

Н.Э. МАРЦИНКЕВИЧ

ВИЗУАЛЬНЫЙ ЭКВИВАЛЕНТ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА А. БЛОКА

Вся мировая культура представлялась символистам в виде единого Текста, хранящего в себе все смыслы и построенного по «закону гомеоморфизма». Творчество А. Блока как органичная часть символистской культуры дает множество примеров реализации установки на создание поликультурного текста, синтетизм и объемность которого образуется за счет множественных пересекающиеся прямых и аллюзийных отсылок не только к литературной традиции, но и к музыкальному, живописному, позже кинематографическому искусству. В данной работе будут рассмотрены некоторые случаи реализации в стихотворениях Блока таких параметров пространства, как прямизна / кривизна в соотношении с визуальными эквивалентами этих текстов, послужившими первоначальным источником впечатления или, наоборот, ставшими их иллюстрацией.

Швейцарский искусствовед Генрих Вельфлин предложил свой вариант дихотомической модели развития искусства, основанный на «мышлении линиями». Он разделил искусства на две большие группы: с преобладанием прямых линий («классический тип») и извилистых («барочный тип»), – и проанализировал их с помощью следующих пространственных дихотомий: линейность / живописность, плоскость / глубина, ясность / неясность, замкнутость / открытая форма, множественное единство / целостное единство (Вельфлин 1994). Если спроецировать модель Вельфлина на изобразительное искусство модерна, то ему по преимуществу будут соответствовать правые позиции в системе названных дихотомий, следовательно, оно может быть отнесено к искусствам с преобладанием извилистых линий и помещено в один ряд с искусством барокко, позднего средневековья и романтизма. Например, арабески, виньетки, сложные линии, флоральные мотивы, а также мотивы сплетения / свивания в изобразительном и литературном символизме свидетельствуют о тяготении символистской культуры к построению биокосмической модели искусства, что также было характерно для барочной и романтической культурной ситуации.

Особенность эстетических пристрастий Блока заключается в том, что в качестве родственных себе культур он сознательно и подсознательно выбирает романтизм, позднее средневековые и вместе с тем ранний Ренессанс, т.е. противоположные по пространственной организации системы, при этом в лирике Блока соответственно реализуются то левые, то правые части культурной парадигмы. Однако как бы ни изменялись эстетические пристрастия Блока и, соответственно, культурная кодировка его текстов, криволинейная пространственная форма на уровне концепции творческого пути оставалась неизменной. Пространственный язык поэтики Блока постоянно менялся и усложнялся, в его текстах возникали новые типы пространственных отношений, от цикла к циклу увеличивалась мерность пространства, нарастал его релятивизм (об этом у Минц 1999) и вместе с тем двойственность. Для творчества позднего Блока характерно совмещение всех оппозиций, в том числе пространственных.

Отношение Блока к современной ему живописи также было двойственным. С одной стороны, его лирика, особенно «вторая книга» стихотворений, близка живописи русского модерна и европейского ар нуво, вплоть до возникновения прямых аналогий. Например, в стихотворении «Песня Фаины» (1907) из цикла «Фаина» и драмы «Песня Судьбы» (1908) присутствует пространственный образ «удара бича», исходящий от «женщины-змеи»: «Когда гляжу в глаза твои / Глазами узкими змеи /.../ Я вся – змея! /.../ Свисти, мой тонкий бич!» (Блок 1960-1963, II, 284; IV, 127-129), далее в драме следует ремарка, где непосредственно сама Фаина уподобляется бичу: «Фаина выпрямляется и вся становится тонкой и высокой, как бич, стиснутый в ее пальцах. <...> Взвившийся бич сухим плеском бьет <...> по лицу....» (Блок 1960-1963, IV, 129-130). В предисловии к сборнику «Земля в снегу» (1908) Блок также обращается к этой линии: «...Судьба <...> хлестнула невзначай извилистым бичом жалкого клоуна...» (Блок 1960-1963, II, 373). Извивный рисунок этой линии становится еще более очевидным при сравнении с аналогичной линией на гобелене немецкого художника Германна Обриста «Удар бича» (1893). Обе линии – в визуальном и словесном оформлении – у независимых друг от друга авторов оказываются синонимичными, так как в том и другом случае они связаны с органическим началом (женственным у Блока и флореальным у Обриста) и являются его адекватным схематическим изображением. В иллюстрациях мирискусника Л.С. Бакста к сборнику «Снежная маска» (1908) также преобладают биоподобные изогнутые линии, в результате

рисунок настолько соответствует стихотворениям Блока этого периода, что может играть роль их предтекста.

