

УДК 821.161.1

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ПАЛИМПСЕСТ КАК ПРИНЦИП
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

© **Гарипова Гульчира Талгатовна** (2020), orcid.org/0000-0002-7675-2570, SPIN-code: 1926-8676, кандидат филологических наук, доцент, Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых (Россия, 600000, г. Владимир, ул. Никитская, д. 1), ggaripova2017@yandex.ru.

В статье рассматривается специфика репрезентации в художественном тексте интермедиального палимпсеста, функционирование которого методологически реализуется при помощи живописного экфрасиса. Целью исследования становится анализ способов «встраивания» различных форм «портрета» и «пейзажа» в художественный текст в системе понятий «вымышленный» или «реальный» живописный экфрасис. Акцентируется способность экфрасиса идентифицировать в художественном тексте миромоделирующие смыслы, демонстрирующие транстекстуальность между интермедиальными слоями палимпсеста, разворачивающего полимодальность художественной картины мира писателя. На материале анализа произведений «Портрет» Н.В. Гоголя, «Штосс» М.Ю. Лермонтова и «Упырь» А.К. Толстого систематизируются механизмы художественной репрезентации трёхмерной пространственной организации онейросферы, портретного топоса и реальности как основы для построения многослойного смыслового палимпсеста. Автор сосредотачивает внимание на структурной мини-модели экфрасиса «портрет», репрезентирующей себя в макро модели «параллельных миров». «Пейзаж» (вариативно – «человек в пейзаже») представляет собой один из элементов «спектра сознания», и поэтому изначально не вся внутренняя система концептов данной модели автоматически становится задействованной в создании авторской картины мира. Исследуется особая форма архитектоники палимпсеста современного писателя Хамида Исмаилова, структурированного по принципу транстекстуальности двойной модальности с акцентом на интермедиальной форме «вымышленного» экфрасиса, демонстрирующего авторскую транстекстуальность между интермедиальными слоями палимпсеста. Интермедиальный экфрасис соотносится с системой хронопических структур: «зеркало», «лабиринт», «онейросфера», «сознание» – на уровне образно-метафорической семиосферы. Рассматривается вариант метафизического интермедиального палимпсеста, расширяющего возможности тран-

стекстуализации как способа интермедиального анализа художественного текста в аспекте интегрального литературоведения, который может стать и методологическим инструментом в изучении интермедиального палимпсеста.

Ключевые слова: палимпсест, интермедиальность, экфрасис, транстекстуальность, семиосфера, портрет, пейзаж.

Характерная для современной научной гуманитарной парадигмы знания интегральная тенденция к синтезированию и интерференции междисциплинарных явлений в системе художественной семиосферы приводит и к необходимости создания ряда методик, представляющих «аналитический язык», построенный на наложении нового на старое. На наш взгляд, в системе исследования художественных моделей мира, структурированных на основе конвергенции вербально-медиальных (интер)текстов вполне актуально использовать палимпсест как методологический стержень для продуцирования подобных интегральных методологий. К примеру, интермедиальный палимпсест вполне способен стать механизмом для анализа такого сложного и многомерного в своих вариантах явления как вербально-живописный экфрасис, активно используемый в художественной литературе. Одним из самых ярких проявлений интермедиального (вербально-живописного) экфрасиса становятся «портрет» и «пейзаж», в разной степени репрезентирующие в художественном тексте через живописную «модель» художественную антропологическую/онтологическую картину мира.

В русской литературе XIX века «портрет» активно используется как хронотопический образ синтезирования «параллельных миров». Вербально-живописный *экфрасис* позволяет дифференцировать собственно-текстовые художественные формы «портрета» (психологической, речевой) и интермедиальную форму экфрастического «портрета», интерферирующего не только виды искусств (живопись+литература), но и хронотологию «параллельных миров». В этом случае живописный «портрет» расширяет горизонты художественного приема и обретает особое качество метафоричности или символичности, позволяющее говорить о нем как о семиотической знаковой системе. Некоторые исследователи обнаруживают связь экфрасиса с классическими для литературоведения XX века понятиями – метафорой, знаком и образом, выявляя тем самым возможность расширения понятийного содержания практически всей категориальной основы теории метафоры: «И метафора и экфрасис тесно связаны с образом и образностью, и обе фигуры выделяются в своем

синсемантическом поле. Однако в отличие от метафоры, которая в прямом смысле обозначает не реально существующий предмет, а образ, экфрасис непосредственно изображает конкретный объект. Вопрос о его образности ставится лишь на уровне макротекста. На этом же уровне экфрасис обнаруживает свойство, в котором мы видим воплощение одного из существенных принципов художественного текста» [Ходель 2002, 23].

Художественный текст с его возможностью вербальной визуализации значительно расширяет, на наш взгляд, экфрасистические приемы интермедиальной интерференции различных типов нарратива. Несомненно, что экфрасис «конкретного объекта» живописного портрета, введенный в художественный текст, соотносящий живопись и литературу, художника и писателя, зрителя и читателя, выявляет его сакральную природу. Субъектный палимпсест, посредством экфрасиса осуществляющий наложение на сознание художника вербальной авторской нарративной сознательности, в этом случае расширяет рецептивное поле интерпретаций не только самого экфрасиса, но и представленной в тексте художественной картины мира. В этом аспекте мы разделяем точку зрения С. Зенкина, который подчеркивает сакральность любого типа экфрасиса: «... поскольку русская культура верна своим исконным традициям, она видит в экфрасисе выделенное место в тексте, где проступает его высший, священный смысл» [Зенкин 2002, 349]. В литературе эта сакральность трансформируется в вербально обозначенную «вторичную моделирующую систему» (Ю. Лотман). Живописная «фактура» портрета несет в себе сакральность визуального плана, ориентированную на эмоциональное восприятие зрителя. Но функционально вербальная рецепция экфрасиса портрета в художественном тексте ориентирована точно так же на эмоциональное восприятие читателя. Экфрасис маркирует в художественном тексте фрагменты, демонстрирующие роковую мистическую тройственную связь между: а) художником и портретом; б) художником и объектом портретирования; в) человеком и его портретом. Между человеком и миром встает образ-медиатор – портрет. Сложность в воссоздании экфрасиса заключается в его интермедиальном, посредническом характере, где образ живописный и образ словесный даны в неразрывном единстве. Так, исследователь А.Ю. Тимашков, обозначив «интермедиальность» как «некие взаимодействия, возникающие между медиа» [Тимашков 2009, 42–43], теоретические основания интермедиальности позицио-

