

«ПЕРЕВОДНАЯ КУЛЬТУРА»: ЭКФРАСИС И «СВОЕ СЛОВО» В «ВОЗВЫШЕНИИ ВЕЩЕЙ» АЛЕКСАНДРА БЕЛЯКОВА

Антон Александрович Маслаков

кандидат филологических наук Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия / Хэнаньский университет, Кайфэн, Китай)
e-mail: maslakovaa@mail.ru

Елена Владимировна Маслакова

кандидат филологических наук Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)
e-mail: elena.maslakova@list.ru

Аннотация. В статье на примере книги Александра Белякова «Возвышение вещей» (2016) рассматриваются способы введения в оригинальный текст интермедиальных элементов. В частности, использование различных вариантов экфрасиса указывает на соположенность естественного и культурного в произведении автора и позволяет оказать влияние на формирование читательских установок. Интермедиальная составляющая книги выполняет ряд функций: указывает на культурную ориентированность высказываний повествователя и его иерархию культурных ценностей. В то же время интермедиальность является общим для повествователя и читателя фундаментом, необходимым для перевода личных переживаний и субъективных утверждений одного в поле культурных ассоциаций воспринимающего субъекта. Изучение разнообразия способов введения элементов «чужих текстов» в авторское произведение являются важными для понимания современных рецептивных практик и природы интермедиальности.

Ключевые слова: Александр Беляков, экфрасис, интермедиальность, современная русская литература.

Современный поэт, автор вот уже семи поэтических сборников, Александр Беляков отметил 2016 год книгой «Возвышение вещей», где собрал свои прозаические и поэтические опыты. Объединяет эти тексты, похожие на обрывки мыслей в записной книжке или недописанные статьи, идея личного переживания, преломления общепринятого в индивидуальном сознании. Эта линия отчетливо прослеживается и в лирике Александра Белякова: публикации поэта в журналах «Знамя», «Дружба народов», «Юность», «Волга» содержат указания на обнаженный нерв иногда болезненно-интимного соприкосновения с реальностью. Илья Кукулин в своей рецензии на третий стихотворный сборник Александра Белякова назвал его героя «сознательным человеком, ощущающим свой и чужой дискомфорт в истории» [Кукулин]. В то же время пестуемое «состояние дилетанта» позволяет признанному поэту, чьи стихотворения вошли не в одну антологию современной поэзии, говорить о личном опыте взгляда на культуру. Подобное восприятие мира неожиданным образом оказывается, пожалуй, наиболее подходящим контекстом для того, чтобы продемонстрировать потенциал интермедальности как варианта «чужого слова» в современной литературной парадигме.

Наиболее интересна в этом смысле третья часть «Возвышения вещей», которую автор назвал «Школа взгляда». Здесь Александр Бе-

ляков обращается к самому прямолинейному варианту интермедального высказывания – экфрасису. Само появление экфрастических произведений может рассматриваться с точки зрения целеполагания автора в двух различных проекциях. Прежде всего, мы можем предположить, что основа интермедальности в произведении заложена в предметно-объектном подходе автора. Творец, автор, писатель, сталкиваясь с внешним по отношению к собственному творческому началу миром, превращает его в часть мира художественного вне зависимости от его принадлежности культуре или природе. Те или иные культурные артефакты, попадая в поле зрения автора, становятся материалом художественного произведения в той мере, в какой они интересны автору как объект описания, материал для работы мысли. Специфика экфрастического (и шире – интермедального) произведения в данном случае заключается в том, что реципиент (читатель, слушатель, зритель) часто имеет доступ к первоисточнику, может обратиться к двум преемственным по отношению друг к другу высказываниям и получает возможность сравнить собственное восприятие произведения и его экфрастическое описание.

Подобному рассмотрению легче всего поддаются атрибутированные экфрасисы, то есть такие произведения, в которых автор указывает на первоисточник [Яценко]. В «Возвышении вещей» Александра Беля-

кова подобных фрагментов более чем достаточно. Их можно, в свою очередь, легко разделить на две группы по объему объекта, рассматриваемого автором. Такие тексты, как «Бальтус и его сестры» [Беляков: 69] или «Кирико. Блудный сын. 1922» [Беляков: 79] являются открыто экфрасическими. То, что объектом рефлексии автора становится художественное произведение, заявлено в самом их названии и отсылает нас к определенному жанру, имеющему свою линию развития в мировой литературе. Образно можно было бы обозначить соотнесенность объекта художественного изображения и полученное произведение как «1 к 1» – одному культурному артефакту соответствует один текст.

