

ИМАТРА И ПЕННАЯ «РЕКА ЗАБВЕНЬЯ» В ЭКФРАСИСАХ НАЧАЛА XX ВЕКА

Александр Викторович Марков

Доктор философских наук, профессор Российского государственного университета (Москва, Россия)

e-mail: markovius@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается возможное влияние оптических эффектов картины Ф. Матвеева «Водопад Иматра в Финляндии» на сюжеты русской поэзии от И. Анненского до Б. Пастернака. Показывается, что хотя Иматра и была самой близкой к Петербургу природной достопримечательностью, сюжеты, с ней связанные, могли быть не просто экфрасисом картины, а «сложным экфрасисом», включающим в себя особенности помещения, в котором картина экспонировалась. Основное внимание уделено тому, как поэтика экфрасиса меняется, когда принимаются во внимание другие типы движения, кроме простого оживления неподвижных образов. Анализ движения в этой картине и привлечение релевантных для русской символистской и позднейшей поэзии источников, прежде всего Овидия и Верлена, позволило уточнить и специфику некоторых футуристических образов русской поэзии, таких как сравнение моря и пива в «Темах и вариациях» Б. Пастернака.

Ключевые слова: экфрасис, сложный экфрасис, движение в живописи, Эрмитаж, Анненский, Пастернак.

В 1856 г. открылся Новый Эрмитаж, который должен был утвердить новое деление искусства: не по жанрам и темам, но по «школам», освящавшим достоинство своей нации. Зал русской школы оказался двойным – в основном зале разместились такие величественные полотна, как «Последний день Помпеи» (1833) Брюллова и «Медный змий» (1841) Федора Бруни, а между ними «Моление о чаше» (1834) того же Бруни. Аванзал был предназначен для бытового жанра и пейзажа, хотя именно в нем была реализована необычная иконографическая программа: вокруг двуглавого орла на плафоне кружились девять муз, у ног которых значились имена российских городов – Петербург, Полоцк, Суздаль, Киев, Владимир, Смоленск, Москва, Новгород, Казань. Этот плафон и профили русских художников на карнизе отличались от некоторого помпейского лаконизма кессонированного потолка основного зала.

Одной из самых примечательных картин аванзала была «Водопад Иматра в Финляндии» (1819) Ф.М. Матвеева (Рис. 1). На этой картине был применен особый прием передачи движения воды, который потом стал хрестоматийным в русском искусстве (например, «Над вечным покоем» (1894) И.И. Левитана). А именно, вода показана сверху, как будто с птичьего полета, открывающего воздушный обзор всей водной глади, но при этом основные выделенные предметы



Рис. 1. Ф.М. Матвеев. Водопад Иматра в Финляндии. 1819. Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Fedor_Matveev_Vodopad_Imatra_1819.jpg

оказываются на уровне взгляда зрителя, так что зритель ощущает себя вернувшимся на землю, вновь чувствует почву под ногами, но уже новую. Мир остался тем же, но идентичность зрителя изменилась. Очевидно, что такое влияние живописного ракурса и мни-

мого движения не могло остаться в стороне от поэзии.

Иматра была самой близкой к Петербургу природной достопримечательностью, поэтому она и должна была ассоциироваться с обстоятельствами петербургской жизни, как-то иначе заставляя смотреть на нее. Но в русской поэзии утверждается постепенно необычный взгляд на саму Иматру, апофеозом которого стала строка Пастернака про «Иматру ба-цилл» в начале стихотворения «Болезни земли» (1917). Иматра оказывалась вовсе не прекрасным уголком девственной природы после искусственности Петербурга, а наоборот, опасным, угрожающим местом, связанным с каким-то экзистенциальным испытанием. Даже когда, например, В. Брюсов в стихотворении «Иматра» (1913) пытается описать водопад традиционными поэтизмами, вроде «радуги пен», отчасти идя наперекор экспериментам модернистской поэзии с ужасным и отвратительным, он все равно воспроизводит схему переживания картины Матвеева:

Кипи, шуми, стремись мятежней,
Гуди, седой водоворот,
Дай верить, что я тоже прежний
Стою над распрей прежних вод!