нирует как «приложение концептуально-методологической базы теории интертекстуальности к исследованию проблем синтеза и взаимодействия искусств» [Тимашков 2012, 7].

Проблема коррелятивного соотношения интертекстуальности и интермедиальности в литературоведении сегодня остаётся актуальной. Возможно, что палимпсест позволит конкретизировать уровни соотношения в этой системе модальности первичного и вторичного текста в соответствии с принципами обоснования метафоры палимпсеста Жерара Женетта в исследовании «Палимпсесты: литература во второй степени» (1982). Так, Женетт под второй степенью письма понимает современную литературу, развивающую рецептивно тенденции, заложенные в романе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени», который, в свою очередь, концептуализируется как закономерный этап всей истории развития литературы. Он отмечает, что после создания данного романа литература переживает состояние исчерпанности и способна лишь интерпретировать модель, дефинируемую как «палимпсест» и представленную в прустовском тексте. Женетт выделяет в качестве основных аспектов палимпсеста (как особого способа организации письма) интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность, гипертекстуальность, архитекстуальность, продуцирующие проявление в новом тексте элементов более ранних слоев [Genette 1982]. Женетт также вводит понятие «транстекстуальность», идентифицирующее совокупность всех потенциально возможных отношений между текстами. Таким образом палимпсест выводит многослойные отношения между текстами за рамки литературных отношений и позволяет говорить об интедискурсивных и интернарративных моделях взаимоотношений.

В случае использования живописного экфрасиса в художественном тексте могут проявляться более ранние слои, связанные непосредственно с живописью. Однако интермедиальные стратегии могут быть прямыми (когда вербально представлено реально существующее произведение живописи) и вымышленными (когда в тексте описывается произведение искусства, придуманное писателем). Не случайно исследователи «экфрасисного дискурса» отмечают, что «экфрасис <...> переводит в слово не объект <...>, а восприятие объекта и толкование кода. Экфрасис – это не исключительно, но в первую очередь – запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений. Это иконический образ не картины, а видения, постижения картины» [Экфрасис 2002, 10]. Л. Геллер особо отмеча-

ет такую важную черту экфрасиса, как логика описания вымышленных картин, которая «подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике» [Экфрасис 2002, 9].

Портрет, например, в этом случае выполняет двоякую функцию. С одной стороны, портрет становится своего рода межпространством, обозначающим некую мистическую грань «параллельных» миров – реальности и метафизического инобытия. Но самое поразительное – когда портретный фантом превращается, а точнее материализуется, в более реальное *existence*, нежели сам человек, – приобретая экзистенциальный статус, он как бы поглощает своей портретной «телесностью» душу человека, сохраняя при этом способность к астральным метаморфозам. Не случайно в различных древних религиозных системах строго запрещалось делать изображения людей. Для многих художников именно «телесность» их творения становилась реальностью, обладающей живой духовностью. С подобной мистикой «живой телесности» связан не один сюжет в мировой литературе. Писатели, пытаясь проникнуть в тайну «портретной» мистификации, создают совершенно такие же мистические литературные мистерии, в которых слияние портретного изображения и портретного описания рождает новую метафизическую логику взаимосвязи человека и его портрета. Наверное, наиболее ярким примером подобной мистификации в литературе XIX века является повесть Н.В. Гоголя «Портрет».

Писатель подчёркивает *незаконченность* портрета, разрушающего сознание не только своего творца, но и своих обладателей. Именно эта незаконченность деперсонализирует конкретную личностную составляющую портрета и наделяет его обобщающим онтологическим статусом Абсолюта зла, который на уровне модусов сознания (подсознание, бессознательное, самосознание) **человека** обретает способность к разрушению личностной духовности уже на уровне бытийного сознания **мира**: «Портрет, казалось, был не кончен; но сила кисти была разительна. Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание своё художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью. Когда поднёс он портрет к дверям, ещё сильнее глядели глаза» [Гоголь 1937, 82]. «Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и

вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслажденья, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство. <...> Это уже не была копия с натуры, это была та странная живость, которою бы озарилось лицо мертвеца, вставшего из могилы» [Гоголь 1937, 87–88].