В то же время в «Возвышении вещей» легко обнаружить и такие главы, где автор отсылает читателя не к отдельному произведению, а к творчеству какого-либо автора или к группе произведений искусства, объединенных по какому-либо признаку. Такими, например, являются «Универсальный Том» [Беляков: 85], «Похвала Джону Кейджу» [Беляков: 83–84] или «Садовники картин» [Беляков: 65–66]. В случае с Томом Уэйтсом и Джоном Кейджем повествователь даже не сообщает читателю о том, какие именно произведения вызывают в нем тот эмоциональный отклик, который он предъясвляет.

Это обстоятельство – отсутствие опоры на конкретно указываемое произведение в отдельных интермедийных опытах – под-

талкивает к рассмотрению экфрасиса и значительной части интермедийных произведений с другой точки зрения [Hansen-Löve]. Даже литературный жанр экфрасиса, не говоря уже о сложных интермедийных произведениях в различных сферах искусства, может быть рассмотрен в качестве рефлексивного жанра.

Экфрасис, понимаемый как прием, может рассматриваться в качестве акта сотворчества, перерастающего в акт творчества. Воспринимающий и осознающий субъект должен сделать шаг от созерцания к проговариванию, и продукт его восприятия становится самостоятельным высказыванием в области культуры. Именно эволюция от акта сотворчества к акту творческому характерна для текстов Александра Белякова и, в частности, для его «Возвышения вещей».

«Формула Магритта» [Беляков: 67] или «Похвала Джону Кейджу» во многом могут быть соотнесены с речевым жанром искусствоведческого описания, часто используемым в музыке, скульптуре и живописи. В том случае, например, когда музыковед в части своего исследования описывает настроение, создаваемое той или иной музыкальной композицией или темой, от слушателя-дилетанта его отделяет только набор специальных знаний. Если речь идет не о чисто научном тексте, то указание на наличие подобных специальных знаний оказывается необязательным, а в ряде жанров и избыточным [Кузьми-

на]. Аналогичным образом повествователь в «Возвышении вещей» Александра Белякова передает свое личное восприятие музыки, возникшее на основе личного опыта. Книга «Возвышение вещей» в этот момент близка к литературно-критической зарисовке, и только специфика бытования указывает на иное целеполагание автора, работая на создание единого образа повествователя. Лирически-личное звучание «Возвышение вещей» приобретает именно благодаря подчеркнuto индивидуальному характеру восприятия культурных артефактов:

«Значит, эта музыка впору твоему телу. По размеру, по возрасту, по износу. Как будто жизнь, сама не сознавая, уже давно идет под музыку Кейджа» [Беляков: 83].

Личная адресованность читателю, эмоциональность и даже некоторая категоричность подобных высказываний повествователя (близкого в эти моменты лирическому герою) необходима «Возвышению вещей», иначе часть текстов превратилась бы в критические заметки, которые можно было бы опубликовать в музыкальном разделе глянцевого журнала. Интермедиальное произведение, видимо, способно разрушать границы не только между видами искусства, но и между искусством и гуманитарной наукой, поскольку вторгается в область критики и искусствоведения, хотя и очень специфич-

ческим образом. В случае экфрастического текста «Возвышения вещей» главным для автора является новое самостоятельное высказывание, на каком бы фундаменте оно ни основывалось. В «Похвале Джону Кейджу» повествователя больше, больше его восприятия мира (который в его описании столь произволен, сколь и закономерен), его привычек (когда уединяться для прослушивания музыки не обязательно), его ассоциаций (с буддизмом, с Львом Шестовым).

Когда автор в этом случае использует местоимение «ты», подразумевается прежде всего «я». Именно эти «размер», «возраст», «износ» – единственные доступные повествователю, поэтому сомнений в личном характере передаваемого опыта у читателя не возникает. И все же местоимение «ты» выполняет в приведенном отрывке и функцию соотнесения повествователя с читателем. Повествователь, прямо ссылаясь на источник рецепции, которым в данном случае является музыка Джона Кейджа, воспринимается как слушатель, то есть он делится впечатлением, указывает на свое высказывание как на акт сотворчества и этим вовлекает читателя в интерпретацию.

На этом этапе возникает вопрос о причинах, по которым воспринимающий становится повествователем, то есть переходит от акта восприятия и осмысления к акту ретрансляции акта восприятия и осмысления произведения искусства. Этот вопрос Александр Бе-

ляков провоцирует, поскольку значительная часть его высказываний, сравнений, афоризмов, связанных с каким-либо произведением или творчеством какого-либо художника, небесспорна. Полемика напрямую – например, в виде риторических вопросов или набора вариантов – не предлагается читателю, но именно личный характер восприятия дает возможность противопоставить ему личное восприятие воспринимающего субъекта, читателя-слушателя или читателя-зрителя. Подобная возможность указывает на экфрастический текст как на акт искусства, а не акт анализа и интерпретации. В последнем случае читатель работал бы с публицистическим или научным жанром, о чем уже упоминалось выше.

