

ЭКФРАСИС КАК МОДЕЛЬ ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. А. БУНИНА, Б. А. ЛАВРЕНЕВА, В. А. КАВЕРИНА

*Работа представлена факультетом истории искусств
Европейского университета в Санкт-Петербурге.
Научный руководитель – кандидат искусствоведения Р. Г. Григорьев*

Статья основана на материале диссертационного исследования «Экфрасис в русской прозе 1920-х годов: И. А. Бунин, Б. А. Лавренев, В. А. Каверин». На примере рассказа Бунина «Безумный художник», повести Лавренева «Гравюра на дереве» и романа Каверина «Художник неизвестен» автор рассматривает функционирование описания изобразительного текста в качестве идеальной модели искусства в жанре *Künstlerroman*.

Ключевые слова: экфрасис, *Künstlerroman*, междисциплинарные исследования, русская проза 1920-х годов.

The article is based on the dissertation work «Ekphrasis in Russian Prose of the 1920s: I. Bunin, B. Lavrenev, V. Kaverin» and deals with the function of ekphrastic descriptions in the genre of *Künstlerroman*. In Bunin's short story, «The Mad Painter,» Lavrenev's tale, «The Woodblock,» and Kaverin's novel, «The Unknown Artist,» ekphrasis appears to be a perfect model of art.

Key words: ekphrasis, *Künstlerroman*, visual studies.

Настоящая статья основана на материале диссертационного исследования «Экфрасис в русской прозе 1920-х годов: И. А. Бунин, Б. А. Лавренев, В. А. Каверин». Экфрасис стал объектом научного рассмотрения недавно, однако интерес к нему неуклонно растет, особенно в сфере междисциплинарных исследований. Все возрастающее внимание ученых к экфрасису, свидетельствующее о значимости понятия в культуре, в то же время стало причиной расширения и размывания его границ. В настоящем тексте термин используется в узком смысле: словесное описание произведения изобразительного искусства. Такое определение заставляет предположить, что особенное значение экфрасис приобретает в текстах, посвященных теме искусства и судьбе художника. С целью проверки данной гипотезы из значительного корпуса произведений 1920-х гг. (рассказы и повести И. С. Шмелева, Е. И. Замятина, И. Э. Бабеля, А. П. Платонова, В. В. Набокова и др.) для анализа были выбраны три текста, не просто содержащие развернутое описание изображения, но принадлежащие к жанру

Künstlerroman. Это рассказ И. А. Бунина «Безумный художник» (1921), повесть Б. А. Лавренева «Гравюра на дереве» (1928) и роман В. А. Каверина «Художник неизвестен» (1931). Важной причиной такого отбора материала стала также недостаточная изученность перечисленных произведений в отечественном литературоведении.

Интерес к периоду, непосредственно следующему за Октябрьской революцией, объясняется тем, что в это время тема искусства, прежде всего создания нового искусства, способного выразить идеалы нового государства, приобретает исключительное значение и актуальность. Атмосфера грандиозного эксперимента, пафос сотворения нового мира, вера в способность искусства и художника воздействовать на действительность и изменять ее – вот что определяло облик 1920-х. В предреволюционную и революционную эпоху обострились споры об искусстве, о роли художника в обществе, и это не было простым обсуждением эстетических вопросов – речь шла о влиянии на ход истории. Кроме того, по замечанию И. А. Есаулова, в начале XX в.

изменяется «визуальная доминанта» национальной культуры: «Иконическое начало не только утрачивает позицию культурной доминанты, но и приобретает несвойственную ему ранее функцию субдоминантного фона для наиболее могучих художественных направлений этого века – символизма и авангарда»¹. Наконец, в начале XX в. происходят значимые изменения во взаимоотношениях литературы и изобразительного искусства. В частности, художники авангарда энергично восстают против «литературности» в пластических искусствах, т. е. против навязывания литературой своих принципов другим искусствам, прежде всего за счет повествовательности, сюжета. Живопись начинает активно и успешно претендовать на главенствующую позицию в традиционно литературоцентричной русской культуре.

