста заслоняется противоположной стилистической тенденцией: обстоятельной авторефлексией и не лишенным оттенка самолюбования изложением собственных выводов из области философии искусства, которые Булгаков кладет по принципу мазков на масляной живописи, если вспомнить о технологии живописного письма, проанализированной Павлом Флоренским (текст на с. 432 особенно показателен, см. ниже цитату в сноске 92). Возможно, это локальный прием. В целом работа Булгакова строится на принципе наложения слоев, покрывающих целое, от силуэта через до-личное к личному (если упростить) и, наконец, к

надписи, что можно рассмотреть в последовательности трех экфрасисов одного и того же произведения, увенчанных подписью духовного лица⁸⁷. Подходя к работе Булгакова с точки зрения литературоведа, мы удовлетворены подталкивающей к выводам структурой; из перспективы читателя нам в ней не хватает самоограничения и того, что принято называть «естественностью». Иконоидный автопортрет о. Сергия Булгакова – явление переходного характера и переходной эпохи, сопоставимое, по большому счету, с известным житием протопопа Аввакума, им самим написанным.

Оставляя в стороне вопрос о ее переходном характере, следует признать, что работа Булгакова являет собой (полагаем, редкий) тип «экфрасиса в экфрасисе». Обрамляющий экфрасис, однако, недоявлен, поскольку очерчиваемое и указуемое им произведение недоопределено: это произведение было бы визуальным коррелятом иконоидного авторефлексивного рассказа Сергея Булгакова, ставшего Отцом Сергием, и было бы делом именно Отца Сергия.

У Булгакова дано не только и не столько разграничение, сколько переход от одной позиции к другой, от одной мировоззренческой и эстетической родословной к другой. Не «от марксизма к идеализму», а от христианского (и пост-христианского) Запада к христианскому Востоку, в рамках 26 лет одной жизни. Движение и во времени, и в пространстве философски-осмысляемого континуума культуры. В самом деле, разграничения, проведенные в веховской статье «Героизм и подвижничество», теперь, спустя 17-18 лет, переводятся в сферу эстетики и даются с инстанции не философа-эксперта, а личного (приватного) опыта. Рождение духовного человека, интроекция в культурную сердцевину культурной родословной, миграция в сторону другой геокультурной «почвы» даны как аспекты единого процесса.

Работа помогает нам выяснить расплывчатость наших собственных представлений и атрибуций, когда мы хотим противополжить иконописи, восточнохристианской эстетике, нечто однородное. Мы пытаемся объединить под общим знаменателем античную пластику, образы западного средневековья и (пост)ренессансное искусство. Но мы должны сделать разграничение по крайней мере между искусством и «культовым образом» (в смысле Бельтинга), пусть и культовым образом религиозной традиции, погружившейся в заблуждение (как западная с точки зрения Булгакова). Мы не ставим возможный воп-

⁸⁷ Вероятное значение этой подписи, в свете диалога с традицией: 'я коротко сообщаю о себе, свидетельствующем про этот чувственный, душевный, умственный, духовный опыт, но и для того, чтобы указать на присутствие Слова и запечатлеть опыт и образ Им' (аскетичность и служебность автореферентности авторства), 'душа моя и тело мое воцерковились'.

рос о превращении иконописного (восточного) культового образа в произведение искусства, в силу более или менее автохтонного развития. Разве утрата стиля совпадает с утратой *присутствия*, характерного для культового образа (и наоборот)? Мы не можем сказать, следует ли объединять западное средневековье с античностью. Мережковский объединяет и в его преломлении они друг к другу подходят. Шпенглер разводит.

Булгаков различает подлинное – неподлинное; типового разнообразия (восточно-христианское, западное, античное искусство; античный и т.д. культовый образ) у него нет. Он даже «наивную» античность считает развращенной западным Ренессансом. Но эта чрезвычайная упрощенность – только на первый взгляд

Обмирщенное искусство Запада (начиная с Ренессанса) Булгаков называет «героическим» (432)⁸⁸ и связывает с «языческим человекобожием» (431), с трагедией и катарсисом; значит ли это, что реакция воспринимающего иконопись – не катарсис? Соприкается ли этот взгляд с шестовским?