Описания в случае упоминания первоисточника не носят изобразительного характера – в «Садовниках картин», «Формуле Магритта» и других главах «Возвышения вещей» повествователь не ставит себе задачей дать читателю представление о визуальном образе или мелодических и ритмических особенностях культурного артефакта. Наиболее последовательное описание художественного произведения (из приведенных фрагментов) содержится в «Формуле Магритта»: «Ночной пейзаж и голубое небо над ним». Это описание делает картину узнаваемой, позволяет соотнести высказывание о произведении искусства с самим произведением.

Описание психоэмоционального состоя-

ния повествователя, мотивированного художественным произведением (группой произведений, творчеством музыканта, писателя или художника), является основным содержанием отдельных частей книги. В пределах подобного рода произведений Александр Беляков задает два полюса. Если уже упомянутые «Похвала Джону Кейджу» или «Бальтус и его сестры» – это все же интерпретативные практики, которые прочитываются как таковые в силу инерции восприятия читателя, обусловленного представлениями о границах литературных и публицистических жанров, то тексты, подобные «Кирико. Блудный сын. 1922» [Беляков: 79] или «Девушка-зеркало (Ян Вермеер. Девушка, читающая письмо у открытого окна. 1657)» [Беляков: 77] воспринимаются (опять же в силу инерции культурного восприятия) как самостоятельные художественные произведения. Причиной этому служит их поэтическая природа. Отличие этих текстов от описательной поэзии в чистом виде является обращенность к лирическому сюжету.

При чтении экфрастических стихотворений «Возвышения вещей» кажется необходимым принять во внимание один из заявленных им в открытой лекции (и одноименном рассказе) «Фундаментальный лексикон» поэтических принципов: «<...> они [мои стихотворения] сами своими фрагментами, осколками должны впиваться в память читателя. Этой цели подчинены и рифма, и ритм,

и созвучия. Но главное средство – суггестия, неожиданное сопряжение слов, прямое сталкивание смыслов, парадокс. Как можно дальше от инерции. И как можно короче». Интермедиаальная поэзия Александра Беякова по форме является последовательностью афористических высказываний, максимум, связанных с восприятием художественного мира, который оказался в фокусе внимания лирического героя:

Глядя на нее, каждый видит свое.
 Девушка Вермеера – живописное зеркало.
 Размещается строго параллельно реальности
 [Беляков: 77].

Каждая строка «Девушки-зеркала», как и других стихотворений раздела «Школа взгляда», является законченным предложением. В некоторых случаях, как и в приведенном фрагменте, такая расстановка знаков препинания представляется продиктованной не грамматикой, а авторской идеей, так как логические связи между строками скорее говорят о необходимости употребления знаков препинания, указывающих на наличие определительных, пояснительных, противопоставительных отношений.

Благодаря афористичности и заложенной в природе поэзии субъективности экфрастические стихотворения Александра Беякова становятся полемичными, задавая новый вектор развития сюжету, предложенному

художником. Этой же цели служат и формулы, которые предлагает герой Беякова при описании картины: «Минимум намеков на фабулу. / Минимум предметной реальности. / Максимум возможных трактовок», – утверждает герой Беякова в том же стихотворении «Девушка-зеркало», имеющем дополнительное указание на источник текста «(Ян Вермеер. Девушка, читающая письмо у открытого окна. 1657)» [Беляков: 77]. Каждое из предложенных лирическим героем утверждений может быть оспорено: само название картины уже указывает на наличие фабулы, а обращение к первоисточнику (картине нидерландского художника) дает глазу наблюдателя ничем не меньше «предметной реальности», чем любое полотно живописца XVII века.

Впрочем, именно такая функция и становится основной в экфрастической поэзии Беякова – читатель вынужден возвращаться к оригиналу, чтобы согласиться или не согласиться с теми или иными утверждениями стихотворений автора «Возвышения вещей». Возможность обращения к первоисточнику, как уже было упомянуто, заложена в прямой отсылке – его полному наименованию. Собственно, указание на название того или иного художественного произведения, является необходимостью, так как в противном случае интермедиаальную природу отдельных глав книги Александра Беякова установить было бы трудно.