Данные тенденции находят отражение в повести Лавренева «Гравюра на дереве» и романе Каверина «Художник неизвестен», главными героями которых являются художники, посвятившие себя созданию нового, пролетарского, искусства². Более того, в качестве одного из прототипов каверинского Архимедова выступает художник и теоретик авангарда П. Н. Филонов, чьи биографические черты, а также принципы разработанного им «аналитического метода» легко узнаются в тексте романа, в частности в экфрастических фрагментах. Это сходство Архимедова и Филонова было безошибочно замечено сразу же после опубликования произведения, в том числе самим Павлом Николаевичем и его кругом³. Каверин не просто придает своему герою черты знаменитого художника и вкладывает в его уста близкое Филонову артистическое кредо, но строит экфрасис картины Архимедова как словесный аналог изобразительного «аналитического метода». В соответствии с филоновской концепцией искусства, картина каверинского героя предстает творческим синтезом предварительно «разътой на атомы» действительности, она оказывается своеобразной

«мозаикой», сложенной из фрагментов реальности основной части романа. Художник переносит на полотно людей и ситуации, взятые из жизни: врача, засвидетельствовавшего смерть Эсфири, старую повитуху, принимавшую роды у жены сапожника, снег, сопровождавший его в блужданиях по Петроградской стороне. В противоположность основному повествованию в экфрасисе картины Архимедова разрозненные, случайные, бессмысленные эпизоды, выхваченные цепким взглядом художника из череды сменяющих друг друга событий, оказываются силой искусства связаны в единое целое и полны значения. Так в сжатой форме экфрастического описания воплощается авторская концепция искусства.

В тексте с эстетической проблематикой описание произведения героя-художника исполняет роль его творческого манифеста, наиболее полного выражения эстетической позиции, «монолога», максимально раскрывающего центральный образ. Более того, визуализация картины героя, по замечанию венгерской исследовательницы Ж. Хетени, оказывается подобна сотворению виртуальной реальности «из элементов, заимствованных из первой действительности»⁴, что соответствует творческому отражению мира в искусстве. Таким образом, экфрасис предстает в качестве универсальной модели искусства, и приведенный выше пример из романа Каверина «Художник неизвестен» служит иллюстрацией данного тезиса.

Кроме того, экфрасис является средством наглядной демонстрации эстетического идеала, в частности, посредством называния образцовых, с точки зрения автора или персонажа, изобразительных текстов. Последнее также позволяет вовлекать в круг читательских ассоциаций зрительные впечатления от произведений мировой живописи, графики, скульптуры, расширяя и обогащая за их счет корпус цитируемых текстов. Сопоставление картины героя с известными читателю произведениями

искусства делает авторскую идею более наглядной, «эмблематичной». Описание вымышленного изображения, а таковы они в проанализированных текстах (немиметический экфрасис представляется более востребованным в мировой литературе), отсылает сразу к целой группе визуальных произведений и обладает большей универсальностью. Как уже отмечалось, в романе Каверина идеальный образ искусства сформирован на основе работ художников русского авангарда. В эстетическом идеале бунинского героя угадывается, хоть и не названная, «Сикстинская Мадонна» Рафаэля; такой выбор автоматически включает в себя, кроме самой картины, ее рецепцию, точнее, культ, в русской культурной традиции прежде всего у романтиков и Ф. М. Достоевского. В том случае, когда эстетический идеал героя отличен от авторского, экфрасис способен выразить их оба: в описание рисунка героя Бунин закладывает два разных кода. Так, универсальные христианские символы в изображении Распятия для писателя оказываются наполнены конкретно-историческим содержанием, что обнаруживается при сопоставлении рассказа с бунинскими дневниками и публицистикой 1918–1919 гг. Если кровавые пожары воспринимаются героем как мифологическое адское пламя, то автор видит в них конкретную приметку времени (в частности, горящие усадьбы) и символ русской истории в целом: «Читаю Соловьева т. VI... непрерывное сожжение городов, разорение их, опустошение до тла – вечные слова русской истории! – и пожары, пожары...»⁵.