Булгаков употребляет понятие «подсознания» в контексте рассказа о восприятии религиозного искусства; можно подумать, что какой-то пласт подсознания реагирует или не реагирует на те или иные особенности произведения, в результате чего оно воспринимается как икона или как просто произведение (хотя и религиозного по тематике) искусства. Но непосредственный контекст у Булгакова иной: он касается предчувствий души о встречах, в которых будет участвовать и дух, предчувствиях эпифании (см. 426). Это не «эстетическое подсознание» в актуальном для нас смысле. Это – реплика соловьевского «предчувствую т/Тебя».

На Соловьева указывают как на мистика, небеспричастного к западной, впавшей в чувственный эротизм традиции (431); но намек на неприемлемость чувственной видимости эпифанного образа нет. От взгляда Булгакова ускользает иконная, отличная от скульптурной, специфика боговидения Соловьева, о которой шла речь выше. Булгаковская критика опыта Соловьева заставляет задуматься про опыт другого боговидца. Полагаем, что Мережковский освободился от полового характера своих эпифаний (своих антиципаций эпифании?), свалив его на собственных героев (Юлиана и др.).

Мы можем различить разные планы пола, проявления поло-подобных ролей, в ситуациях оповещения эпифанного опыта: план прагматики (воспринимающий остается пронизанным видением либо приводит в баланс его энер-

⁸⁸ «Героическое» и имплицитное «подвижническое», в отличие от давней работы в «Вехах», соположены 1) имплицитно и 2) не контрастивно, но иерархически («героическое» бесстрастно и однозначно отнесено к более низкому ярусу бытия).

гию встречной работой ума, воли или воображения) и план семантики (образ потустороннего лика или ипостаси – будь то Бог, смерть или нечто третье – являет женские либо, наоборот, мужские черты). Половые роли в первом случае («план прагматики») – метафора; они растворяются в установках на восприятие откровения и на философскую переработку богословского опыта.

Начиная с заглавия и сквозь толщу текста, Булгаков втягивает в свой спор с Соловьевым числовую символику. Заглавие, «Две встречи», многореферентно. Оно отсылает к двум встречам булгаковского Я с Мадонной Рафаэля. Оно отсылает и к предполагаемым двум типам сверхчувственного осязания божества, явленных у него и у Соловьева. Оно прикрывает собой три (sic!) встречи булгаковского Я с мысленным образом Мадонны, о которых повествуется в работе, и противопоставляет их трем (!) встречам Соловьева (сводимых, однако, к одной лишь мысленной). Короче говоря, Булгаков внушает триадичность, значит, качественную наполненность своей диады (показателя, при поверхностном взгляде, количественного), и бескачественность триады соловьевской (у того оповещены три встречи: «Три свидания», – но, согласно косвенному внушению Булгакова, они расположены в горизонтально-линейном порядке, качественной трансформации не произошло, Соловьев не рассеял сомнения в чувственной женственности своего видения).

Словарь, грамматические формы, выбираемые Булгаковым, выговаривают большее, нежели сопровождающий рассказ эксплицитный самоанализ. «...[Я] не увидел Богоматери. Здесь – красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но... безблагодатность. Молиться перед этим изображением? – да это хула и невозможность» (427). Из этих слов⁸⁹ можно вывести ряд несоответствий между должной иконописью и наличным религиозным искусством Рафаэля, равно как и между видением божества в рамках вспоминаемой первой встречи и в рамках настоящей, второй по времени. 1) Произошла деперсонализация (Она – красота). 2) Очеловечивание. 3) Родилась двусмысленность. 4) Святое обратилось в красивое и, быть может, возвышенное. 5) Образ превратился в произведение искусства. Обобщая, скажем: произошла деперсонализация архетипа (или означаемого; не референ-

⁸⁹ Это – второй по очереди экфрасис Сикстинской Мадонны как произведения искусства, в рамках текста, и первый из вызванных второй встречей с произведением. Мы сознательно предпочитаем остановиться на нем. За ним следуют анализ и самоанализ, перемешанные с ретроспекцией, и третий по общему счету экфрасис, теоретически умудренный (с. 432; в нем элементы и особенности произведения соотносятся на «глазах» у читателя со сложившейся историко-культурной перспективой и формулой).

та!); а также десакрализация и авто-сакрализация изображения (означающего). Ср.: «не [...] икона», а «картина, сверхчеловечески гениальная» (427). Правда, по сравнению с анализом Бельтинга, у Булгакова положение о возникающем культе к произведению искусства проступает очень смутно.⁹⁰ Но об этом ниже.