В тех же случаях, когда речь идет о сюжете, который разрабатывался в культуре в течение нескольких столетий, как в случае с «Блудным сыном», высказывание приобретает большую многозначность. Интермедийные референции заложены в том художественном произведении, к которому обращается лирический герой одноименного стихотворения, позволяя отталкиваться от стандартных клише, что и делает автор книги:

Блудный Сын вернулся к Блудному Отцу.
Блудный Отец вернулся к Блудному Сыну.
Каждый ищет избавления от собственной ущербности
[Беляков: 79].

При анализе книги Александра Белякова можно выстроить своеобразную градацию интермедийного опыта. При том, что основные приемы связаны с переводом произведений из одного ряда в другой [Зись: 5–20] или транспозицией [Rajewsky], автор указывает на потенциал явления интермедийности – от разрушения границ между художественным и литературно-критическим высказыванием через провокационный диалог с читателем к авторефлексивной литературе, указывающей на суть художественного творчества.

В моменте самоописания и самоосмысления искусство парадоксальным образом обнажает не только свою сущность, но и свою

условность, указывает на дистанцию между означаемым и означающим и становится в наибольшей степени приемом. Автопортрет в живописи; открытый список жанров литературы, таких как дневник, исповедь или автобиографическое эссе; селфи – в тот момент, когда оно становится жанром искусства (то есть как только выходят за пределы первичного наивного освоения) фотографии, – оказываются самыми сделанным, самыми искусственными жанрами. Бесконечное вглядывание какого-либо вида искусства в собственную механику, целеполагание и сущность зачастую оборачивается чем-то похожим на гадание перед поставленными друг перед другом зеркалами, путешествием по эшеровской лестнице. Подобная бесконечность отражений не может в конечном итоге не оттолкнуть по той простой причине, что объект первичного осмысления уходит из фокуса внимания и поиск смыслового ядра превращается в гонку за собственным хвостом. Экфрастические тексты, которые предлагает читателю Александр Беляков, являются выходом из подобной бесконечности. Делая значительную поправку на погрешности перевода [Лотман], тот или иной вид искусства не берется описывать самое себя, а вторгается в смежную область. Когда автор описывает законченный портрет или предлагает свое восприятие музыкального произведения, один вид искусства соприкасается с другим, давая представление о его

сути. Отсюда и постоянное возвращение повествователя в «Школе взгляда» к таким понятиям, как «полнота», «пустота», «бесконечность», «реальность», «рай», «смерть» и т.п. Список личных предпочтений превращается в экстензо – краткий обзор основных тем культуры.

Литература

- Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сборник статей. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010.
- Беляков, А.Ю. Возвышение вещей. М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2016.
- Зись, А.Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А.Я. Залите // Взаимодействие и синтез искусств. Л.: Наука, 1978. С. 5–20.
- Корецкая, И.В. Литература в кругу искусств / И.В. Корецкая // Русская литература рубежа веков (1890-е – нач. 1920-х гг.): в 2-х книгах. Кн. 1. М.: Наследие, 2000. С. 131–191.
- Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: монография. М.: КомКнига, 1999.
- Кукулин, И.В. Единственный, один из многих [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.newkamera.de/ostihah/kuklin_01.html (дата обращения 30.12.2016).
- Лотман, Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press, 2010.
- Михайлов, А.В. Языки культуры. М. : Языки рус. культуры, 1997.
- Петрова, С.А. Интермедиаальная специфика повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2011. № 1 (17). С. 116–122.
- Тимашков, А.Ю. К истории понятия интермедиаальности в российской и зарубежной науке [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/literaturologija/2007/tim21-26.pdf> (дата обращения 30.12.2016).
- Яценко, Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?id=427&option=com_content&task=view (дата обращения 30.12.2016).
- Hansen-Löve, A.A. (1983). Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst Am Beispiel der russischen Moderne. In W. Schmid & W.D. Stempel, *Dialog der Texte*. Wiene: Wiener Slawist. Almanach, 291–360.
- Rajewsky, I.O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialities*, 6, 43–64. Available from: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf. (date of access: 30.12.2016).
- Wagner, P. (1996). Introduction: ekphrasis, iconotext, and intermediality the states of art. In P. Wagner (Ed.), *Icons – Texts – Iconotexts*.

Essays on ekphrasis and intermediality. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 17–30.

References

Arnold, I.V. (2010). *Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost': sbornik statej*. [Semantics. Style. Intertextuality: a collection of articles]. Moscow: Knizhnyj dom «LIBROKOM».

Beliakov, A.Y. (2016). *Vozvishenie veshchej* [Things elevation]. Moscow: Knizhnoe obozrenie (ARGO-RISK).