С другой стороны, Блок как зритель увлекался вовсе не современной ему живописью модерна, за исключением всегда любимого им Врубеля, а искусством «классического типа» (согласно классификации Вельфлина): ранним итальянским и северным Возрождением, – и с течением времени его привязанность к традиционной живописи только возрастала. В 1909 году, сразу же после возвращения из путешествия по Италии, Блок задумывает книгу очерков о своих «итальянских впечатлениях» («Молнии искусства», 1909-1920), для этого он изучает теоретические работы по искусству итальянского Возрождения и в том числе делает выписки из сборника работ теоретика прерафаэлитов Джона Рескина «Искусство и действительность» (1900, составление и перевод О.М. Соловьевой) (Блок 1965, 156-158). Теория искусства Рескина была чрезвычайно популярна в искусствознании рубежа веков и, несомненно, оказала влияние на формирование художественного вкуса Блока. Однако следует отметить, что эстетические пристрастия Блока всегда были традиционны, и теория прерафаэлитства, как, например, в свое время философия В.С. Соловьева по отношению к уже случившемуся интуитивному прозрению «вечноженственного», сыграла роль объективного подтверждения уже имевшихся личных эстетических переживаний и только укрепила Блока в его давней любви к итальянскому кватроченто. Неоконченную книгу очерков «Молнии искусства» можно рассматривать не только как самодостаточный текст, но и как прозаический автометакомментарий к циклу «Итальянских стихов» (1909), многие из которых в свою очередь являются «экфрасисами», т.е. словесными описаниями визуального изображения в художественном произведении. В «Собрании стихотворений» издания 1911-1912 гг. Блок специально оговаривает в комментариях все случаи непосредственной ориентированности стихотворений на живописный текст. Так, о стихотворениях «Благовещение» и «Успение» из «Итальянских стихов» сказано, что они были «внушены» фресками старых итальянских мастеров – Джианникола Манни и фра Филиппо Липпи (Блок 1997, III, 198), т.е., по Вельфлину, картинами «классического типа».

Помимо вышеназванных стихотворений, в канонической редакции «лирической трилогии» экфрасисов совсем не много. Это стихотворение «Гамаюн, птица вещая» (1899), репрезентирующее одноименную картину В.М.

Васнецова (стихотворение того же года «Сирин и Алконост. Птицы радости и печали» не вошло в каноническую редакцию трехтомника); стихотворения «Дали слепы, дни безгневны...» (1904) и «Демон» (1910), написанные, по выражению самого Блока, «под впечатлением живописи Врубеля» (Блок 1997, I, 180). Особый интерес представляет стихотворение «Антверпен» (1914) из цикла «Разные стихотворения» третьего тома, в котором речь идет о картине-триптихе нидерландского художника XVI века, основателя антверпенской школы живописи Квентина Массейса (Massys, Metsijs) «Оплакивание Христа» (1508-1511). Эту и другие картины Массейса Блок видел в 1911 году в Королевском музее изящных искусств в Антверпене во время путешествия по Европе.

Триптих Массейса представляет собой типичный трехстворчатый алтарный складень, каждая створка которого изображает традиционный для искусства средних веков и Возрождения сюжет: левая – «Усекновение главы»; центральная – «Оплакивание Христа», давшая название всей картине; правая представляет мучения Иоанна Евангелиста. Отличительная особенность этой картины – тщательно продуманная вогнуто-выгнутая ритмическая композиция, закрепленная и акцентированная волнообразной формой рамы.

