

Jelena Stiepanian-Rumiancewa  
Moskwa

## Изобразительность – „второй язык” словесности

Украшение одного из провинциальных русских музеев – полотно одной из „амазонок авангарда” О. Розановой *Зеленая полоса*: по светлому, почти белому фону идет (не строго вертикально) средней ширины стремительная полоса самого праздничного изумрудного цвета. Казалось бы, ничего, кроме свежего цветового впечатления, зритель отсюда не выносит. Но разве этого мало? Даже не изошренное, не „знаточеское” сознание вооружено опытом восприятия цвета и его – пусть субъективного – истолкования. Дело в том, что чувственное восприятие не совсем уж бессознательно, не бессловесно: оно сообщает своему носителю нечто важное, содержательное, как бы обходясь (в данном конкретном случае) без языка ясных, привычных, легко читаемых форм. Мы воспринимаем *Зеленую полосу* как сообщение, – сообщение, между прочим, не лишненное даже мистического оттенка. Ведь были же основания, например, у Поля Клоделя так говорить об окраске изумруда: „Зеленый цвет – сложный, он возникает из согласия, которому может угрожать разлад, ибо каждый из двух составляющих его тонов страдает от этого смешения. [...] это цвет травы и листьев, того, что смиренно связует небо и землю, той пищи, которая черпает собственную жизненную силу из земли в виде соков. Таким образом, Изумруд – это распятый Бог, укорененный в земле, который становится для нас пищей и питьем, своего рода источником. Между Ним и нами возникает возможность уподобления. Он питается нами, а мы питаемся Им”<sup>1</sup>. Получается, что даже отдельно взятый цвет, причем авангардно примененный, выплеснувшийся за пределы традиционной изобразительной формы, может говорить, более того – проповедовать!

Так обстоит дело с цветом, только одним элементом живописи – правда, необыкновенно действенным и мощным. Что говорить тогда о достоверно переданной форме? Форма – это уже своего рода сюжет, уже

<sup>1</sup> П. Клодель, *Мистика драгоценных камней*, Глаз слушает, Москва 2006, с. 351.

рассказ. Яблоко, хлеб, дерево, тем более – человеческое лицо и фигура повествовательны, более того – красноречивы. Изобразительное повествование может быть подробным и детальным (возьмем любой пример — хоть веласкесовские *Менины*), а может быть и более сжатым и односложным (скажем, *Селедка* Д. Штеренберга или *Красная мебель* Р. Фалька), но оно отчетливо и внятно, смысл его ясно прочитывается. Связный рассказ, многозначительная эмблема, беглая, летучая ассоциация – под этими обличьями к нам, зрителям, приходит то, что можно было бы назвать „изобразительным словом”. Современная исследовательница замечает: „Искусство мыслит через взгляд, через процесс рассматривания, раскрывая свой смысл в самом опыте зрения. В основе его восприятия лежит бессловесный опыт – по крайней мере, стремящийся уклониться от слов, или, точнее, опережающий слова. И тем не менее видение, зрение всегда располагается рядом со словом. Понимание, та или иная интенция понимания уже заключена в самом взгляде, изначально присутствует в зрении”<sup>2</sup>. Взгляд, обращенный к живописной или скульптурной поверхности, – не бессознателен, он, я бы сказала, „облечен в слово”, он ищет диалога и в него вступает.

Чтение книг дает понятие о „вещах невидимых”, требует от человека особого напряжения мысли и воображения. Словесности дано выражать внутренние состояния. И, однако же, при этом она способна изображать мир внешний, зримый. К словесному образу мира, возникающему на страницах книги, и обращен ум читателя. Пластические искусства, наоборот, напрямую передают образы зримого мира, казалось бы, скорее заставляют их узнавать в своих произведениях, чем воображать. Но в то же время живопись, скульптура, графика, изображая, еще и выражают, содержат смысловое высказывание, то более прямое, то более зашифрованное. Одним словом, они тоже представляют собой своего рода текст, послание, обращенное к зрителю.