Hansen-Löve, A.A. (1983). Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst Am Beispiel der russischen Moderne. In W. Schmid & W.D. Stempel, *Dialog der Texte*. Wiene: Wiener Slawist. Almanach, 291–360.

Koretskaya, I.V. (2000). Literatura v krugu iskusstv [Literature in the circle of arts]. In *Russkaia literatura rubezha vekov (1890-e-nach. 1920-kh gg.): v 2 knigakh. Kniga 1*. [Russian literature of the turn of the century (1890-s – 1920-s): in two volumes. Vol. 1] Moscow: Nasledie, 131–191.

Koukulin, I.V. (1999, February 4). Edinstvennij, odin iz mnogich [The only one, one of the many]. Available from: http://www.newkamera.de/ostihah/kuklin_01.html (date of access: 30.12.2016).

Kuz'mina, N.A. (1999). *Intertekst i ego rol' v protsessakh evoliutsii poeticheskogo yazika* [Intertext and its role in processes of evolution of poetic language]. Moscow: KomKniga.

Lotman, J.M. (2010). *Nepredskazuemie mehanizmi kul'turi* [Unpredictable mechanisms of culture]. Tallinn: TLU Press.

Mikhailov, A.V. (1997). *Yazyki kultury* [Cultural discourses]. Moscow: Iazyki russkoj kul'tury.

Petrova, S.A. (2011). Intermedialnaya spetsifika povesti L.N. Tolstogo «Kreitserova sonata» [Intermedia specifics of the story by L.N. Tolstoy's «The Kreutzer Sonata»]. *Izvestiia Vyshich Uchebnich Zavedenij. Povolzhskij Region. Gumanitarnie Nauki*, 1 (17), 116–122.

Rajewsky, I.O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialities*, 6, 43–64. Available from: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf. (date of access: 30.12.2016).

Timashkov, A.Y. (2008). *K istorii poniatija intermedial'nosti v rossijskoj i zarubezhnoj nauke* [On history of the notion of intermediality in russian and foreign research]. Available from: <http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/literaturologija/2007/tim21-26.pdf> (date of access: 30.12.2016).

Wagner, P. (1996). Introduction: ekphrasis, iconotext, and intermediality the states of art. In P. Wagner (Ed.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on ekphrasis and intermediality*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 17–30.

Yatsenko, E.V. (2011, December 23). «Liubite zhivopis', poety...». *Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model'* [«Love fine art,

poets...». Ekphrasis as an artistic and philosophical model]. Available from: http://vphil.ru/index.php?id=427&option=com_content&task=view (date of access: 30.12.2016).

Zis', A.Y. (1978). Teoreticheskie predposilki

sinteza iskusstv [Theoretical background of synthesis of arts]. In T.A. Zalite (Ed.), *Vzaimodejstvie i sintez iskusstv* [Interaction and synthesis of arts]. Leningrad: Nauka, 5–20.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Фрагменты из книги А. Беякова «Возвышение вещей»



Тексты приводятся по изданию:

Александр Беяков. Возвышение вещей. – М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2016. – 96 с. Книжный проект журнала «Воздух»: серия «Малая проза», вып.15.

САДОВНИКИ КАРТИН

В процессе работы Бэкон неоднократно менял замысел. Точнее, замысел менял себя сам. Художник подчинился: «Внезапно линии, которые я проводил, предположили нечто совершенно отличное. Из этого предположения родилась картина».

Начал пейзаж, но пришлось нарисовать шимпанзе, потом прятать его под зонтик, а сверху растягивать, как знамя, бычью тушу. Воплощать в жизнь непредсказуемый сценарий.

В конце концов маршруты всех идей сошлись. Образы срослись в один – слоющийся, но пугающе плотный. Проникающий раньше всякого понимания. Так работал в кино Дэвид Линч.

«Картина 1946» сама о себе свидетельствует. История её создания сохранена на полотне. В литературе и музыке подобное невозможно. Только в живописи.

Бэкон не писал картину, а выращивал её. Позволял замыслу поклониться из первоначального зерна. Так приходят в мир гениальные стихи.

Филонов пошёл ещё дальше. Он пытался растить на холсте протоплазму. Минералы, растения, животные, люди – все объекты на его полотнах должны были жить, развиваться, меняться. Непрерывно обновляясь, переписывая себя.

Бэкон и Филонов, каждый по-своему, надеялись переиграть природу творчества. Это была великая мечта. Оттого ли их проигрыш так похож на победу?

Зерно картины – в голове художника. Художник обречён быть собой. Филонов всегда похож на Филонова, Бэкон на Бэкона.