Ощущение некой мистической инфернальности телесно-духовной ретрансляции «герой – портрет» усиливается Гоголем за счет включения действия, происходящего в онейросфере (сфере сновидений). Гоголь смешивает три пространственных уровня – реальность, «портретную» и сновидческую пространственность – в единое «бытийное» сознание, в котором портретный фантом преодолевает грань между реальностью и материальностью портрета и начинает жить в одном с Чартковым мире. Фактически пространство портрета и сна совпадают в ключевой художественной функции – материализации в тексте подсознательной копии внутреннего мира, а точнее желания Чарткова. Такой сложный рисунок пространственной организации текста повести даёт Гоголю возможность решить сложнейшую художественную задачу – синтезировать модель реалистического изображения действительности «во всей сумме её противоречий» и одновременно концептуализировать экзистенциальный уровень, выводя проблему метафизики сознания не в плоскость «фантастических» способов раскрытия действительности, а на идейный уровень произведения. Претекстом к многослойным интерпретационным смыслам, на наш взгляд, становится референция обрядовых традиций, связанных с верой в сакральную мистичность «изображения» человека (душа воплощается в рисованный портрет), и рецептивное соотнесение с текстом повести А. Пушкина «Пиковая дама». В связи с этим, основная семиотика палимпсеста повести Гоголя определяется метафизикой живого сознания «портрета», которая осуществляется посредством выхода фантомного сознания изображённого старика за свои портретные «телесные» пределы, – экспансия в мир фактически обозначает экспансию энтропийного сознания портрета в сознание Чарткова. Однако момент выхода из портретной онейросферы означил сюжетную дифференциацию трёх пространственных пластов: Чартков проснулся, старик «вернулся» в «портрет», реальность комнаты обрела привычные очертания, но не персоналогического сознания героя и метафизического сознания портрета. Их слиянность обозначила новую линию личностного разви-

тия, а точнее, деградации главного героя, с нее начался отсчёт и нового пути – к смерти. Метафизическое сознание портрета предопределяет не только нравственно-этическую динамику Чарткова, так же как во второй сюжетной линии сознание художника, нарисовавшего портрет, но и его смерть. Однако экспансия портрета в мир реальности осуществляется не на уровне реального, так сказать материального зла, а в метафизическом воздействии именно на сознание человека, заключённом в том самом искушении, которое в мифологическом сознании обозначено как артефакт греха «двойной модальности» (В. Курицын): равно грешен и тот, кто искушает, и тот, кто поддаётся искушению.

Акцентированность на метафизике сознания в повести подчеркнута использованием метафикционального приёма сомнологического «зеркального коридора», обозначенного архитектуроникой построения «сна в сне», причём специфика данного ряда поливалентна, обозначена как сон в сне сна и т. д.: 1 уровень – «Полный отчаяния, стиснул он всю силу в руке своей свёрток, употребил все усилие сделать движенье, вскрикнул – и проснулся. “Неужели это сон?” – сказал он, взявши себя обеими руками за голову; но страшная живость явления не была похожа на сон» [Гоголь 1937, 90]; 2 уровень – «И видит он: это уже не сон: черты старика двинулись, и губы его стали вытягиваться к нему, как будто бы хотели его высосать... С воплем отчаянья отскочил он – и проснулся. “Неужели и это был сон?” / С бьющимся на разрыв сердцем ощущал он руками вокруг себя. Да, он лежит на постели в таком точно положении, как заснул» [Гоголь 1937, 91]; 3 уровень – «Господи, Боже мой, что это! – вскрикнул он, крестясь отчаянно, и проснулся. И это был также сон!» [Гоголь 1937, 91]. И, наконец, 4 уровень обозначен сном без сновидений – «...наконец почувствовал он приближающуюся дремоту, захлопнул форточку, отошёл прочь, лег в постель и скоро заснул как убитый, самым крепким сном» [Гоголь 1937, 92].

Гоголь, следуя мифологической логике, создаёт онейросферическую модель «лабиринта в лабиринте». Механизм художественного выражения этой идеи заключён в хронотопическом моделировании в тексте системы сквозных метафорических образов «зеркального лабиринта» – «сон в сне» и «сознание в сознании». Именно данная схема позволяет максимально снять ощущение границ между реальными и ирреальными системами пространств в повести и воссоздать в тексте ситуацию единого пространственного потока, в ко-

тором стирается оппозиционная маргинальность между реальностью и иллюзией, подтверждаемая исчезновением портрета в «бытийное ничто» (у экзистенциалистов, например, это и есть значимая сущность бытия) в конце повести.

Совершенно уникальным нам представляется историко-литературный контекст гоголевской концепции. В таких знаменитых текстах, как «Штосс» М.Ю. Лермонтова и «Упырь» А.К. Толстого также осуществляется механизм трёхмерной пространственной организации сновидения, портретного топоса и реальности. Как и в повести Гоголя, это становится ключевым способом создания «сквозного пространства» сознания, в котором посредством бессознательного позиционируется истинный психообраз героя. Однако только у Гоголя данный психообраз соотносится с нравственно-этической составляющей портрета. У Лермонтова и Толстого «портрет» выполняет в основном функцию онтологического портала между «параллельными мирами». Гоголь в повести подчёркнуто демонстрирует мистическое влияние «портрета» на судьбу и внутренний мир человека, с ним соприкоснувшегося в любой степени. Лермонтов разворачивает взаимоотношения художника Лугина и «портретного» фантома в призме игрового пространства. Материализованный в игрока портрет обладает способностью к воздействию на сознание и подсознание человека. При этом Лермонтов совершенно не акцентирует нравственную составляющую ни Лугина, ни фантома. Для него их игра становится способом разворачивания пространства *сознания* героя, энтропия которого очевидна в призме детального описания психологического состояния, разлагающегося под воздействием желания выиграть игру и материализовать в реальность иллюзию сознания. Игра образует некую грань не только между разными жизненными измерениями, но и уровнями сознания личности. Для Лугина иллюзорный мир «игры» замещает реальность и становится единственно возможным жизненным миром – он также соотносится с неким образом недостижимой мечты о счастье. К сожалению, повесть **не была закончена**, и в этом заключена особого рода знаковость, как и в случае с **незаконченным** портретом в повести Гоголя. А.К. Толстой в повести «Упырь» ломает схему энтропийного влияния «портрета» на судьбу героев и создаёт оппозиционную концепцию – «портрет» помогает герою. Причём Толстой использует двухуровневую проявленность портрета в тексте: с одной стороны, «портрет» материализуется в онейросфере, совпадающей с про-