Символические детали, при помощи которых с нами говорит изобразительное искусство, бесчисленны: тут и „покаянная” пятка рембрандтовского блудного сына, и непомерно большие руки и ноги Давида Микеланджело, „утвердившегося на камне правды”, готовящегося стяжать и удержать победу, и идеально прекрасная, полная кроткой тишины фигура в белых одеждах, помещенная Рафаэлем среди мудрецов *Афинской школы*, и, вероятно, символизирующая Самое Премудрость Божию. Одним

<sup>2</sup> Е. Бобринская, *Русский авангард: границы искусства*, Москва 2006, с. 229.

словом, литература тоже способна изображать, а пластические искусства тоже способны говорить.

Словесность и изящные искусства, разумеется, имеют разное предназначение, задачи, решаемые ими, даже принято противопоставлять друг другу (например, упрек в „литературности” до недавнего времени был одним из самых пренебрежительно-обидных в адрес живописи или скульптуры). Но верно ли это? Специализация, разделение, уточнение и „утончение” проблем, которые стоят перед современными наукой и техникой, свойственны и современному искусству, современному бытию вообще. Однако абсолютизировать такую специализацию невозможно. Слово выражает, образ наглядно являет, слово обращено к слуху, как физическому, так и внутреннему, образ – к зрению. При всей своей специализации, эти способности не разделены в человеческом естестве до какой-то последней автономности друг по отношению к другу. Тут уместно вспомнить знаменитые слова апостола Павла: „[...] если ухо скажет: я не принадлежу к телу, потому что я не глаз: то неужели оно потому не принадлежит к телу? Если все тело глаз, то где слух? Если все слух, то где обоняние? Но Бог расположил члены, каждый в составе тела, как Ему было угодно. [...] И вы тело Христово, а порознь члены”. (I Кор. 12, 16–20, 27). Комментарием к этому апостольскому рассуждению выглядит высказывание, которое сегодня нередко цитируется: „От глубокой древности две познавательные способности почитались благороднейшими: слух и зрение... Эллада возвеличивала преимущественно зрение, Восток же выдвигал как более ценный – слух... никогда не возникало сомнений об исключительном месте в познавательных актах именно этих двух способностей, а потому не возникало сомнений и в первенствующей ценности искусства изобразительного и искусства словесного: это – деятельности, опирающиеся на самые ценные способности восприятия”<sup>3</sup>. Способности восприятия различны, восприятие в конечном счете – едино и цельно. (Если это не так, если данные наших чувств противоречат друг другу, налицо болезненный разброд и внутреннее неустройство.) Изображение и слово разделены и обращены к разным способностям человека, которые, тем не менее, сохранили тяготение к единству, как сохранила сама человеческая личность стремление к целостности.

---

<sup>3</sup> П.А. Флоренский, *Итоги*, Эстетические ценности в системе культуры, Москва 1986, доступно по адресу: < [www.humanities.edu.ru](http://www.humanities.edu.ru) >.

В самом деле: изобразительность неотъемлема от словесности, во всяком случае, до тех пор, пока картина мира продолжает что-то значить для литературы. Это качество проявляется многообразно, и его присутствие говорит о том, как глубоко пластические способы изображения мира усвоены поэзией и прозой. Вообще возникает впечатление, что словесность неуклонно стремилась присвоить себе пластические характеристики и свойства, „аннексировать” чужую территорию, развить собственную изобразительность за счет средств, как будто бы ей не принадлежащих. Причем заимствованные одним видом искусства у другого способы изображения становятся, оказавшись в иной, словесной среде способами выражения. Они усиливают символичность образа, способствуют тому, что он в своей смысловой емкости дорастает до символа. Кроме того, избираемые автором текста изобразительные средства в конце концов оказываются еще и характеризующими его человеческую личность, соотносимыми с его биографией. Р. Якобсон говорит о „скульптурной теме” у Пушкина: „Статуя, стихотворение и вообще любое художественное произведение представляют собой особого рода знак. Стихотворение о статуе является, следовательно, знаком знака или образом образа”<sup>4</sup>. Вследствие этого элементы одного образа прорастают сквозь элементы другого, пластические характеристики, облекаясь в слово, становятся более духовными, слово же – пластически наглядным. Якобсон продолжает: „[...] пушкинская символика пронизательно отражает проблемы скульптуры [...], глубоко коренится символика статуи в его творчестве, в жизни поэта”<sup>5</sup>.