Творец, с которым они состязались, не похож ни на кого. Или сразу на всех.

(Беяков: 65–66)

ФОРМУЛА МАГРИТТА

Светлый верх, тёмный низ. Схема парадной формы. Знакомая с детства формула праздника.

Эту формулу многократно воспроизводит Магритт в «Империум света». Версию 57-го года он назвал самой красивой своей картиной. Последней, незаконченной работой Магритта стал оче-

редной вариант «Империи света».

Ночной пейзаж и голубое небо над ним. Это ли не алгоритм творчества? Тёмный низ – первичное состояние художника. Светлый верх – продукт созидательной работы его фантазии. Чем темней на душе, тем острее потребность в символическом свете.

Он был и остаётся в вышине. Светлый беспричинный праздник. Вся надежда на него.

Ты живёшь в Империи света. Но в нижних её слоях всегда слишком сумрачно. Не обойтись без неба поэзии.

Альтернативная версия Вселенной носит у Магритта название «Божья гостиница». Там всё наоборот: тёмный верх, светлый низ. Солнечный пейзаж под ночным небом.

Здесь в пору вспомнить «Изумрудную скрижаль» Гермеса Трисмегиста:

«То, что находится внизу, соответствует тому, что пребывает сверху; и то, что пребывает сверху, соответствует тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи».

(Беляков: 67)

ДОЖДЬ БЭКОНА

На Венере всегда идёт дождь. Спросите Брэдбери. Этот дождь подобен китайской пытке. Конечности немеют, кожа дрябнет, сон невозможен. Человек выцветает до белизны. Становится ходячей статуей. Наступает глухо та, а следом сумасшествие.

На полотнах Фрэнсиса Бэкона дождь – не редкость. Он напоминает то занавес, то клетку. Походит на щупальца спруга и растёт из земли, как ковыль.

В клетке заходится криком папа Иннокентий X. Сквозь занавес проходит, раздвинув его плечами, обнажённый мужчина. «Этюд человеческого тела», 1949 год.

Название следует понимать буквально. Герой картины – не человек, а именно тело. Мы видим его со спины. Лицо не имеет значения, когда тело становится лицом.

Дождь Бэкона имеет цвет семени. Это не тот золотой ливень, обернувшись которым, Зевс оплодотворил Данаю. Скорее, мёртвая вода. Угрюмый тусклый дождь желанья.

Под этим дождём не отмыться. В этой клетке не успокоиться. За этим занавесом не спрятаться. Последний шанс – шагнуть на ту сторону. В одиночество, в искусство.

Туда и уходит от нас мраморный бог античности. Он не светел и не весел. Он тёмн и угрюм. Телесная одержимость становится наказанием для души.

«Нельзя быть ужаснее, чем сама жизнь».

(Беляков: 68)

БАЛЬТЮС И ЕГО СЁСТРЫ

Посмотрим на «Трёх сестёр» Бальтюса через призму «Трёх сестёр» Чехова. Картина 1954-го года похожа на пролог к пьесе. С поправкой на время, разумеется.

Генерал-отец ещё жив. Три его дочери позируют провинциальному живописцу. Они юны и беззаботны.

Старшая уже созрела для любви. В её вызывающей позе и апельсиновом платье звучит эротический вызов. Начальницей гимназии она и вправду станет, а вот личная жизнь не сложится. Весь эротизм пойдёт прахом.

Средняя много читает. Начитанным девочкам на роду написано быть жёнами одних, а влюбляться в других. Через пару лет её выдадут замуж за местного учителя. Семейная жизнь не принесёт счастья. Роман с подполковником артиллерии закончится ничем.

Младшая — этакая девочка с персиками, самая инфантильная из трёх. Смолоду не находит себе места и, похоже, так и не найдёт. Возненавидит службу в городской управе, будет презирать коллег. Хрупкую надежду на счастливый брак разрушит меткий выстрел пошляка-дуэлянта.

Бальтюс не прописывает лица. Он как будто сообщает нам о том, что сёстры устроены просто. Они – лишь иероглифы условной сложности бытия.

Упрощая фигуры, Бальтюс уплощает их, как на фреске. Может быть, утверждая плоские формы, он намерен, как и его современник Марк Ротко, разрушить иллюзии и обнажить правду?

Того же хотел и Чехов, работая на стыке комедии и мелодрамы.

(Беляков: 69)

ЛИНИЯ ДЕГА

Художник Дега смолоду страстно влюбился в изысканную линию. Она была для него линией фронта между красотой и всем остальным.