– и все же водопад дик и «ревет проклятья».

В качестве рабочей гипотезы мы исходим из того, что если экфрасис основан на простой фигуре оживления неподвижных вещей

на полотне, то, когда картина сама подразумевает алгоритм движения, отличающийся от простого оживления, то возможен только сложный экфрасис [Марков 2019: 92–94], который учитывает и позицию зрителя, и зал, в котором эта картина экспонируется. Оживление самой позиции зрителя означает некоторую смену идентичности, а не просто рецептивной динамики [Шестопалова 2016: 161], а общение зрителя с картиной может быть представлено как ряд захватов, интроспекций самой картины во внутреннюю жизнь зрителя с возможным переходом от эмоционального возбуждения к экзистенциальному кризису. Поэтому стихи с таким сюжетом и сходной изобразительностью могут оказаться сложными экфрасисами картины Матвеева, учитывающими и обстановку Эрмитажа, и особенности воздействия движущегося, постоянно смещающегося пространства, на душевную жизнь, последовательность соматических ощущений, эмоционального движения и духовного самосознания. В работе мы опираемся на выводы Т.В. Зверевой [Зверева 2007] о пересборке аргументации со смещением жанровых паттернов в литературе, основанной на классическом каноне. Другим важным источником для нас становится мысль Е.Р. Меньшиковой [Меньшикова 2009] о том, что такая пересборка возможна и в литературе неклассического типа, возникающей в условиях социального разлада и медийных перипетий. Кроме того, мы используем выво-

ды о соотношении оптики просмотра кадра сверху и поэтики экзистенциального кризиса, полученные на киноматериале [Марков, Файбышенко 2016: 21].

В стихотворении И. Анненского «Дождик» (1909), где как раз дождь оказывается таким колеблющимся и постоянно преобразующимся пространством петербургского существования, Иматра упоминается как вариант реки забвения, которая противопоставляется мокрому асфальту как своеобразному зеркалу воспоминаний:

Из сердца за Иматру лет
Ничто, мол, у нас не уходит –
И в мокром асфальте поэт
Захочет, так счастье находит.

«Холодная сеть» осеннего дождя в большом городе с его трубами и ливневой канализацией подвержена бесконечным метаморфозам: «То жалкими брызнет слезами, / То радугой парной горит». Явно такая изменчивость внутри техник обитания в большом городе противопоставляется отвлеченному созерцанию движения Иматры. При этом туча и тень от нее сравнивается с «темной пеной»:

И в миг, что с лазурью любилося,
Стыдливых молчаний полно, –
Все темною пеной забилось
И нагло стучится в окно.

Строфа из безличных предложений – русская имитация французского выражения *il pleut* (идет дождь, буквально «оно дождит») и стихотворения Верлена “*Il pleure dans mon cœur*” (1874), которое Анненский перевел. В переводе Анненского простые строки Верлена

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits
[О, мягкий шум дождя / на земле и на крышах]

– превратились в перечисление звуковых образов:

Льются мелодией ноты
Шелеста, шума, журчанья

Но в оригинальном стихотворении остается один безличный и тревожный звук – стук. Образ «темной пены» почти сюрреалистичен, потому что представляет собой двойную метафору: туча, похожая на ком пены, и настоящая пена от дождя в темноте этой тучи. Выстраивание метафорического образа ограничивается очень простым, без всякой оркестровки, зрительным впечатлением.

В 1900 г. в Иматре был открыт пивной завод, рисунок этикетки которого несколько раз менялся, но оставался в целом вариацией композиции Федора Матвеева с движущимся на зрителя потоком и мостом, который

и оказывается зрительной доминантой, так что зритель ощущает себя над водопадом и при этом, начиная читать этикетку, «обретает почву под ногами». (Рис. 2). Пиво продавалось в темных бутылках, поэтому соотношение темной пены и Иматры становится понятным.