странством сознания Руневского, с другой – имеет совершенно реальную соотнесённость с Дашей. «Портрет» в повести не выполняет функций энтропийного воздействия на сознание героя, кроме того, в отличие от Гоголя, у Толстого «портрет» не становится причиной нравственной или физической смерти. Наоборот, именно «портрет» выполняет роль оберега жизни и Даши и Руневского, становясь залогом их счастья. Гоголевский Чартков в погоне за богатством утратил именно эту способность вписывать человека в «портрет» мира (в дальнейшем в литературе возникнет миромоделирующая формула «человек в пейзаже»), он пытается вписать мир выдуманных иллюзий и алчных желаний в «портрет» своей души и тем самым уничтожает её. Утрачивая свободу «творить мир», он попадает в жестокую игровую реальность экфрасических перевёртышей¹ – когда мир (идеологически воплощённый в повести в портретном фантоме) творит, а точнее уничтожает его.

Если следовать логике теории палимпсеста Женетта, то можно утверждать, что данные произведения посредством интермедийной смысловой «транстекстуальности» репрезентируют практически все основные потенциально возможные художественные смыслы семиосферы экфрасиса «портрет». И, отталкиваясь от традиционных фольклорных референциальных и литературных текстов реалистического периода, в свою очередь, могут являться вторичным претекстом для модернистских художественных произведений.

Совершенно парадоксальным образом соотносится повесть Гоголя и со знаменитым «Портретом Дориана Грея» Оскара Уайльда. Гоголь актуализирует идею телесной материализации портрета во вне с целью разложения «духовного», Уайльд – идею прямо противоположную. В романе «Портрет Дориана Грея» система обмена-замещения «телесного» и «духовного» развёрнута в призме «вхождения» реального в пространство «портретной» телесности в процессе классического мифологического «игрового» сюжетного артефакта (экфрасис-миф) – обмена души на тело. Возможно, именно этот «обмен» проливает свет на ту поразительную загадку портрета

¹ Феномен игрового аспекта портрета-перевертыша гениально обыграл в начале XX века Д. Хармс в рассказе «Загадочный случай», в котором портрет на стене в перевернутом виде оказался портретом другого человека – Карла Ивановича Шустерлинга, а это псевдоним Хармса. Символичность данного «оборотничества» очевидна.

(«религиозный экфрасис», связанный с христианской иконической традицией) Леонардо да Винчи «Джоконда», которую попытался раскрыть Д. Мережковский во второй части трилогии «Христос и Антихрист» – в романе «Леонардо да Винчи»: «Это был портрет монахи Лизы Джоконды. Он не открывал его с тех пор, как работал над ним в последний раз, в последнее свидание. Теперь казалось ему, что он видит его впервые. И такую силу жизни почувствовал он в этом лице, что ему сделалось жутко перед собственным созданием. Вспомнил суеверные рассказы о волшебных портретах, которые, будучи проколоты иглою, причиняют смерть изображённому. Здесь, подумал, – наоборот: у **живой отнял он жизнь, чтобы дать её мёртвой** <выделено нами – Г.Г.>. <...> Только теперь – как будто смерть открыла ему глаза – понял он, что прелесть монахи Лизы была всё, чего искал он в природе с таким ненасытным любопытством, – понял, что тайна мира была тайной монахи Лизы. <...> Или это была равнодушная улыбка всеведения, с которою мертвые смотрят на живых?» [Мережковский 1990, 195–196].

Тайна портрета монахи Лизы Джоконды связана не только с мистическими страхами язычества «перенести» душу человека в его изображение, но и с гностицизмом «двоящихся мыслей» Леонардо да Винчи, стремящегося постичь загадку совпадения света и тени, божественного и дьявольского в человеке. Однако в романе, несомненно, концептуальным является и иконический экфрасис, текст которого соотносится с новозаветными библейскими смыслами, но интерпретируемыми Мережковским в системе своей утопической христологии. *Картина* Богородицы (именно так она дефинирована в тексте) сюжетно соотносится с иконографическим смысловым кодом, однако утрачивает важнейший принцип живописания икон: «На вилле Ваприо окончил Леонардо картину, которую начал много лет назад, еще во Флоренции. Мать Божия, среди скал, в пещере, обнимая правою рукою младенца Иоанна Крестителя, осеняет левою – Сына, как будто желая соединить обоих – человека и Бога – в одной любви. Иоанн, сложив благоговейно руки, преклонил колено перед Иисусом, который благословляет его двуперстным знамением. По тому, как Спаситель-младенец, голый на голой земле, сидит, подогнув одну пухлую с ямочками ножку под другую, опираясь на толстую ручку, с растопыренными пальчиками, видно, что он еще не умеет ходить – только ползает. Но в лице Его – уже совершенная мудрость, которая есть в то же время и детская простота.

<...> Только лицо Мадонны, полудетское-полудевичье, светится во мраке, как тонкий алебастр с огнем внутри. Царица Небесная является людям впервые в сокровенном сумраке, в подземной пещере, быть может, убежище древнего Пана и нимф, у самого сердца природы, как тайна всех тайн, – Мать Богочеловека в недрах Матери Земли. <...> ... все, что ученый исследовал с «упрямою суровостью», пытал и мерил с бесстрашной точностью, рассекал, как безжизненный труп, – художник вновь соединил в божественное целое, превратил в живую прелесть, в немую музыку, в таинственный гимн Пречистой Деве, Матери Сущего. <...> Он знал все и все любил, потому что великая любовь есть дочь великого познания» [Мережковский 1990, 44–45].