Попробуем перечислить некоторые из способов изобразительности, используемые литературой. Малая форма, большая форма... уже произнося это, мы, сами того не сознавая, характеризуем литературное произведение не только с точки зрения его объема или его жанровых особенностей, но и с точки зрения того, как оно выглядит. Прежде, чем приступить к чтению, мы видим текст как пусть элементарное, но изображение, какую-то примитивную графику, и это исподволь действует на нас и определенным образом нас настраивает (так, сплошные массивы периодов Пруста даже на беглый взгляд рожают иное зрительское ощущение, чем прихотливо-рваная, перемежающаяся односложными репликами диалогов проза Хемингуэя). Есть подтверждения тому, что

<sup>4</sup> Р. Якобсон, *Работы по поэтике*, Москва 1987, с. 166.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

писатель нередко отдает себе полный отчет в такой графической выразительности текста и весьма внимательно к ней относится. Вот пример из недавних: генеральный директор издательства „Время” Б. Пастернак заметил, что Солженицын видел в печатной странице своего рода арт-объект. Были случаи, когда он долго разглядывал страницу и говорил: „Тут надо бы разрядить абзац, чтобы он не выглядел слишком плотным. Тут приподнять немного строчку”. „Он воспринимает книгу еще и на глаз, как графическое произведение”, – заключал Б. Пастернак<sup>6</sup>.

И если так видит свой текст прозаик, то в стихотворении вообще нет детали, которая не была бы графически значима. Орфография, пунктуация (или ее отсутствие), стихотворный размер и длина текста, разбивка на строфы, прописная или строчная буква в начале строки – каждый из этих элементов играет определенную роль. Тому, что поэт воспринимает свое произведение и как графическое, изобразительное единство, существуют весомые свидетельства. Николай Заболоцкий неслучайно назвал свою первую книгу *Столбцы*. „В это слово [*Столбцы* – Е. С.] я вкладываю понятие дисциплины, порядка, всего, что противостоит стихии мещанства”<sup>7</sup>, – писал он. Мемуаристы утверждают, что дисциплина, порядок, собранность – эти понятия Заболоцкий относил не только к духу и к содержанию своей поэзии, но и к ее внешнему, начертательному облику. Пропущенные строфы в *Онегине*, замененные столбцами точек, „лесенка” и ахматовская строфа, фигурные стихи разного рода и разных эпох – все это широко известные примеры, показывающие, как литературное содержание изнутри себя продуцирует „картинку”, как бы диктует тексту то визуальное впечатление, которое от него неотъемлемо.

В поэзии то и дело используются и такие сильные элементы изобразительности, как упоминания о свете, цвете (цветовые предпочтения у Блока, Белого или Цветаевой неразрывны с идейным кодом их поэзии). Сюда же относится восприятие автором формы, пространства, перспективы (и в изобразительном искусстве, и в поэзии перспектива может видеться как прямой, так и – в некоторых случаях – обратной). Имена тех или иных художников, названия шедевров живописи, скульптуры и архитектуры, введенные в текст, также становятся для него кодовыми и сразу создают в нем совершенно определенную внутреннюю атмосферу.

<sup>6</sup> Цит. по: М. Кучерская, *Исправленному поверят. Александр Солженицын представит собрание сочинений*, „Ведомости”, 16.11.2006, № 216(1743).

<sup>7</sup> Н. Заболоцкий, *Собрание сочинений в 3 т.*, Москва 1984, т. 3, с. 307.

Имя Рафаэля у Лермонтова („Когда Рафаэль вдохновенный...”), и у Мандельштама („Улыбнись, ягненок гневный,/ С Рафаэлева холста...”) одинаково мощно способствует созданию в каждом случае своей индивидуальной поэтической и идейной среды. Идеальный лик Пречистой Девы у Лермонтова – символ одухотворенного творчества, противостоящего пошлости мира; упоминание о Рафаэле во втором случае – один из многочисленных у Мандельштама символов величия мира и его культурно-исторических устоев.