Будучи «текстом в тексте», экфрастическое описание с точки зрения семиотики и теории информации занимает более высокое положение в иерархии кодов по сравнению с основным повествованием⁶, являясь местом повышенной концентрации смыслов и в определенном смысле воплощая идею превосходства искусства над реальностью. Кроме того, в экфрасисе, существующем на границе слова и изображения, литература «преодолеывает» свой времен-

ной, в терминах классической эстетики, характер, создавая иллюзию одномоментного пространственного образа. Данное свойство экфрастического описания позволяет говорить о его условно «вневременном» характере, подчеркнутым в тексте ослаблением глагольности в экфрасисе по сравнению с основным повествованием. Эта особенность экфрасиса усиливает его значение в качестве метафоры истинного искусства, неподвластного времени. Например, Бунин в описании картины Безумного художника использует преимущественно причастия и отглагольные существительные на фоне глаголов прошедшего времени в повествовательной части рассказа. Очевидно, что задачей экфрасиса является не передать течение жизни, линейную последовательность событий, а утвердить присутствие, бытие истины. Ослабленной глагольностью характеризуется и экфрасис гравюры Шамурина в повести Лавренева, однако достигается она иначе: за счет преимущественного использования составного именного сказуемого с глагольной связкой «быть». При этом, как и у Бунина, основным остается значение утверждения бытия. В романе «Художник неизвестен» противопоставление экфрасиса основному повествованию еще более последовательно: в нем писатель использует почти исключительно глаголы настоящего времени несовершенного вида по контрасту с перфектными формами, передающими последовательность событий. Вслед за Ю. М. Лотманом С. Хатчингс отметил соответствие имперфекта мифологическому (статичному, вневременному) сюжетному механизму в противоположность историческому (однаправленному, линейному) времени, передаваемому глаголами совершенного вида⁷. Таким образом, оппозиция «экфрасис – повествование», актуальная для текстов Бунина, Лавренева и Каверина, противопоставляет искусство реальной действительности как универсальное – частному, вечное – преходящему, истинное – случайному, бытие – событию.

Экфрасис играет ключевую роль в про-

изведениях на тему искусства и художника, выступая в качестве не просто описания визуального текста, созданного героем, но и модели искусства в целом. Будучи важнейшей характеристикой образа художника, он в то же время представляет эстетический идеал автора и героя, в частности,

за счет отсылки к произведениям мирового искусства. Кроме того, экфрасис может воссоздавать не только описываемое изображение, но и процесс его создания, а также его рецепцию, таким образом всесторонне моделируя искусство: его теорию и практику, процесс и результат.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Есаулов И. А.* Иллюзионизм и иконичность (к проблеме флуктуации «визуальной доминанты» национальной культуры в русской словесности XX века) // *Russian Literature*. 1999. Vol. XLV. № 1. С. 32.

² Конечно, в противоположность Лавреневу и Каверину, Бунин видел в революции не начало нового этапа в истории страны, не залог создания нового мира, а абсолютный конец, гибель России, но и в его рассказе экфрасис сохраняет функцию модели искусства.

³ *Филонов П. Н.* Дневники / Вступ. статья Е. Ковтуна. СПб., 2000. С. 121.

⁴ *Хетени Ж.* Идея в образах, абстрактное в визуальном. Фигуры-образы Исаака Бабеля // *Russian Literature*. 1999. Vol. XLV. № 1. С. 76.

⁵ Цит. по: *Роцин М. М.* Иван Бунин. М., 2000. С. 141.

⁶ *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 2005. С. 17.

⁷ *Hutchings S. C.* *Russian Modernism: The Transfiguration of the Everyday*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 15.