Леонардо нарушает иконические принципы отказа от абстрактных символов и метафизического содержания, провозглашенные на пятом вселенском соборе в 692 году (*«влажное солнце»*, *«изглоданные скалы»*, *«дно океана»* и т.д.), активно использует светотеневые характеристики (*«в пещере – глубокая тень, как под водой»* и т.д.), запрещенные в иконописи. Вербальное описание картины подчеркивает динамику и движение сюжета не только за счет «встраивания» иконических образов в живой природный пейзаж, структурирующий стихии неба, воды и земли, но и за счет живого движения взгляда, который по канонам иконического писания должен быть прямым, а мимика статичной: «Коленопреклоненный ангел, одной рукой поддерживая Господа, другой указывая на Предтечу, обращает к зрителю полное скорбным предчувствием лицо свое с нежной и странной улыбкой» [Мережковский 1990, 44]. Мережковский акцентирует метафизический образ Богоматери на картине (не иконе) Леонардо и за счет разрушения важнейшего знака-кода «небесность» в иконических пространствах – «Мать Богочеловека в недрах Матери Земли» [Мережковский 1990, 44].

Икона – это вземной образ, он оторван от земной реальности, что призвано свидетельствовать о реалиях духовного мира. Два центральных экфрасических описания картин-портретов Матери Божьей и Джоконды актуализируют одну из важнейших антропологических установок писателя, заключающуюся в том, что Бог и человек соединены в одной любви. Картины-иконы Леонардо в нарушение иконических живописных приемов и духовного содержания в образе Богоматери фиксируют символистское понимание Матери Божьей как «Нечаянной радости» (А. Блок), Софии Премудрости Божьей (в

новой христианской парадигме у младосимволистов «Прекрасная Дама»), Абсолюта любви, Высшего символа Познания.

Палимпсест данного художественного экфрасиса содержит многослойные смыслы, соотносимые с широкой диахронией иконических и литературных традиций. Так, в стихотворении Максимилиана Волошина «Владимирская Богоматерь» (из сборника «Паралипоменон») вводится нарративный экфрасис реальной иконы, изображающей Богородицу и Христа, которого она держит на руках. Волошин вербально разрушает иконическое «смирненное благоговение», перепрочитывает икону «Владимирской богоматери» как портрет и вызывает поэтический восторг: «чистые девичьи черты», «озёра этих глаз», «Лик... как живой» [Волошин 1988, 329]. В стихотворении Волошина Богородица возникает из огня, что актуализирует смыслы ее возможного языческого происхождения, хотя по преданию ее иконное изображение написано святым евангелистом Лукой. Волошин, вслед за Мережковским, в экфрастическом описании иконы нарушает принципы иконической живописи, акцентируя игровую динамику движений и чувств, небесное приближает к земному: «И такое скорбное волненье / В чистых девичьих чертах, что Лик / В пламени молитвы каждый миг / Как живой меняет выраженье...» [Волошин 1988, 329].

В условной художественной галерее второй половины XX века появляется ещё один инвариант литературной игры в «портрет» – отсутствие человека в «портрете» мира. Если во всех вышеприведённых произведениях «портрет» является способом представления личностной картины мира писателя и позиционирования его антропологической концепции, изображенной через уровни того или иного соотношения образа личности (героя) и «портретного» фантома, то **отсутствие** человека в «портрете» мира (обозначенного как «пейзаж») является способом создания «онтологического» портрета современного бытия – мира вне человека и человека вне мира. На наш взгляд, в этом прослеживается явная тенденция экзистенциального способа художественного миромоделирования – способа духовного обретения бытия-в-себе и себя-в-бытии. Примерно так мыслит художник А. Битова (повесть «Человек в пейзаже»), пытающийся вписать человека в пейзаж мира не просто как «телесную» часть картины, а именно как личность: «Не может человек как личность, как черт-те что, как царь, видите ли, природы, уместиться в пейзаж – никогда вы такого не найдёте... А любые попытки вписать личность

в пейзаж будут убогой пародией» [Битов 1991, 521]. Художественный «пейзаж» выявляет те слои палимпсеста Битова, которые соотносятся с библейским текстом, с одной стороны, и «Философией общего дела» Н. Федорова – с другой. Через экфрасис вымышленного «пейзажа без человека» Битов раскручивает в системе метатекстов слои ряда художественных значений, связанных с фёдоровскими идеями «сиротства», «имманентного воскрешения» и другие. Так палимпсест «человека в пейзаже» актуализирует многоуровневый интертекст произведений А. Платонова.

Человек по библейским установкам – это духовность веры как условие связи человека и Бога, а в соотношении с федоровской традицией и через это с «энергетическим императивом» платоновских героев человек – это энергия, передаваемая от поколения к поколению. Невозможность выразить через свою картину истинную духовность человека – божьей твари – и привела Павла Петровича к гипотезе, по которой Бог «сотворил пейзаж и пририсовал человека». Человек воспринимается им лишь как разрушитель творения божьего, и лишь после смерти наступает истинная реальность – реальность Веры. Но признавая существование жизни после смерти, он отрицает её для человека, как не способного самостоятельно творить: «В творении не предусмотрены наши блага, блага – это дело наших рук! Голос Павла Петровича звучал отчаянно, словно он уже не догонял мысль, а убегал от неё, и она его нагоняла. – Было предусмотрено столько, чтобы мы успели выполнить назначение, – любовь, смерть. Это конец программы. А мы-то полагаем, что наше познание только начинается, когда мы покидаем свою программу...» [Битов 1991, 540]. Павел Петрович не видит возможности сотворить «человека в пейзаже», поскольку в современном мире он разрушил божественную связь с Высшим, перестал быть творцом «по образу и подобию», заместил экзистенциальным одиночеством «программу» всеобщего братства, избыл Бога в себе и предал его, продолжая чрез это первое «евангельское» предательство. Павел Петрович через своего «человека в пейзаже» приходит к мысли о сиротстве Бога: «Бог – сирота, болван! Он – отец единственного сына, и того отдал нам на растерзание. Каково ему, от вечности лишённому родительской заботы, той же участи подвергнуть дитя своё единокровное!» [Битов 1991, 543].