Рассказ переходит в рассуждение. «Здесь явление прекрасной женственности в высшем образе жертвенного себеотдания, но “человеческим”, “слишком человеческим” кажется оно» (427-428). С одной стороны – женственность, с другой – девство в Женском (заглавная буква у Б.) образе (428). Итак: деперсонализация, но и потеря андрогинности, а также опосредованности («Женский образ» был опосредующим звеном, за которым проступал архетип).

«Натурализм» «владеет лишь природностью, а последняя знает лишь женщину» (428). «В аскетическом символизме [...] просвечивает видение сверхприродного, благодатного состояния мира» (428). (Здесь – касательная к социалистическому реализму, отталкивающемуся от натурализма. Он тоже улавливает, точнее, должен уловить ответ будущего, коммунистического, преображенного бытия. Он тоже стремится уловить в терминах эстетики явление, должно быть, отходящее от области искусства.)

«Поэтому икона не имеет отношение и к портретности, ибо и в ней неизбежно таится натурализм, к которому роковым образом и влечется религиозная живопись» (Булгаков, 428). Разграничающее словоупотребление (иконопись – религиозная живопись) встречается не только у Флоренского⁹¹, но и у Булгакова.

«Этим определяется судьба всего Ренессанса, как в живописи, так и в скульптуре и архитектуре. Он создал искусство человеческой гениальности, но не религиозного вдохновения» (428).

Булгаков вспоминает свою встречу с Львом Толстым в 1902 г. и его приступ злости на Мадонну Рафаэля. Спустя много лет Булгаков понимает Толстого: «Теперь я увидел и почувствовал *нечистоту*, нецеломудрие картины Рафаэля, сладострастие его кисти и кощунственную ее нескромность» (429).

⁹⁰ Ср.: “The cult to the work of art, to which Raphael’s creation invites us...” (488).

⁹¹ «Религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой, и, проповедуя на словах близость и верность изображаемой действительности, художники, не имея никакого касательства к *той* действительности, которую они притязали и дерзали изображать, не считали нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописного предания, т. е. знания, каков духовный мир, – который сообщала им католическая Церковь. Между тем иконопись [...]» (цитата из трактата «Иконостас», 1922) [Флоренский 2000].

Так: нескромность, т.е. зарождение автосакрализации ремесла, превращающегося в искусство.

Дело не только в ренессансном обмирщении. По Булгакову, чувственности слишком много уже в средневековом католицизме (см. 430-431). (Пытаясь согласовать точку зрения искусственного дилетанта Булгакова с точкой зрения современного нам профессионала Бельтинга, мы находим свидетельство об этой чрезмерной чувственности в роли культа св. мощей, играющего на Западе роль восточного иконопочитания.)

Мог ли иконный культовый образ Востока произвести *свои* формы религиозного искусства, помимо импорта и освоения форм религиозного искусства Запада? Кажется, да. Полагаем, что один из возможных аналогов их в литературе – романы Достоевского, которые, по сравнению с хронологически современной им литературой, в особенной степени и архаичны, и авангардны.

Булгаковым прилагается «своя» мера к миру западного «Центра» (точка отсчета – патристика; в силу коннотаций, скорее восточная патристика): религиозное искусство Ренессанса называется «художественным арианством» и «художественным монофизитством»; «была почувствована только человеческая стихия в боговоплощении» (432). Эти выражения примечательны для нас и тем, что чем-то напоминают мнения, высказанные Бельтингом. Сказанное Булгаковым можно выразить и иначе: божественному аспекту воплощения отказано в материальности («божественное потускнело и закрылось человеческой красотой», пишет Булгаков), или: материальности божественного аспекта воплощения отказано в засвидетельствовании. Или – все равно, что отказано.⁹² Бельтинг: к XVI веку не только возникает новый тип образов (два типа четко различает Лютер), но и в ходу два типа тем изображений: «старые темы посвячительных образов и новые темы мифологии и аллегии, поначалу претендовавшие на принадлежность к искусству [...] Образ Венеры, не являющийся произведением искусства, был бы заведомой бессмыслицей. Новые темы, у которых не было своей реальности в буквальном смысле слова, теперь воздействовали на способ восприятия образов в целом»⁹³ (472). «Образ стал

⁹² «...[И] человеческое без духа перестало быть человеческим, стало плотским. Это оплотнение человечества и ведет к религиозному упадку нового времени. И все это совершилось в недрах Духа, в глубинах художественного мироощущения, и это могущественнее Лютера и реформации, вернее, это-то и породило то...» (432). Булгаков ставит акцент на реактивность (вторичность) Реформации, у Бельтинга – акцент на реактивность Контрреформации.