В поисках совершенной линии Дега обращался к портретной, исторической, жанровой живописи. В конце концов начал писать танцовщиц. Они подарили Дега то изящество линий, о котором он мечтал.

Чем больше работал Дега, тем жирней и глубже становилась его линия. Сначала она походила на шрам, потом на борозду, затем на колею. Наконец, так разрослась, что превратилась в светотень.

Светотень поглотила линию. Линия фронта пере стала существовать. Красота и всё остальное проникли друг в друга, чтобы окончательно смешаться.

Дега понял, что пропавшая линия была линией его жизни. Тогда он взял и умер.

(Беляков: 71)

БЕКМАН И ДИКС

Макс Бекман оттеняет совершенство Отто Дикса. Я это понял на выставке в мюнхенском Кунстхалле.

Бекман на фоне Дикса кажется невнятным, тусклым, усреднённым.

Дикс на фоне Бекмана кажется ослепительно точным. Сплошным попаданием в десятку.

Портреты Дикса напоминают «Карнавал зверей» Сен-Санса.

Дикс быстро обогнал Бекмана, но потом остановился и пошёл ему навстречу. Это случилось уже после Второй мировой войны.

Возможен и другой подход.

Дикс на фоне Бекмана кажется примитивным, карикатурным, лобовым.

Бекман на фоне Дикса кажется воистину глубоким. Благоприятным хождением вокруг да около.

Портреты Бекмана напоминают камерные симфонии Шёнберга.

Дикс долго не мог даже приблизиться к достижениям Бекмана, и только Вторая мировая война открыла ему глаза.

Устроители выставки подают Дикса и Бекмана на равных и в равных пропорциях. Они правы. Ведь всё только кажется.

(Беляков: 74)

АНГЕЛ КАРАВАДЖО

Ангел Караваджо просится на полотно Веласкеса с той стороны зеркала.

- Пустите!

- Нет, ты слишком юный и красивый.

- Но я скоро повзрелею!

- Тогда ты будешь слишком старым. И снова красивым, но уже по-другому.

- Я постараюсь не быть ни тем, ни другим!

- Отстань. От тебя веет тревогой. А у нас тут спокойно.

- Я не нарушу полноту вашего покоя!

- Мы тебе не верим. Ты — сладострастный, ты — червивый, ты — слишком подробный.

- Может, и так. Но мы — существа одного мира!

- Нет. Мы живём на фоне обыденности, а ты выступаешь из мрака. Мы обживаем приглушённость, а ты пребываешь среди контрастов. К тому же, у твоих спутни ков слишком непристойный вид.

- Как же Вакху удалось к вам проникнуть?

- По недосмотру. Но сейчас нам более всего нужна уравновешенность.

Ангел Караваджо неохотно возвращается в зазеркальную тьму.

(Беляков: 76)

ДЕВУШКА-ЗЕРКАЛО

(Ян Вермеер. Девушка, читающая письмо у открытого окна.

1657)

Весёлым кажется, что она весела.

Грустным кажется, что она грустна.

Спокойным кажется, что она спокойна.

Глядя на неё, каждый видит своё.

Девушка Вермеера — живописное зеркало.

Размещается строго параллельно реальности.

Воплощение промежуточности.

Апофеоз неопределённости.

Универсальный сосуд для эмоций или мыслей.

Минимум намёков на фабулу.

Минимум предметной реальности.

Максимум возможных трактовок.

В зеркале Вермеера правит бесконечность.

Девушка никак не может дочитать письмо.

Мы никак не можем дочитать девушку.

(Беляков: 77)

КИРИКО. БЛУДНЫЙ СЫН. 1922

Блудный Сын вернулся к Блудному Отцу.

Блудный Отец вернулся к Блудному Сыну.

Каждый ищет избавления от собственной ущербности.

Блудный Сын пришёл из будущего.

Скитания сделали его механической куклой.

Лицо его стало зеркальным.

Блудный Отец застоялся в прошлом.

От неподвижности он стал окаменелостью.

Сам себе он кажется призраком.

Рука Отца на плече Сына.

Рука Сына на плече Отца.

Они решают, танцевать или обняться.

Может быть, в объятии родится полнота?

Может быть, танцем исцелится настоящее?

Тишина ждёт их решения.

(Беляков: 79)

БРАТАНИЕ МОДЕРНА

Горожане Хоппера выходят на площадь Кирико.
 Крестьяне Малевича дерутся с крестьянами Гончаровой.
 Обнажённые Модильяни знакомятся с обнажёнными Дельво.
 Аристократки Климта искушают пролетариев Риверы.
 Горы Сезанна и Ходлера меняются местами.
 Над ландшафтами Магритта вырастают кувшины Моранди.
 В мерцающей субстанции Поллока медленно плывут весёлые
 скульптуры Кандинского.