Рис. 2. Пивная этикетка завода в Иматре, 1901. Источник: http://www.beerfinland.com/suomen_panimot/imatra.htm

Согласно «Науке любви» Овидия, вино не просто опьяняет людей, а тяготит крылья Купидона:

Vinaque cum bibulas sparsere Cupidinis alas,
 Permanet et capto stat gravis ille loco.
 Ille quidem pennas velociter excutit udas:

Sed tamen et spargi pectus amore nocet.
 Vina parant animos faciuntque caloribus aptos:
 Cura fugit multo diluiturque mero.
 Tunc veniunt risus, tum pauper cornua sumit,
 Tum dolor et curae rugaque frontis abit.
 Tunc aperit mentes aevo rarissima nostro
 Simplicitas, artes excutiente deo (I, 233–242).

(Вина обрызгивают крылья Купидона на пиру / так что он, отяжелевший, как пленник, остается в этом месте. / Он поспешно колотит влажными перьями, / Но любовь в этих брызгах поражает всем грудь. / Вина готовят души и делают их восприимчивыми к жару, / И забота уходит и разрушается, если много неразбавленного вина. / Тут смех находит на всех, бедняк поднимает свои рога (т. е. начинает вести себя высокомерно), / И скорбь и заботы вместе с морщинами исчезают со лба. / Тут умы открывает редкая в наш век / простота (т. е. все начинают бесцеремонно общаться), потому что бог отогнал (букв. «выколотил прочь» – хлопаньем своих крыльев) искусства (т. е. всякую манерность, искусственность в общении)).

При некоторой неизбежной приближенности даже прозаического перевода здесь видно, как вино и любовь захватывают сначала грудь (pectus), затем – душу (animus, можно условно перевести и как «разум») и, наконец – ум (mens), беря крепость за крепостью. Но сцен, в которых несчастный Купидон отряхивается, тоже три: сначала

он недоумевает от новых физиологических ощущений, после он начинает быстро отряхиваться, явно эмоционально переживая случившееся, и, наконец, так сам входит в раж, что уже не соблюдает никакого приличия. И это его поведение тенью отражается на поведении публики. Такая театральная риторичность Овидия находит параллели у Верлена и Анненского: у Верлена дождь сначала выглядит как бессмысленная тоска (*langueur*), тяжесть, потом оборачивается музыкой, сильным эмоциональным волнением и, наконец, входит в сердце, которое утрачивает полностью былую идентичность, спрашивая, не предало ли оно себя. Анненский в переводе добавляет музыкальных образов и все это «мерным биением томимо», превращающее сердце из центра ума и принятия решений, как во французской традиции, в уязвимый орган, наподобие этого овидиевского Купидона. Это вполне отвечает поэтике сердца и страдания Анненского [Кривулин 1996: 106] и находит продолжение в «Дождике», где «первый Овидиев век» и стал точкой отсчета природных событий. В этом стихотворении тоже сначала дождь все заливает и готов уже просочиться через окна, затем вызывает множество эмоций, расцветивая мир («то радугой парной горит»), и, наконец, «берет главную крепость» – само сердце поэта, который утрачивает свою идентичность и отождествляет себя с Овидием:

Иль сделаться мною, быть может,
Одним из упрямых калек,
И всех уверять, что не дожит
И первый Овидиев век

Тогда Иматра и оказывается рекой забвения, рекой между царством живых и царством мертвых, так как привычный поэтический образ водопада как радужного, серебрящегося, торжественного зрелища оказался передан дождю, отягощающему крылья любого купидона и любой влюбленности. Как у Овидия в конце концов любое искусство оказалось бессильным против развязности на пиру, так и здесь любые поэтизмы уступают прозаизму этой Иматры. Анненский переходит от поэтизмов к прозаизмам мест и состояний, предвосхищая Маяковского и Пастернака.