⁹³ “[T]he old themes of the devotional images and the new ones of mythology and allegory, which laid claim to being works of art from the outset. [...] An image of Venus that was

объектом рефлексии, как только он внушил воспринимающему не понимать его тематику буквально»⁹⁴ (472). «Материальный образ растворяется в воображаемый, удостоверяемый фантазией художника и адресуемый фантазии воспринимающего»⁹⁵ (484). «Работа теряет ауру “оригинала” в религиозном смысле – как образа, берущего верующих под свою власть в силу своего непосредственного присутствия. Вместо того она становится “оригиналом” в художественном смысле – тем, что она верно отражает идею художника»⁹⁶ (484). «По мере ухудшения условий для практикования старого отношения к образам, этот культ все более насаждался как обязанность, и усилия по сотворению нового типа ауры возрастали»⁹⁷ (485). Идея нематериального архетипа больше не материализуется в образах, и зависит она от произвола авторской фантазии.

В самом деле, это новое означаемое не нуждается в вере в материальность боговоплощения. Нематериальность идеи и ее зависимость от произвола художника (но отнюдь не от пространственно-временных партикулярностей) удобны в спекулятивных целях. Начинает вращаться колесо художественной индустрии и элитарной моды, хотя след такой веры остается в культе к вещам художников, писателей.

Пост-символистский модернизм (авангард) XX века рвется к ре-материализации архетипа и к освобождению его от субъективной фантазии художника; это наиболее ярко и, на первый взгляд, парадоксальным образом выражено в ре-материализации персональной ауры произведения: практикой изготовления рукописных книжек в ограниченном числе экземпляров.

У Булгакова фиксируется следующий ряд уровней бытия: комедия, трагедия, религия. Мадонна Рафаэля принадлежит уровню трагического мировосприятия. Тем самым для Булгакова она оказывается лакмусом его собственного духовного местонахождения. При первой встрече она способствовала его

not a work of art would have been outright nonsense. / The new themes, which had no reality of their own in a literal sense, now affected the way images in general were seen”.

⁹⁴ “The image became an object of reflection as soon as it insisted the beholder not to take its subject matter literally”.

⁹⁵ “The material image dissolves into a fantasy image that is justified by the artist’s imagination and is addressed to that of the beholder.”

⁹⁶ “The work loses its aura as an “original” in the religious sense – as image exercising power over believers by its actual presence. Instead, it becomes an “original” in the artistic sense, in that it authentically reflects the artist’s idea”.

⁹⁷ “The less favourable the general climate became for the old use of images, the more this cult was imposed as a duty, and the more intense grew the efforts to create a new kind of aura”.

духовному восхождению, ибо трагическое мировосприятие, воплощаемое ею, освобождало его от «мещанской комедии социализма»; потому и он не стыдится «религиозных восторгов» своей юности (432-433).

Вернемся к Достоевскому и предполагаемой двупланности его романов, пытаясь перевести ее в термины Булгакова. Из трагического рождается религиозное; это рождение дано в оправе, без излишней брезгливости смешивающей трагическое и комическое.

То же можно сказать о повествующих об эпифанном опыте работах Андреева, Гумилева, Мережковского и Соловьева, о которых шла речь выше. У Андреева и Мережковского «оправа» несет печать присутствия обрамленного – она эмблематически уплотняет, удваивая, потаенный религиозный смысл у Андреева (богословскую истину бессмертия души и во плоти) и символически намекает на мистериальный смысл у Мережковского. У Гумилева оправа расплывается. У Соловьева она принадлежит миру «мещанской комедии» (пусть и не «социализма»). Разницу между оправками Соловьева и Мережковского можно объяснить диалектикой притяжения и отталкивания от поэтики Достоевского, смешивающей будни и религиозную торжественность, в кругах его младших современников и людей следующего поколения.