Есть и еще один способ существования изобразительной стихии в литературе: произведение может повествовать о судьбе художника – таковы *Портрет* Гоголя, чеховский *Дом с мезонином*. *Портрет* целиком посвящен теме последнего суда над художественным творчеством, а в *Доме с мезонином* „пейзажи”, которые пишет главный герой и о которых несколько раз упоминается, ничего не меняют в происходящем, – они только акцент, усиливающий мотив его странничества, его бродячей, бесприютной судьбы. Но в обоих случаях „жизнь художника” оказывается основой сюжета, почвой для авторской идеи. В качестве симметричных примеров, относящихся к миру изобразительного искусства, вспомним классические писательские портреты работы Кипренского, Репина, Крамского, Петрова-Водкина или Альтмана. Мы не только знаем, что здесь изображены „люди литературы” с печатью их особенного призвания, мы прочитываем это. Бронзовое изображение Эрато или сама муза за плечом портретируемого; пишущий Толстой или Толстой, устремивший свой знаменитый пронзительный, исследующий взгляд на зрителя, – язык портрета настойчиво и ясно говорит о литературном призвании, не стесняясь откровенно-повествовательных подробностей.

Литература, как видим, разными путями проникает на территорию изобразительного искусства и возвращается к себе с богатой добычей. Факт „избирательного сродства” между словесностью и пластическими искусствами налицо.

\* \* \*

Выше уже было упомянуто, что средство изобразительности, к которому наиболее часто прибегает тот или иной мастер слова, нередко хорошо характеризует его самого не только как художника, но и как человека. Так, „пространственный” характер поэзии и прозы Пастернака,

парадоксально острое переживание формы и частые упоминания о свете и светилах у Заболоцкого, „скульптурность” и „мраморность” образов поэзии Бродского, цветовые характеристики поэзии Цветаевой и Вознесенского не только усиливают образность, но и характеризуют авторов с человеческой точки зрения, соотносятся с их личностями, выявляют нечто, глубоко зашифрованное в их характерах и биографиях. Перспективизм и пространственность Пастернака – выражение его любви к миру и людям; увлечение формой у Заболоцкого – воплощение его ненасытного иронического интереса к жизни и стремления увидеть ее как бы „внове”, „голыми глазами”, светоносность же его позднего творчества – символ скорбного прощения и примирения с судьбой. Скульптурность образов Бродского – знак его стоицизма и самососредоточенности, стремления усилием воли преодолеть страх смерти. Цветовые обозначения у Цветаевой соответствуют различным градациям эмоционального спектра, маркируют то или иное душевное состояние и как бы замещают его в тексте. Автопортретность Ахматовой порождена и самоуглубленностью, творческой потребностью в одиночестве и самопознании, и художественным и женским нарциссизмом. Повторим еще раз: средства изобразительности, как любые другие художественные средства, не только помогают достигнуть художественного результата, но и выявляют в авторе – создателе текста – его человеческие, психологические и нравственные особенности. Изобразительность, таким образом, не есть какая-то неморальная, чисто художественная характеристика того или иного текста: порожденная внутренним складом автора она, в свою очередь, участвует в создании этической атмосферы литературного произведения.

Остановимся чуть подробнее на приведенных выше примерах.

На всем творческом пути Бориса Пастернака его сопровождает родственное и братское отношение к миру, к природе, к другой личности, которое противопоставляется холоду и безжизненности эгоцентризма. Уподобляя в стихах 1913 года „мысль... о себе” гипсовой маске, самой смерти, молодой поэт одновременно говорит о том, как эта же мысль одевает окружающее, природу, „весну капризную” в траур, зачеркивает их существование, отменяет саму прелесть жизни. Следовательно – и эта тема пометит все его творчество – необходимо отбросить мертвенную сосредоточенность на себе, окрашивающую жизнь в цвета смерти и погребения, и открыться миру, его простору, сказать ему „ты”.

Простор жизни, свежее чувство пространства ощущались Пастернаком постоянно. О каких бы далях он не говорил, для него пространство всегда

– близкое, почти одомашненное, видимое во всех частностях, хоть и не теряющее своей огромности. В известном отрывке из *Спекторского* говорится:

На Земляном Валу из-за угла  
Встает цветник, живой цветник из Фета.  
Что и земля, как клумба, и кругла –  
Поют судки вокзального буфета<sup>8</sup>.