Вполне вероятно, что спровоцирован такой жест и был прозаизацией муз в аванзале русской школы, а также неожиданным сходством ракурсов русской образцовой картины и пивной этикетки. И картина, и этикетка претендовали воспитывать зрение: сначала они будто заставляли почувствовать фрустрацию, отяжелеть, но после – ощутить себя на новой почве. Все это отвечает также сюжетам Овидия и Верлена. Тогда темная пена – пивная, так как именно с пивом, а не с вином в русской традиции ассоциировалась тяжесть; а дальнейшее переживание оказывается переживанием действия опьяняющей влаги.

Предположение о влиянии пивной этикетки на восприятие Иматры и отяжеление от пива как необходимый момент захвата тела перед захватом души эмоциями и захватом ума экзистенциальным кризисом подтверждается «Темой с вариациями» (1918) Б. Пастернака, где при всех футуристических смещениях образности дается та же картина картины:

В осатаненьи льющееся пиво
 С усов обрывов, мысов, скал и кос,
 Мелей и миль. И гул, и полыханье
 Окаченной луной, как из лохани,
 Пучины. Шум и чад и шторм вzasос.
 Светло как днем. Их озаряет пена.
 От этой точки глаз нельзя отвлечь.
 Прибой на сфинкса не жалеет свеч
 И заменяет свежими мгновенно.

При всей сложности этой «скорописи» [Гельфонд 2006: 7] мы снова видим связь брызг, тяжести, пива, опьянения и подмены идентичности при концентрации на некоей точке, подобно тому, как при рассмотрении картины Матвеева и пивной этикетки зритель также смотрит в точку, но оказывается на почве, но другой. Но главное, что здесь осатанелое вторжение, напоминающее сразу об образности «Иматры» Брюсова, дикой ярости водопада, всех этих бросающих проклятья бешеных бизонов, позже оказывается оптическим впечатлением. Восприятие

будто дневного света, радуги эмоционального переживания, разнообразия, смеха и улыбок вызывает в памяти то, что принес на пир отряхивающийся овидиев Купидон. И наконец, сфинкс картины в сложном экфрасисе заменяет свет на свет, что можно связать с фотопоэтикой Пастернака как поэтикой идентичности [Колотаев 2017: 28–30].

Итак, движение поэзии от поэтизмов к передаче ощущения конкретного места потребовало обращения к иным сценариям и алгоритмам движения, чем подразумевали обычные режимы разговора о живописи как простом оживлении предметов, которые определяли поэтику экфрасиса. Появилось сложное движение, нашедшее себе подтверждение и в образах воды от Овидия до Верлена, и в новой оптике, которую поддерживала в том числе этикеточная и рекламная продукция, а также привычка петербуржцев и петроградцев не только к природным диковинкам, но и диковинкам Эрмитажа. Такое сложное движение в сложном экфрасисе порождает самые неожиданные эффекты, без анализа которых не будет полной и картина русского футуризма.

Литература

Гельфонд, М.М. Пушкинские сюжеты в цикле Б.Л. Пастернака «Тема с вариациями» // Новый филологический вестник. 2006. № 3. С. 1–13.

Зверева, Т.В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века: дис. ... д-ра фил. наук. Ижевск, 2007.

Колотаев, В.А. Фотоискусство как система поэтически эксплицируемых репрезентаций // Артикульт. 2017. №. 1. С. 18–32.

Кривулин, В. Болезнь как фактор поэтики Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века / под ред. Г.Т. Савельевой. СПб.: Арсис, 1996. С.105–110.

Марков, А.В. Сложный экфрасис в русской поэзии: основы теории и один пример // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. Серия гуманитарные науки. 2019. Т. 25. № 2. С. 91–97.