Шестов в своем анализе трагического у Достоевского тематизирует как раз переход уровня трагического на уровень религиозного мировосприятия, сосредотачиваясь на фантастической трудности этого перехода (ибо человек – во власти «идей» и, выпестованный как раз этой властью, страдает комплексами уединенного существования).⁹⁸

⁹⁸ В Мадонне Рафаэля «даны образы дивной красоты, младенца и матери, чтобы выразить трагическую жертвенность и волю к ней, высший *amor fati*, и то, что здесь явлено, влечет к себе и волнует, художественно пленяет и покоряет. Эту картину нужно воспринимать как изображение пути человеческого восхождения, который есть, вместе с тем, трагическая судьба. Трагедия волнует нас высшим художественным волнением, она дает очистительное просветление, сила ее – катарсис. Здесь явлена человеческая трагедия и то, чего отрицаемся мы в порядке религиозном, как кощунства, это приемлемо как трагическое постижение человеческих судеб в искусстве. Только в религии разрешается трагедия, и ею она преодолевается, но трагический путь необходимо ведет к религии» (432). Отметим дрейф слова «трагедия» вниз, к среднему ярусу бытия. У Шестова в «Философии трагедии» оно двойлось на настоящую (безыдеальную) и фальшивую (откладывающую ответственность в катарсис, полное соответствие уводящей от истины идеи). Открытие яруса религиозного образа, превышающего трагическое искусство, – эстетическая параллель к рождению философии персонализма после/из смертельно-родовых мук (шестовского) экзистенциализма; либо аспект этого рождения. Несколько упрощая, можно представить себе рождение философского персонализма и открытие икон-

Как и авторы остальных текстов, рассматриваемых здесь (за исключением, быть может, Андреева), Булгаков не ставит вопроса о формах будущего искусства. О его позиции можно догадываться, сравнивая этот текст с современной ему работой Бердяева «Новое средневековье», в которой предвидится упразднение института искусства (а стало быть, и института произведения искусства).

Движение «от» Ренессанса наблюдаемо как на уровне художественных артефактов, так и на уровне теоретизирующего историю сознания той эпохи и того культурного круга.

Работа Булгакова, на первый взгляд, воплощает прорыв в «Иерусалим», освобождение от «Афин». Это косвенно подтверждается взглядом на эллинскую традицию как на нечто относительно внешнее, несомое – опоганиваемое (на Западе – Ренессансом) либо сохраняемое должным образом (в Византии) (431). Но нам трудно освободиться от ригоризма Шестова. Тень благополучной (и не слишком ли легко давшей?) округленности настораживает: форма, оттененность, интонация не указывают ли на неотмененную здесь «власть идей»?

Статья-исповедь⁹⁹ Булгакова делает видимой и чуть ли не сама замечает культурно-историческую обусловленность эстетических (в т.ч. синестетических) параметров и предпосылок эпифанного опыта. Только она этими параметрами и предпосылками мало интересуется. В фокусе – их мировоззренческая подоплека, а также их встроенность в один или другой уровень бытия, в художественные формы, выражающие тот или иной уровень мировосприятия, т.е. их встроенность в искусство (с одной стороны) и в культовый образ (с другой). Встраивая их, далее, в вертикальную структуру бытия (комедия – трагедия – религия), мысль Булгакова соскальзывает с вопроса о множественности культового, отсюда и культурного и эстетического опыта.

Рассказ Булгакова, будучи в наибольшей степени эксплицитным (он и приурочивает схваченные как целости, а не как россыпь фрагментов, и поименованные пласты памяти к уровням бытия/ мироздания; и отсылает к конкрет-

ного культового образа аспектами единого процесса. Но вопрос об отношении русского персонализма (мы бы отнесли к нему, кроме Булгакова, Вл. Лосского и Г. Флоровского, Карсавина и Бахтина, а также, с оговорками, Бердяева) к культовым образам (предыскусству) получужой традиции, западнохристианской, равно как и вопрос об отношении персонализма западного (прежде всего французского, Э. Мунье) к иконным культовым образам, остаются для настоящей работы открытыми.

⁹⁹ Принадлежность повествуемого сфере частного заявлена же в подзаголовке работы – «Из записной книжки».