Свой поэтический текст Блок организует соответственно языку живописи Массейса. Это значит, что для него также становятся характерны реалистическая точность деталей (в первоначальном варианте Блок включил в стихотворение даже виденных им в зоопарке Антверпена львов и бегемотов), симметрия и множественность единого. В стихотворении Блок акцентирует внимание только на левой створке картины: «...А ты – во мглу веков глядись / В спокойном городском музее: / Там царствует Квентин Массис; / Там в складки платья Саломеи / Цветы из золота вплелись...» (Блок 1960-1963, III, 153). Именно эта часть триптиха оказала на Блока наиболее сильное впечатление, настолько сильное, что Блок даже помещает ее репродукцию в своем кабинете и делает об этом запись в дневнике (Блок 1960-1963, VII, 113). Дублируя словесно живописную манеру Массейса, Блок передает детально выписанный на картине растительный узор платья Саломеи, но при этом словно не замечает тонкой колористической гаммы, а в одном из черновых вариантов цвет узора вовсе исключается: «узоры нежные вплелись» (Блок 1997, III, 376). На наш взгляд, в связи с образом Саломеи Блока прежде всего интересует представленный у

Массейса и рационалистически, четко и ясно решенный семантический комплекс «сплетение / складчатость – женственное – демоническое».

Имя Саломеи во всем каноническом тексте «лирический трилогии» встречается еще только один раз – в одном из стихотворений «Итальянских стихов» подцикла «Венеция»: «В тени дворцовой галереи, / Чуть озаренная луной, / Таясь, проходит Саломея / С моей кровавой головой /...» (Блок 1960-1963, III, 102). Примечательно, что и на этот раз знаковый для культуры того времени образ Саломеи воспринимается не через посредство искусства *ар нуво*, а в связи с живописью раннего Возрождения (Блок 1997, III, 198). В поэме «Возмездие», не включенной в каноническое собрание стихотворений, образ Саломеи присутствует уже скорее как элемент самоцитирования: «Но песня – песнью все пребудет, / В толпе все кто-нибудь поет. / Вот – голову его на блюде / Царю плясунья подает; / Там – он на эшафоте черном / Слагает голову свою; / Здесь – именем клеймят позорным / Его стихи... И я пою /...» (Блок 1960-1963, III, 302). Здесь Блок, как и в «Итальянских стихах», уподобляет себя («поэта», «певца») Иоанну Крестителю. Подобное отождествление себя с серафической реальностью всегда было характерно для творчества Блока, и вот в примечаниях к «Итальянским стихам» появляется культурно-историческое, т.е. объективное обоснование самой возможности такой идентификации. Блок ссылается на художников итальянского Возрождения, которым было свойственно изображать самих себя на религиозных фресках как свидетелей или даже участников символических событий (Блок 1997, III, 198). Возможно, живопись раннего итальянского и нидерландского Возрождения была близка Блоку именно как пример детального, математически точного, нарочито рационального осуществления в формах пространства явлений из сферы идеального, не имеющего пространственной формы, т.е. в визуальном коде отразила его собственное стремление к объективации субъективного.

Если все вышеназванные стихотворения были ориентированы на уже существующие живописные полотна, то поэма «Двенадцать» (1918) представляет собой пример обратного влияния – поэтического текста на визуальное изображение.

В последней строфе поэмы сталкиваются сразу три этимологически родственных словоформы – ‘вьюга’, ‘надвьюжный’ и ‘венчик’, которые вместе с потенциальным образом развевающегося и образующего складки полотнища

флага образуют семантический комплекс «турбулентность, свивание / развивание, складка – ноумен»: «Впереди с кровавым флагом, / И за вьюгой невидим, / И от пули невредим, / Нежной поступью надвьюжной, / Снежной россыпью жемчужной, / В белом венчике из роз – / Впереди – Иисус Христос» (Блок 1960-1963, III, 359). Письмо Блока к художнику Ю.П. Аненкову, иллюстрировавшему «Двенадцать» для издательства «Алконост», подтверждает возникшие ассоциации. Описывая свое визуальное представление образа Христа, Блок обращается именно к образу развевающегося знамени: «Знаете ли Вы (у меня через всю жизнь), что когда флаг бьется под ветром (за дождем или за снегом и главное – за ночной темнотой), то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся... Вообще это самое трудное, можно только найти, но сказать я не умею... Если бы из левого верхнего угла “убийства Катьки” дохнуло густым снегом и сквозь него – Христом, - это была бы исчерпывающая обложка» (Блок 1960-1963, VIII, 514).