Из-за того, что пространство переживается как насквозь родное, дали и близи в пейзажах Пастернака могут совмещаться, самые неказистые бытовые детали первого плана не теряются в оправе самых величавых природных фонов, а торжественно на этих фонах экспонируются. В грузинских стихах 1936 года читаем:

из чердачных створ  
Виднелся гор апокриф.

На окна и балкон,  
Где жарились оладьи,  
Смотрел весь южный склон  
В серебряном окладе<sup>9</sup>.

Эта короткость с пространством, это „ты”, с которым поэт к нему обращается, не всегда выглядят у Пастернака одинаково. В более молодые годы взаимоотношения поэта с пространством носят романтически-влюбленный характер (ср. классическое признание из *Охранной грамоты* о счастье свиданий „с куском застроенного пространства, как с живою личностью”). В поздних же стихах „роман с пространством”, как и подобает пожизненной связи, становится мирным, уравновешенным. Стремление любовно приблизить недоступные дали успокоено способностью издали различать детали, видеть все, что душа пожелает. Во *Все сбылось* есть строки о „пустующем березняке”, говорящие о такой любовной дальнорзости:

Я вижу сквозь его пролеты  
Всю будущую жизнь насквозь.

<sup>8</sup> Б. Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, Москва – Ленинград 1965, с. 318.

<sup>9</sup> *Ibidem*, с. 391.



Все до мельчайшей части сотой  
В ней оправдалось и сбылось<sup>10</sup>.

Сын художника и сам великий пластик, Пастернак откликнулся и на изобразительный дар Николая Заболоцкого. Когда тот побывал у него на даче, Пастернак сказал о нем: „Приходил Заболоцкий и развесил картины. И вот он ушел, а картины остались висеть”. Действительно, Заболоцкий – самый „изобразительный” из русских лириков. Ученик Павла Филонова, он писал стихи, которые являются словесным продолжением полотен главы „аналитической школы”. Формы и полуформы, зооморфные и антропоморфные образы, странно связанные друг с другом, „перетекают” из филоновских композиций на страницы Заболоцкого. Намеренно-косноязычный лепет, ставший языком молодого Заболоцкого в *Столбцах*, в ранних поэмах, есть литературный аналог полуоформленного мира полотен Филонова –

Тут природа вся валялась  
В страшно диком беспорядке<sup>11</sup>,

того „коллоидного раствора форм” (по точному выражению искусствоведа М. Алленова), который характерен для филоновских композиций.

Ироническое изумление поэта перед „фигурной экзотикой”, как выразился один исследователь, окружающего мира делает его творчество родным не только живописи Филонова, но и великих примитивистов – Анри Руссо, Пиросмани, Михаила Ларионова его лубочного периода. Репродукциями их работ издатели недаром любят иллюстрировать книги Заболоцкого.

Но эта сторона его ранней поэзии, не исчезая совершенно, отступает перед другой – стремлением к гармонизации сущего, к его упорядочению. Поэтому владеет утопическая идея, что человек должен вдохновенно вникать во внутреннее строение природы, и в конце концов оплодотворить ее своим человеческим качеством, просветить светом ума, донорски поделиться с ней способностью сознавать. Не без влияния этой идеи в поэзии Заболоцкого возникают две изобразительные линии: во-первых, необычайная сосредоточенность на форме и стремление понять ее изнутри,

<sup>10</sup> Ibidem, с. 482.

<sup>11</sup> Н.А. Заболоцкий, *Полное собрание стихотворений и поэм*, Санкт-Петербург 2002, с. 136.

осознать ее устройство (отсюда – постоянно встречающиеся в поэзии Заболоцкого образы природы как архитектурного сооружения, здания со стенами и сводами, „вечнозеленого дома”. Своего рода архитектурным объектом сложного устройства предстает у него и человеческое тело, и тело животного, птицы). Во-вторых, у Заболоцкого постоянны и в высшей степени выразительны упоминания о свете, блеске, светильниках, вообще источниках света. Свет для него – источник жизни. Его оттенки, градации сияния могут выражать весь спектр жизненных явлений – от светоносности и теплоты цикла *Последняя любовь, Старой сказки*:

Догорает, светясь терпеливо,  
Наша жизнь в заповедном краю...<sup>12</sup>

– до ледяного одиночества героев стихотворения *Где-то в поле, возле Магадана*:

Только звезды, символы свободы,  
Не смотрели больше на людей<sup>13</sup>.