Бог не Отец человеку и не любит его, наказывая его смертью, одновременно награждая жизнью. Здесь звучит совсем иная концеп-

ция отношений Бога и личности, ставящая под сомнение разумность существования человека не как рождённого, а как сотворённого: «Адам был создан по образу и подобию... Можно ли считать его сыном Бога? – А вот нельзя! – ликовал Павел Петрович. – Потому, что он сотворён, а не рождён! А Иисус – рождён! Иисус – сын... Творение любить нельзя, а сына – нельзя не любить... Творец не может войти в контакт с творением, когда оно закончено, как бы оно ни огорчало его. Он может его лишь уничтожить. Но ведь оно живое! Единственный способ находит господь – отделить себя от себя, послать другого себя, сына своего... Он отдаёт нам единственное и самое дорогое, чтобы тот доделал то, чего не мог сделать сам. Учти ещё и то, что не только Иисус – человек, но и создатель, не нисходя к нам, становится человеком, ибо он отец человека Иисуса и этим он приносит ещё одну жертву, обожествив творение, усыновив его» [Битов 1991, 544]. Павел Петрович незаметно для себя приходит к мысли о том, что через Иисуса человек все же становится сыном божьим. Но человек прерывает своё продолжение в будущем продолжении Бога в себе, ибо совершает «генетический» грех предательства – измену Богу: «И тогда мы, бывшие лишь созданием, подобным ему и сыну его, становимся и детьми его, ибо его сын – наш брат по матери и крови. Но, став братьями Иисуса, не старше ли мы Иисуса? Адам старше Иисуса во времени, и, как дети его – Каин старше Авеля, и Каин убивает Авеля, – не Каином ли стало Адамово человечество, распяв божьего сына, а брата своего?» [Битов 1991, 544].

Именно в этой теории «человека в пейзаже», оппонирующей «философии общего дела», и кроется разгадка проблем неродства, трагедия которого захватила всех героев «психологической» прозы Битова. Ведь и несостоятельность Алексея Монахова (герой романа-пунктира «Улетающий Монахов) как личности от предательства самого себя в отце своем, и Лев Одоевцев (герой романа-музея «Пушкинский дом») с этой измены Отцу начинает свой путь, который может привести лишь к духовному разрушению. Мысль о том, что он неродной отцу своему и создаёт ту вечную закомплексованность своим одиночеством, которая порождает инфантильную неспособность творения своей личности, свойственную «амбивалентному герою» шестидесятников. Человек расплачивается неродственными отношениями за измену Богу его предков. Он предаёт отца, который

предал своего отца (деда Одоевцева). Грех этот передаётся через поколения и приводит он к личностному одиночеству и смерти.

И другой художник, Астахов (герой романа Д. Гранина «Картина»), ощутив в себе этот талант – писать пейзаж мира, приравнял себя к Богу: «Когда я пишу, я свободен как никогда, я сам – господь бог, ничто не властно надо мною, я творю мир таким, какой мне нравится. Вот он предо мною» [Гранин 1987, 213]. Именно осознание в себе божественного дара творить мир и позволило Астахову сделать то, чего не смог битовский художник: в конце романа он всё-таки вписывает в пейзаж «плывущего мальчика» и трансформирует его в картину мира.

Среди обилия экфрастических литературных палимпсестов стоит отметить форму метафикционального «экфрасиса об экфрасисе» с ярко выраженной «вымышленной» интермедиаальностью, разворачивающейся, однако, емкую смысловую полимодальность. В определении живописного экфрасиса Н.Г. Морозова делает акцент на дифференциации интермедиаальных претекстов: «Живописный экфрасис – это описание вымышленного, либо реального произведения живописного искусства, включённое в нарративную структуру художественного текста, либо в структуру эпистолярных и публицистических произведений, выполняющее в них различные функции, определяемые авторскими целями и задачами» [Морозова 2006, 10].

Одним из ярчайших образцов вымышленного экфрасиса «человека в пейзаже» является картина в повести А. Платонова «Джан». Картина эта висит в комнате героини по имени Вера и в ее образно-символической системе (семиосфере) наличествуют мифоконцепты суфизма, вписанные в общий нарративный интертекст федоровской религиозно-философской концепции «общего дела»².

Билингвальный (русско-английский) текст повести Хамида Исмайлова «ГЕОРГИЙ ЧЕГОДАЕВ: Вторая душа или Письмо в Лондон» может быть представлен как интермедиаальный палимпсест, структурированный по принципу метапрозы. Воспоминания героя Георгия Чегодаева (один из гетеронимов Х. Исмайлова) о некой картине составляют основу «детективного» сюжета, в который встроены «внесюжетные» экфрастические пересказы-описания-анализы

² Более подробно мы исследуем феноменологию федоровского интертекста и его вторичной «платоновской» модальности в литературе XX века в статье: [Гарипова 2015].

картины, совпадающей с реальным «вымышленным» экфрасисом из повести Платонова «Джан», встроенным в текст повести Исмаилова из исследования на английском языке Роберта Чандлера, о котором в самом начале и упоминает автор: «Мне эту вещь передал мой друг Роберт Чандлер, известный переводчик русской литературы на английский язык и в частности переводчик и знаток Андрея Платонова. Он получил её прошлым летом по электронной почте и долгое время, боясь незнакомого вируса в скрепке, попросту не открывал текста. Кроме того, он был по горло занят корректурой платоновского “Джана”, который вот-вот должен появиться в лондонском издательстве The Harvill-press. И всё же после того как мы проверили российскую скрепку Norton-antivirus’ом, Роберт прочел-таки письмо и тут же – что бы вы думали – загорелся желанием ответить отправителю, но как часто случается с русской электронной почтой, этот адрес уже не отвечал. Наверняка корреспондент уже успел сменить не один электронный адрес за эти немые британские полгода» [Исмаилов].