Марков, А.В., Файбышенко В. Ю. Небо и событие: «Тайная вечеря» Осипа Мандельштама // Артикульт. 2016. №. 4 (24). С. 19–23.

Меньшикова, Е.Р. Музыкальная скрижаль искусства: симфонизм как художественный метод 20-х годов XX века // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2010. Т. 190. С. 404–415.

Шестопалова, Н.Д. Роль экфрасиса при создании коммуникативной ситуации // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2016. №. 2. С. 160–165.

References

Gelfond, M.M. (2006). Pushkinskie siuzhety v tsikle B.L. Pasternaka «Tema s variatsiiami»

[Pushkin stories in the cycle of B.L. Pasternak “Theme and Variations”]. *Novyi filologicheskii vestnik* [New Philological Bulletin], 3, 1–13.

Zvereva, T.V. (2007). *Vzaimodeistvie slova i prostranstva v russkoi literature vtoroi poloviny XVIII veka* [Interaction of a word and space in Russian literature of the second half of the 18th century] (Doctoral Dissertation, Udmurt State University, Izhevsk).

Kolotaev, V.A. (2017). *Fotoiskusstvo kak sistema poeticheski eksplitsiruemykh reprezentatsii* [Photography as a system of poetically explicable representations] *Artikult*, 1, 18–32.

Krivulin, V. (1996). *Bolezn' kak faktor poetiki Annenskogo* [Disease as a factor in Annensky's poetics]. In T.G. Saveleva (Ed.), *Innokentii Annenskii i russkaia kul'tura XX veka* [Innokenty Annensky and the Russian culture of the XX century]. Saint Petersburg: Arsis, 105–110.

Markov, A.V. (2019). *Slozhnyi ekfrasis v russkoi poezii: osnovy teorii i odin primer* [Complex ekphrasis in Russian poetry: the foundations of a theory and one example]. *Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova. Seriiia gumanitarnye nauki* [Bulletin of Nekrasov Kostroma State University. Humanities], 25(2), 91–97.

Markov, A.V., & Faibysenko V. Yu. (2016). *Nebo i sobytie: «Tainaia vecheria» Osipa Mandel'shtama* [Sky and event: The Last Supper by Osip Mandelstam]. *Artikult*, 4 (24), 19–23.

Menshikova, E.R. (2010). *Muzykal'naia skrizhal' iskusstva: simfonizm kak*

khudozhestvennyi metod 20-kh godov XX veka [Musical tablet of art: symphony as an artistic method of the 1920s]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Proceedings of St. Petersburg State University of Culture and Arts], 190, 404–415.

Shestopalova, N.D. (2016). Rol' ekfrasisa pri sozdanii kommunikativnoi situatsii [The role of ekphrasis in creating a communicative situation]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Serii: Filologiya* [Bulletin of Tver State University. Philology], 2, 160–165.

**IMATRA AND THE FOAMING “RIVER OF OBLIVION”
IN EKFRASIS OF THE BEGINNING OF THE XX CENTURY**

Alexander V. Markov, Full Professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia);
e-mail: markovius@gmail.com.

Abstract. The article discusses the possible influence of the optical effects of the painting by F. Matveyev “Imatra Falls in Finland” on the imagery of Russian poetry from I. Annensky to B. Pasternak. It is shown that although Imatra was the closest natural landmark to St. Petersburg, the imagery associated with it could be not just an ekphrasis of the picture, but a “complex ekphrasis”, which included the features of the museum hall in which the picture was exhibited. The focus is on how the poetics of ekphrasis changes when other types of movement are taken into account, apart from the simple revitalization of still images. The analysis of the movement in this picture and the use of sources relevant to Russian Symbolist and world classic poetry, primarily Ovid and Verlaine, make it possible to clarify the specifics of some futuristic images of Russian poetry, such as a comparison of sea and beer in B. Pasternak’s “Themes and Variations”.

Key words: ekphrasis, complex ekphrasis, movement in painting, Hermitage, Annensky, Pasternak.