(Беляков: 81)

ПОХВАЛА ДЖОНУ КЕЙДЖУ

Можно музыку слушать, а можно в ней пребывать. Тут не всякая сгодится.

Музыка пребывания не агрессивна. Она не на ступает, не на силует, не выжимает эмоции. Она похожа на мир. Столь же произвольна, сколь и закономерна.

Джон Кейдж уравнил закон и случай. Ты ныряешь в по ток мелких длительностей. Названия не имеют значения. Уединиться не обязательно. Бежать от уличного шума не надо. Он становится частью музыки.

Впрочем, есть золотая середина. Кейдж особенно хорош на ветреной набережной с редкими прохожими и автомобилями.

Есть музыка засоряющая, а Кейдж очищает. В конце концов начинает казаться, что звучит он не в наушниках, а непосредственно в голове. Значит, эта музыка впору твоему телу. По размеру, по возрасту, по износу. Как будто жизнь, сама не сознавая, уже давно идёт под музыку Кейджа.

На грани тишины и шума. На грани того, чтобы перестать быть музыкой. Не демонстрирует возможности, а вводит в состояние. Бедность как честность.

Джон Кейдж - собрат Льва Шестова. Тот тоже писал книги пребывания, а не знания. Спиралевидный марш рут его текстов никуда не приводит. Оглядываясь, не чего вспомнить. Буддизм, рисование на песке, апофатическое богословие. Говорит, что не то. Что то, не говорит.

Кейдж как будто вообще ни о чём не говорит. Точнее, говорит ни о чём. И это ничто незаметно становится всем.

Пустота, как и полнота, хороша тем, что для неё нет подробностей.

(Беляков: 83-84)

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ТОМ

Том Уэйтс - хлеб ушей моих.

В апреле - Кейдж, Шёнберг и The National. В мае - только Уэйтс. Универсальный заменитель. Когда он есть, остальное не обязательно.

Как долго я его догонял! Чем старше, тем ближе к Уэйтсу. Чтобы дальше идти рядом. И то сказать, тринадцать лет возрастной разницы значат всё меньше.

Мне было слегка за тридцать, когда я начал слушать его на кассетах. Не выдерживал больше стороны. Его шершавая музыка вгоняла меня в депрессию.

Десятилетие спустя, в эпоху компакт-дисков, я мог слушать любой альбом целиком. Это было время выбора. Я дифференцировал Уэйтса. Отделял любимое от нелюбимого. Составлял избранное.

В конце концов, возбладал интегральный подход. От первой до последней вещи он стал для меня просто Уэйтсом. Я не запоминаю трек-листы, путаюсь в дискографии. Это лишнее. Том Уэйтс стал саундтреком моей жизни. Я не слушаю его музыку - я живу под неё.

Он называет рэп «музыкой от земли». Но сам земнее, чем рэп. Кто ближе к земле, чем Уэйтс? Кто ближе к небу, чем он?

Найти ему соратников нелегко. В голову приходит толь ко Беккет. Его потерянные герои хрипят, как Уэйтс.

Если в теле моём есть душа, она тоже поёт голосом Тома Уэйтса.

(Беляков: 85)

**«TRANSLATION CULTURE»: EKPHRISIS AND «OWN WORD»
IN THE *ELEVATION OF THINGS* BY ALEKSANDR BELYAKOV**

Anton A. Maslakov, Tutor, Southern Federal University, Rostov on Don, Russia / Henan University, Kaifeng, China;
e-mail: maslakovaa@mail.ru.

Elena V. Maslakova, PhD, Southern Federal University, Rostov on Don, Russia;
e-mail: elena.maslakova@list.ru.

Abstract. The paper explores ways of introducing elements of intermediality in the original text (from the book by Alexander Belyakov «Elevation of Things», 2016). In particular, different versions of ekphrasis indicate the equivalence of nature and culture in the work of the author and allow an influence on the formation of reading units. Components of intermediality in this book indicate the cultural focus of the narrator's statements and the hierarchy of cultural values. At the same time, intermediality becomes common ground for the narrator and the reader with the necessity to transfer personal experience and subjective claims of one into the field of cultural associations of a perceiving subject. A diversity of ways of introducing elements of «foreign text» in the author's work is important for understanding contemporary receptive practices and the nature of intermediality.

Key words: : Alexander Belyakov, ekphrasis, intermediality, modern Russian literature.