Метафигиональная мистификация «множащегося» автора (концепированный автор, автор-герой, автор-мистификация и т.д.), распадающегося на ряд гетеронимов Исмаилова расширяет палимпсестные слои интерпретаций и выводит читателя из «платоновского» и «суфийского» интертекста в семиосферу историко-культурного контекста феномена «андеграунд в эмиграции», биографически соотносимого с судьбой писателя (и целого «незамеченного» поколения культурного диссидентства советской и постсоветской эпохи) и реального андеграундного «Государственного музея искусств имени И.В. Савицкого» в Нукусе: «Я и сейчас помню этот рисунок, висевший над моим деревянным топчаном в ставропольской станице, может быть, самое раннее воспоминание о моей жизни: долговязый человек нелепых пропорций высовывает непомерно тяжёлую, эмбриональную голову за редкие жестяные облака; за спиной его торчит рюкзаком тощая лестница, которая выше его самого, и с неё за спину, за его вытарашенный в пустоту взгляд скатывается другая голова, повторяющая голову уставившегося в обрез картины – какая-то Сизифова круговерть, то, что мы называем в физике *Perpetuum mobile*, так бы я сказал сейчас, но тогда в детстве я страшно пугался этой картинки, с которой эта отрезанная голова, казалось, скатывалась ко мне на топчан, и этот долговязый, смотрящий ввысь, ничем мне не мог помочь... <... > Почему-то этого человека, всё же дер-

жащего скатывающуюся голову на привязи, когда я открывал свои зажмуренные глаза вновь, я привык считать своим отцом, о котором в метрике было записано: “Об отце сведений нет имеется!” [Исмаилов].

Архитектоника палимпсеста Исмаилова структурирована по принципу транстекстуальности двойной модальности: национальная суфийская философия транслитерирована через билингвальный платоновский «вымышленный» экфрасис, помещенный в реальное «музейное» пространство, что расширяет биографические, этнокультурные и социоисторические коннотации: «Может быть, бессмыслица происшедшего, происходящего и есть самый смысл его?! И вдруг, сейчас, уважаемый Роберт, когда стало светать за моим долгим письмом и две одиноких звездочки в моём голом окне стали тускнеть от неба, оглядываясь с тоскою назад, я увидел, что Устюрт и Сарыкамыш, худосочный скот, растаскиваемый по базарам и овцы, ходящие по кругу, релейная вышка номер 16 и коммунизм, поезд – греющий кровь угрюмой нации и осёл для согрева личной крови Суфьяна, списки Нур-Мухаммада и зловещий Джаслык, путь моего иллюзорного отца и мой к нему – всё это – одно, как человек, притороченный ногами к земле парит головой в небо, всё это – одно, разве помеченное разносторонним направлением сил полярного буравчика, который кружится бабочкой над поверхностью земли, а врезается остриём всё глубже и глубже в мясо и кровь боли человеческого сердца...» [Исмаилов].

На наш взгляд, именно в повести Исмаилова в полной мере представлены все уровни интертекстуально-медиального палимпсеста. Интертекстовая интермедиальная взаимосвязь суфизма, федоровского текста, платоновской повести «Джан» определяют многослойный претекст повести «ГЕОРГИЙ ЧЕГОДАЕВ: Вторая душа или Письмо в Лондон», в которой обнаруживается и внелитературная живописная референция, связанная с реальным музеем Савицкого и поразительной историей коллекции живописного авангарда, вывезенного в свое время в Нукус. Так историко-культурный дискурс вплетается в художественное полинарративное и транслингвальное произведение, которое можно обозначить как метафикциональный интермедиальный палимпсест.

Таким образом, исследование способов «встраивания» экфрасиса в художественный текст – *одна из новационных сфер в формировании методологии интермедиального анализа художественного*

текста в аспекте интегрального литературоведения – может стать и методологическим инструментом в изучении интермедиального палимпсеста. Экфрасис идентифицирует в художественном тексте смыслы, демонстрирующие транстекстуальность между интермедиальными слоями палимпсеста. Следовательно, живопись и вербальный художественный текст интерферируются в системе интермедиальных стратегий посредством медиатора-экфрасиса, позволяющего внелитературную референцию «картина (портрет/пейзаж/икона...) – художественный образ» перевести в систему текстовой семиосферы, разворачивающей модальность художественной картины мира писателя.

Источники

Битов 1991 – Битов А.Г. *Собрание сочинений в 3-х томах*. Т. 1. М., 1991.

Волошин 1988 – Волошин М.А. *Избранные стихотворения*. М., 1988.

Гоголь 1937 – Гоголь Н.В. *Полное собрание сочинений в 14-ти тт.* Т. 3. Повести. М.; Л., 1937. URL: https://rvb.ru/gogol/01text/vol_03/01povesti/0045.htm (дата обращения: 10. 05.2020).

Гранин 1987 – Гранин Д. *Картина: Роман. М., 1987.*

Исмайлов – Исмайлов Х. *ГЕОРГИЙ ЧЕГОДАЕВ: Вторая душа или Письмо в Лондон* // Собрание утонченных. URL: <http://library.ferghana.ru/uz/cheg1.htm> (дата обращения: 19.11.2019).

Мережковский 1990 – Мережковский Д.С. *Собрание сочинений в четырёх томах*. Т. 2. М., 1990.