Образ «венчика из белых роз» в процитированной строфе Блока многозначен. Слово ‘венчик’ в русском языке имеет несколько значений, два из которых реализованы в тексте Блока. Венчик – это не только уменьшительное от венец, но и согласно христианской традиции лента с изображением Иисуса Христа, Девы Марии и Иоанна Богослова, которую кладут на лоб умершему при погребении (Даль 1989, 331). Словоформа ‘венчик’ встречается у Блока еще только один раз, в стихотворении 1904 г. «Жду я смерти близ денницы...», причем также в значении, связанном со смертью: «Я готов. Мой саван плотен. / Смертный венчик вокруг чела...» (Блок 1960-1963, II, 35). ‘Венчик’ в значении ‘венок’ может быть рассмотрен в качестве элемента самоцитирования и, следовательно, наделен дополнительными смыслами. В ранних стихотворениях Блока можно найти множество венков из цветов, которые чаще всего являются атрибутом ангелического женственного «ты». Например: «Над синевой просторной дали / Сквозили строгие черты. / Лик безмятежный обрамляли / Речные белые цветы (Блок 1960-1963, I, 350). Впервые комплекс «свивание / складка – ноумен» появляется в стихотворении о революции 1905 года «Свободны дали. Небо открыто...» (1905), где вместо венка из цветов появляется нимб как верный знак теофании (позитивной или негативной): «Свободны дали. Небо открыто. / Смотрите на нас, планеты, / Как наше веселое знамя развито, / Вкруг каждого лика круг из света» (Блок 1960-1963, II, 320). Тот же комплекс

присутствует в стихотворении «На смерть Комиссаржевской» (1910): « Пускай хоть в небе – Вера с нами / Смотри сквозь тучи: там она – / Развернутое ветром знамя, / Обетованная весна» (Блок 1960-1963, III, 190). Самое раннее упоминание об этом можно найти в 1903 г. в первом письме к Андрею Белому по поводу его статьи «Формы искусства»: «<...> Пора угадать имя “Лучезарной Подруги”, не уклоняйтесь и пронесите знамя, веющее и без складок. В складках могут «прятаться». От складок страшно» (Блок 1960-1963, VIII, 51). Итак, Блок пытается конкретизировать ноуменальное явление, находящееся в сфере идеальной реальности, и в результате обращается к визуальным пространственным образам «свивания», «развертывания» и «складки». Как известно, выбор пространственной метафоры всегда не случаен. Во всех приведенных примерах реализации метафорических образов криволинейного пространства в тексте Блока и родственном ему изобразительном ряде именно таких пространственных ассоциаций требовал ноуменальный (ангелический или демонический) предмет изображения, который в свою очередь порожден соответствующим душевным настроением.

ЛИТЕРАТУРА

- Б л о к А.А. Записные книжки. М., 1965.
- Б л о к А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 1997.
- Б л о к А.А. Собрание сочинений: В 8 т. М., Л., 1960-1963.
- В ё л ь ф л и н Г. Основные понятия истории искусств. СПб, 1994.
- Д а л ь В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1989. Т.1.
- М и н ц З.Г. Структура «художественного пространства» в лирике Ал. Блока // Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб, 1999. С.444-531.

Наталья Эдуардовна Марцинкевич – преподаватель кафедры русской литературы Гомельского государственного университета им. Ф.Скорины.

264047 Гомель, ул. Урицкого, д. 136, кв. 25.

Дом.тел. 58-50-42, раб.тел. 56-32-40, e-mail: martsynkevich@mail.ru

Martsynkevich N.E. Особенности пространственного моделирования в поэтическом тексте А. Блока и его визуальном эквиваленте

Рассмотрена проблема пространственной организации поэтического текста А. Блока. Поэтическая система Блока представляет собой сочетание мистической посылки и реализующей ее предельно рациональной системы. Блок пытается конкретизировать ноуменальное явление, находящееся в сфере идеальной реальности, и в результате обращается к визуальным пространственным образам «свивания», «развертывания» и «складки». В статье рассмотрены некоторые случаи реализации в стихотворениях Блока таких параметров пространства, как прямизна / кривизна в

соотношении с визуальными эквивалентами этих текстов — первоначальными источниками впечатления или иллюстрациями.