ному опыту «коллеги» по эпифании (Вл. Соловьева); и эксплицитно рекомендует должный образ эпифании), дает возможность в очередной раз оглянуться назад и попытаться встроить все пять случаев в какую-то цепь изменений, в подобие диахронической целостности. Рассуждая в терминах различия между «Афинами» и «Иерусалимом» («Флоренцией» и «Константинополем» и т.д.), рассказ Соловьева в наибольшей степени наивен: перед читателем опосредованный лишь персональной биографической памятью рассказ об эпифании, в котором читатель может узнать тип образного присутствия, связываемого с «Иерусалимом». Вовсе не наивно строится рассказ Мережковского: в действительности он подменяет путь к Голгофе путем к Афинскому Акрополю, Голгофу и Царство Небесное – Акрополем и Царством Вечных Идей (внимательное прочтение «Акрополя» позволяет рассмотреть в нем полемический диалог то ли с мифом, то ли с евангельским рассказом о Крестном пути, в силу которого лиро-эпический Я сотворяет из себя эллинскую, аттицизированную контрверсию Иисуса Христа). При этом имплицитный автор умудряется упустить существенный шаг после-крестного пути: Сошедствие в ад; за метафорическим распятием следует только апофеозис, а описание этого состояния не оставляет никаких сомнений: великое освобождение от бремени истории спасительно только для протагониста. Тем самым Мережковский подсвечивает сцену Афин сгустками памяти о Иерусалиме, чтоб решительно отвергнуть Иерусалим. Леонид Андреев в «Елеазаре» делает то же самое, но меняя местами Афины и Иерусалим и сосредотачивая свое внимание на пропущенном Мережковским шаге: на сошедствии в ад. Косвенность и минимализм изображения (дано даже не Сошедствие в ад, а просто физическая смерть и физическое воскресение некоего Елеазара) могут свидетельствовать о более позднем фазисе цикла культурной памяти, чем тот, который зафиксирован в работе Мережковского. Рассказ Гумилева будто возвращается к наивности: тут (как у Соловьева) только Иерусалим, но в свете Страшного суда (а не Сотворения и Писания), и, кроме того, реминисценция чужого опыта: текст Гумилева ненавязчиво отсылает либо может отсылать к (гипо)тексту Соловьева.¹⁰⁰ Рассказ Булгакова гармонизирует персональную память с трансперсо-

¹⁰⁰ См. такие общие с текстом Соловьева (и вместе с тем по-разному конкретизированные) моменты: ускорение временного хода и поворачивание его вспять; обманутое ожидание лицезрения Женского лика; троичность топографических (географических) ориентиров, образующих коррелирующие пары (Сена или Париж – Британская библиотека; Нева – Подмосковье; Нил – пустыня вблизи Каира). Стоит обратить внимание на архетипическую семантику образа, которым Гумилев означил

нальной культурной памятью и последовательно расставляет точки над всеми i, хотя про опыт смерти этот рассказ не повествует.

В введении к настоящей работе мы написали, что попробуем исследовать ранние проявления данной традиции при помощи инструментов, выработанных ее поздними проявлениями. По мере приближения к концу все явственнее, однако, обозначалось применение выводов, подхода или хотя бы установки как раз ранней работы – «Философии трагедии» Льва Шестова. Жалеть не будем – ход работы часто уводит от полагаемого при ее начале. Но мы даем себе отчет в том, что опора на Шестова требует актуализации той позиции, с которой он находился в антагонистическом споре, – Вячеслава Иванова. Мы считаем диалектику этих полярных позиций основополагающей для той интеллектуальной традиции, которая – не обязательно с воцерковленных позиций и не обязательно с позиции богословия – может понять византийские вербальные и прочие артефакты как ядро своей классики.

Л и т е р а т у р а

- Аверинцев, Сергей. 1971. «Греческая “литература” и ближневосточная “словесность” (Противостояние и встреча двух творческих принципов)». *Типология и взаимосвязь литератур древнего мира*. М.: Наука.
- Аверинцев, С. 1978. «Типология отношения к книге в культуре Древнего Востока, античности и раннего Средневековья». *Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока*. М.: Наука, 6-27.
- Аверинцев, С. 1983. «Между “изъяснением” и “прикровением”: ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина». *Восточная поэтика*. М.: Наука, 223-260.
- Аверинцев, С. 1999. «Апофатика у греков и сирийцев: два подхода к литературной разработке духовной темы». *Месемвриа. Българо-руски сборник в чест на Сергей Аверинцев*. Съст. Емил Димитров. София: Славика, 98-109. [«Доклад С. С. Аверинцева на XVIII Международном конгрессе византинистов (Москва, 8-15 августа 1991 г.). Публикуется впервые. – *Прим. сост.*» (98)].

трехчастность опыта Соловьева и его же рассказа о нем: река Нил. «Гумилев и Соловьев» – тема, заслуживающая отдельного исследования.