Литература

Гарипова 2015 – Гарипова Г.Т. *Парадигма ценностных концептов русской литературной классики в системе аксиосферы художественного процесса XX в.* // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Серия: Филологические науки. 2015. № 2. С. 9-13.

Зенкин 2002 – Зенкин С. *Новые фигуры. Заметки о теории*. 3. // Новое литературное обозрение. 2002. № 5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2002/5/novye-figury.html> (дата обращения: 10. 05.2020)

Морозова 2006 – Морозова Н.Г. *Экфрасис в прозе русского романтизма*: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Новосиб. гос. пед. ун-т. Новосибирск, 2006. URL: <https://www.dissercat.com/content/ekfrasis-v-proze-russkogo-romantizma> (дата обращения: 10. 05.2020).

Тимашков 2012. – Тимашков А.Ю. *Интермедийность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков*: автореферат дис. кандидата искусствоведения: 17.00.09. СПб, 2012.

Тимашков 2009 – Тимашков А.Ю. *О соотношении явлений интермедийности и интертекстуальности: философский аспект // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок*. СПб., 2009.

Ходель 2002 – Ходель Р. *Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе*. М., 2002. С. 23–30.

Экфрасис 2002 – *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума*. М., 2002.

Genette 1982 – Genette G. *Palimpsestes. La littérature au second degré* / G. Genette. Paris: Editions du Seuil, 1982.

THE INTERMEDIATE PALIMPSEST AS A PRINCIPLE OF ARTISTIC WORLD MODELING IN RUSSIAN LITERATURE

© **Garipova Gulchira Talgatovna** (2020), orcid.org/0000-0002-7675-2570, SPIN-code: 1926-8676, PhD in Philosophical sciences (in philology), associate Professor, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs (Russia, 600000, Vladimir, Nikitskaya str., 1), garipova2017@yandex.ru

The article reviews with the specifics of representation of the intermediate palimpsest in the artistic text, the functioning of which is methodologically realized by pictorial ekphrasis. The study aims to analyze the ways various forms of «portrait» and «landscape» are embedded in the artistic text in the system of concepts “fictional” or “real” pictorial ekphrasis. The article focuses on the ability of ekphrasis to identify world-modeling meanings in a literary text, demonstrating the translucency between the intermediate layers of the palimpsest, which unfolds the polymodality of the writer's artistic worldview.

The analysis of works "Portrait" by N.V. Gogol, "Shtoss" by M.Y. Lermontov, and "The Vampire" by A.K. Tolstoy serves as a foundation for the systematization of the mechanisms of artistic representation of the three-dimensional spatial organization of the oneirosphere, portrait topos, and reality as a basis for building a multilayered meaningful palimpsest. The author focuses on the structural mini-model of the "portrait" ekphrasis, which manifests in the macro model of "parallel worlds". "Landscape" (alternatively – "a man in a landscape") is one of the elements of the "spectrum of consciousness", and therefore initially the entire internal system of concepts of this model automatically becomes involved in the creation of the author's world. The article also studies the special form of palimpsest architecture by contemporary writer Hamid Ismaylov, structured on the principle of transtextuality of double modality

with an emphasis on the intermedial form of "fictional" ekphrasis, demonstrating the author's transtextuality between the intermedial layers of palimpsest. The intermedial ekphrasis corresponds with the system of chronotopic structures: "mirror", "labyrinth", "oneirosphere", "consciousness" – at the level of the figurative-metaphorical semiosphere. Thus, the study considers a variant of the meta-fictional intermedial palimpsest, which expands the possibilities of transtextualization as a method of intermedial analysis of a fictional text in the aspect of integral literature studies, which can also become a methodological tool in the study of intermedial palimpsest.

Keywords: palimpsest, intermediality, ekphrasis, transtextuality, semiosphere, portrait, landscape.

(Articles from Scientific Journals)

2002 – Zenkin S. *Novyye figury. Zametki o teorii*. 3 [New figure. Notes on the theory. 3]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2002, no. 5. Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2002/5/novye-figury.html> (accessed 10.05.2020). (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

Тимашков 2009 – Timashkov A.Yu. *O sootnoshenii yavleniy intermedial'nosti i intertekstual'nosti: filosofskiy aspekt* [On the relationship between the phenomena of intermediality and intertextuality: a philosophical aspect]. *Sovremennoye iskusstvo v kontekste globalizatsii: nauka, obrazovaniye, khudozhestvennyy rynek*. St. Petersburg, 2009. (In Russian).

Ходель 2002 – KHodel' R. *Ekfrasis i «demodalizatsiya» vyskazyvaniya* [Ekphrasis and «demobilizatsiya» statements]. *Ekfrasis v russkoy literature*. Moscow, 2002, pp. 23–30. (In Russian).

Экфрасис 2002 – *Ekfrasis v russkoy literature. Trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian literature. Trudy of the Lausanne Symposium]. Moscow, 2002. (In Russian).

(Monographs)

Genette 1982 – Genette G. *Palimpsestes. La litterature au second degre*. Paris: Editions du Seuil, 1982. (In French).

(Thesis and Thesis Abstracts)

Морозова 2006 – Morozova N.G. *Ekfrasis v proze russkogo romantizma* [Ekphrasis in the prose of Russian romanticism]. PhD Thesis Abstract. Novosibirsk, 2006. Available at: <https://www.dissercat.com/content/ekfrasis-v-proze-russkogo-romantizma> (accessed 10. 05.2020). (In Russian).

Тимашков 2012. – Timashkov A.YU. *Intermedial'nost' kak avtorskaya strategiya v evropeyskoy khudozhestvennoy kul'ture rubezha XIX–XX vekov* [Intermediality as an author's strategy in the European artistic culture of the turn of the XIX–XX centuries]. PhD Thesis Abstract. SPb, 2012.

Поступила в редакцию 1.09.2020