Огромное сооружение природы, просвещенное светом разума, приведенное в состояние гармонического и стройного порядка – утопически-прекрасная мечта Заболоцкого, которой он остался верен до конца несмотря ни на какие испытания.

Стихотворение *Где-то в поле, возле Магадана* высоко ценилось Иосифом Бродским. Но для него трагедия героев этой баллады – один из примеров хаоса жизни, ее неисчерпаемого ужаса. Ни о какой гармонизации бытия, ни о какой утопии в мире Бродского не может быть и речи. Как уже отмечалось многими, единственное, что может предложить поэт в качестве выхода из тупика (вернее, в качестве достойного пребывания в тупике) – это холодно-стоическое ожидание неизбежного. (Поневоле вспоминается формула А.И. Солженицына: „не верь, не надейся, не проси”). С этой точки зрения для Бродского с его философией бытия не может быть лучшего примера существования, чем мраморная статуя или архитектурное сооружение: они не надеются и не просят, а с достоинством ждут неизбежного финала. И при этом они куда лучше, чем страдающий

<sup>12</sup> Ibidem, с. 243.

<sup>13</sup> Ibidem, с. 264.

человек, вооружены против распада. Даже их ветшание – медленное, полное сдержанного величия.

Тем и пленяла сердце – и душу! – окаменелость  
Амфитриты, тритонов, вывихнутых неловко  
Тел, что у них впереди ничего не имелось,  
Что фронтон и была их последняя остановка<sup>14</sup>.

Впрочем, мир Бродского, где статуи и купола живут полноценной жизнью, а человеку лучше окаменеть, не вполне однороден. Тема света у него, кажется, не очень привилась, но она все-таки существует в его поэзии. Ее редкие появления значимы, они говорят о скрытой стороне личности автора, не вполне развившейся в его творчестве. В приснопамятном *Рождественском романсе* есть строчки „с подсветкой”, полные наивной и грустной праздничности, напоминающей об образах Александра Тышлера:

Плывет в тоске необъяснимой  
среди кирпичного надсада  
ночной кораблик негасимый  
из Александровского сада...  
и льется мед огней вечерних  
и пахнет сладкою халвою,  
ночной пирог несет сочельник  
над головою<sup>15</sup>.

\*\*\*

При всей разнородности приведенных примеров они все-таки свидетельствуют об одном и том же. Всякое искусство – например, словесное – говорит языком образов, и при этом стремится к созданию символов. Образ должен дорасти до символа, разом существующего в двух планах – прямом и переносном, здешнем и нездешнем. Но, стремясь коснуться метафизического, художественный образ должен стать предельно достоверным, насущным, полным жизни. Тут-то в качестве вспомогательных приходят в литературу средства, которые ей изначально

<sup>14</sup> И. Бродский, *Назидание*, Ленинград 1990, с. 8.

<sup>15</sup> *Ibidem*, с. 3.

не принадлежат, те, что традиционно используются изобразительным искусством. Литература расширяет свои возможности, преграды между словом и видимым образом делаются условными, граница – проницаемой. Она тем более проницаема, что и изобразительное искусство в своем встречном движении устремляется к слову, обретает возможность речи.

### **Streszczenie**

#### *Obrazowość – „drugi język” filologii*

W artykule przedstawiono analizę elementów wizualnych obrazów plastycznych, które tworzą przestrzeń słowną utworów poetyckich. Autorka wysuwa tezę, iż nawiązanie w utworach literackich do obrazów świata zewnętrznego: światła, koloru, perspektywy etc. uzupełnia motywacje psychologiczne i estetyczne tych utworów i sprzyja odbiorowi dzieła sztuki jako całościowego symbolu.

### **Summary**

#### *Imagery – the “second language” of philology*

This article covers methods of ekphrasis in literature. Author exposes the meaning of elements of visual art like light, colour, perspective etc. in verbal arts. Elena Stepanian-Rumyantseva talks about psychological and moral motivation explaining the using of different functions of visuality in literature.