- Аверинцев, С. 2003. «“Две встречи” о. Сергия Булгакова в историко-культурном контексте». *С.Н. Булгаков. Религиозно-философский путь: Международная конференция, посвященная 130-летию со дня рождения*. Науч. ред. А.П.Козырев; сост. М.А.Васильева, А.П.Козырев. М.: Русский путь (Онлайн: <http://www.rp-net.ru/book/articles/materialy/bulgakov/averincev.php>)
- Алперс, Светлана. 2003. «Виждането като познание: холандски модел». *Разказвайки образа. Читанка*. Съст. А. Ангелов и И. Генова. София: Фондация Сфрагида, 57-89 [перевод работы: Svetlana Alpers, “Seeing as Knowing: a Dutch Connection”, in: *Humanities in Society*, 1 (1978), 147-173].
- Ангелов, Ангел. 2008а. «“Европейската филология” на Ерих Ауербах». *Литературна мисъл*, 2008, 2, 72-102.
- Ангелов, А. 2008б. «Хуманизъм и Европа във филологията на Лео Шпицер». *Годишник на Филологическия факултет на Югозападния университет «Неофит Рилски»*, 6 (2008), 196-237.
- Ангелов, А. 2008в. «Историчност на визуалния образ (Автореферат)». *Електронно списание LiterNet*, 12.04.2008, № 4 (101): <http://litenet.bg/publish11/avangelov/index.html>
- Андреев, Леонид. 1971. Повести и рассказы в 2-х томах. Т. I (1898-1906 гг.). М.: Художественная литература.
- Belting, Hans. 1994. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press. [Ориг. изд. на немецком, 1990.]
- Белтинг, Х. 2003. «Невидимият шедьовър. Пролог. В лабиринта на модерността». *Разказвайки образа. Читанка*. Съст. А. Ангелов и И. Генова. София: Фондация Сфрагида, 90-112 [перевод отрывков работы: Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, München, Verlag C. H. Beck, 1998 (Prolog, 9-13; Im Labyrinth der Moderne, 187-208)].
- Боа, Ив-Ален. 2001. «Живописиста като модел. Урокът на Канвайлер». *След-истории на изкуството. Читанка*. Съст. И. Генова и А. Ангелов. София: Фондация Сфрагида, 175-218 [перевод: Yves-Alain Bois, “Kahnweiler’s Lesson”, *Painting as Model*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990, 65-97 и 280-293].
- Булгаков, Сергей. 1924. «Две встречи (1898–1924). (Из записной книжки)». *Русская мысль*, 1923-1924, №11-12, 425-433.
- Булгаков, С. 1994. *Православието. Очерци върху учението на Православната Църква*. София: Христо Ботев. [Первое изд.: Православие, Париж, 1965]
- Bürger, Peter. 1984. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Бычков, Виктор. 1999. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetica*. Т. I. Раннее христианство. Византия. М.–СПб.: Университетская книга.
- Геллер, Леонид 1997. «На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин». *Wiener Slawistischer Almanach*, Sdb. 44 (1997), 151-171.
- Геллер, Л. 2002. «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума*. М.: МИК, 5-22.
- Генова, Ирина и Ангел Ангелов. 2001. *Следистории на изкуството. Чистанка*. София: Фондация Сфрагида.
- Гумилев, Николай. 2000. Стихотворения и поэмы. Вступ. ст. А. Павловский. Сост., коммент. М. Эльзон. Новая библиотека поэта. Изд. 2-ое, испр. СПб.: Академический проект.
- Demus, Otto 1976. *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. London: Rutledge & Kegan Paul [Первое изд.: 1947].
- Евдокимов, Павел. 2006. *Православието*. София: Омофор. [Первое изд.: L'orthodoxie, Neuchatel; Paris, 1959].
- Есаулов, Иван. 2002. «Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона». *Экфрасис в русской литературе*, 167-179.
- Зенкин, Сергей. 2002. «Новые фигуры. Заметки о теории». *Новое литературное обозрение*, 2002/5, 343-351.
- Иванов, Вячеслав Вс. 1989. «Звездная вспышка. (Поэтический мир Н.С. Гумилева)». Гумилев, Николай. *Стихи. Письма о русской поэзии*. М.: Художественная литература, 5-32.
- Иванов, Сергей. 2010. Реакционная культура. От авангарда к большому стилю. СПб.: Изд-во Политехнич. унив.
- Каприев, Георги. 2011. Византийска философия: Четири центъра на синтеза. (2-ро, допълн. изд.). София: Изток-Запад.
- Лоски, Владимир. 2005. Очерк върху мистическото богословие на Източната църква: Догматическо богословие. София: Омофор. [Перевод сочинения: «Очерк мистического богословия Восточной церкви», по изданию: Лосский, В. *Очерк мистического богословия Восточной церкви: Догматическое богословие*. Москва. 1991. Первое изд.: *Essai sur la Theologie Mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris, 1944.]
- Lyutskanov, Yordan. 2011. "Expansion, Exclusion and Recurrence between 'Art as a Means for Salvation' and 'History as a Creation of Art': Dmitry Merezhkovsky and His Close Companions". *Sjani* (Tbilisi) 12 (2011), 162-179.
- Мавродинов, Никола. 1928. «Експресионизмът на източната средновековна живопис». *Златорог* 9 (1928), 108–116.

- Мавродинов, Н. 1946. *Старобългарската живопис*. София: Българско историческо дружество.
- Манн, Юрий. 1989. «Ужас оковал всех...». *Вопросы литературы*, 1989/8, 223-235.
- Манолакев, Христо. 2011. Грибоедов – Гоголь – Достоевский: типология и герменевтика Слова. [Б.м.:] Фабер.
- Martin, Frank David. 1981. *Sculpture and Enlivened Space: Aesthetics and History*. Lexington (Ky): Kentucky UP.
- Меднис, Нина. 2006. «Религиозный экфрасис в русской литературе, *Критика и семиотика*, 10 (2006). Новосибирск, 58-67 (Текст доступен он-лайн: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs10mednis.pdf>)
- Мережковский, Дмитрий. 1906. *Христос и Антихрист. I. Смерть богов: Юлиан Отступник*. М.: Пирожков.
- Мережковский, Д. 1914. Полное собрание сочинений. В 24 т. М.: Сытин.
- Мних, Роман. 2002. «Сакральная символика в ситуации экфрасиса (стихотворение Анны Ахматовой “Царскосельская статуя”)» // *Экфрасис в русской литературе*, 87-96.
- Нейчев, Николай. 2009. *Литература и месианизъм: Руското литературно месианство през XIX век*. Пловдив: УИ «Паисий Хилендарски».
- Оцуп, Николай. 1995. *Николай Гумилев: Жизнь и творчество*. Пер. с фр. Луи Аллен. СПб.: Logos.
- Розанов, Василий. 1994. «Собрание сочинений. Том 3. В темных религиозных лучах». *Собрание сочинение в 5 томах*. Москва: «Республика», 1994, цитата по факсимильному электронному воспроизведению: http://imwerden.de/pdf/rozanov_v_temnyh_religioznyh_luchah.pdf
- Рубинс, Мария. 2003. «Экфрасис в раннем творчестве Георгия Иванова», *Русская литература* 2003/1, 68-85.
- Соловьев, Владимир. 1990. «Неподвижно лишь солнце любви...»: Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М.: Московский рабочий.
- Сомов, Андрей. 1892. «Венера». *Энциклопедический словарь*, Т. V-а, СПб.: Брокгауз и Ефрон.
- Степанов, Юрий. 1997. *Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования*. М.: Языки русской культуры.
- Тарковский, Арсений. 1991. *Собрание сочинений*. Т. 1. М.: Художественная литература.

- Таруашвили, Леонид. 1998. *Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества*. М.: Языки славянской культуры.
- Тынянов, Юрий. 1967. *Архаисты и новаторы*. Мюнхен: Wilhelm Fink. [Первое изд. 1929]
- Флоренский, Павел. 2000. Иконостас [1922] (Он-лайн: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html>).
- Франк, Сузи. 2002. «Заражение страстями или текстовая “наглядность”: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя» // *Экфрасис в русской литературе*, 32-41.
- Фуко, Мишель. 1969. «Что такое автор?» // Он же. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет*. М.: Касталь, 1996 [Выступление на заседании Французского философского общества 22 февраля 1969 г.] (Он-лайн: <http://www.gumer.info/bibliotek/Buks/Culture/Fuko/Avtor.php>)
- Ходель, Роберт. 2002. «Экфрасис и “демодализация” высказывания». *Экфрасис в русской литературе*, 23-31.
- Цимборска-Лебода, Мария. 2002. «Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение – Память – Инобытие)». *Экфрасис в русской литературе*, 53-70.
- Шатин, Юрий. 2004. «Ожившие картины: экфрасис и диегезис». // *Критика и семиотика*, 7 (2004), 217-226 (Он-лайн: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs7shatin.htm>).
- Шестов, Лев. 1971. *Достоевский и Ницше (Философия трагедии)*. Paris: YMCA-Press (репринт).
- Экфрасис. 2002. *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума*. Сост. Л. Геллер. М.: МИК.
- Wagner, Peter. 1996. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s). *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Ed. P. Wagner. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1-40.