

УДК 8

С. Д. Титаренко

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В ПОЭТИКЕ СИМВОЛИСТОВ:
МЕТАМОРФОЗЫ СЮЖЕТА БЛАГОВЕЩЕНИЯ
У А. БЛОКА И ВЯЧ. ИВАНОВА**

Главная задача статьи – показать, что экфрасис в форме образа реального произведения (картины или иконы) становится основой символического языка повествования в лиро-эпических произведениях поэтов русского символизма Вячеслава Иванова и Александра Блока. В центре внимания – влияние английских художников-прерафаэлитов, на основе которого происходят трансформации сюжета и образов Благовещения в поэме Блока «Ночная фиалка» и поэме Иванова «Младенчество». Формирование визуальных образов является основой интермедиальности.

Ключевые слова: русский символизм, прерафаэлиты, интермедиальность, визуальный образ, символический язык, экфрасис.

S. D. Titarenko

**INTERMEDIALITY IN POETICS OF SYMBOLISTS:
METAMORPHOSES OF THE ANNUNTIATION IN POEMS
OF ALEXANDER BLOK AND VYACHESLAV IVANOV**

The goal of the article is to specify that ekphrasis as an image of real piece of art (painting or icon) becomes the basis of symbolic language of narration in lyric epic works of poets of Russian Symbolism Vyacheslav Ivanov and Alexander Blok. The focus is made on influence of English Pre-Raphaelites as it transforms the plot and visual concept of the Annuntiation in the poems *Night Violet* by Alexander Blok and *Mladenchestvo* Vyacheslav Ivanov. Formation of the visual concepts is the basis of intermediality.

Keywords: Russian Symbolism, Pre-Raphaelites, intermediality, visual image, symbolic language, ekphrasis.

Как известно, трансформации в области религиозного иконографического канона наблюдаются уже в искусстве Возрождения. Они приобретают статус сознательного принципа в поэтике русского символизма и связаны с разработкой различных приемов интермедальности и метаморфозами и трансформациями сюжетов и образов. Интерпретация этих трансформаций в искусствознании XX века получила название иконологии [11; 13]. Один из теоретиков этого семиотического подхода в искусстве – Э. Панофский в книге «Иконологические исследования: гуманистические темы искусства Ренессанса» писал, отталкиваясь от концепции живописного стиля Г. Вёльфлина, что он называет иконологический метод не столько методом анализа сюжета, в отличие от иконографического, сколько синтеза. Здесь предметом, по его мнению, являются символические ценности, когда важно найти «первопричину» их формирования, так как они субъективны и иррациональны [12, с. 650–652]. Этот метод, как известно, близок философии символических форм Э. Кассирера. Подобный тип иконологического восприятия живописных образов в поэзии символистов сформировался не без влияния английских художников-прерафаэлитов и был направлен на формирование интермедальности как «сложных межтекстовых отношений» [18, с. 6]. Главная причина трансформации при иконологическом восприятии коренится в самой природе символического образа, который может быть особым языком для посвященных, образом-кодом со множеством значений.

В данной статье мы рассматриваем преимущественно трансформацию живописных образов религиозного сюжета Благовещения в поэмах А. Блока «Ночная фиалка» (1905–1906) и Вяч. Иванова «Младенчество» (1913–1918). Здесь выявляется иконологический тип экфрастической образности, возник-

ший у английских художников-прерафаэлитов – представителей мистического неохристианства и прежде всего Д. Россетти, Д. Миллеса, У. Ханта, Э. Берн-Джонса, а также их предшественников, художников Средневековья и Раннего Возрождения – Фра Беато Анжелико, Филиппо Липпи, Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи. Он основан на преломлении одного образа через коды и знаки другого, что вызывает различные трансформации.

Английское прерафаэлитское движение, ассимилировавшее средневековый принцип ноуменальности, то есть иконичности образа, понималось В. Брюсовым, Вяч. Ивановым, И. Анненским, Н. Минским как один из источников русского символизма. В своей ранней работе «К истории символизма» (1897) Брюсов писал об опыте прерафаэлитов как попытке «пробуждения» мистического сознания и погружения его в мир метафизических платоновских «идей», о стремлении выразить представления об «иной» реальности через визуализацию женского образа, о соединении в художественном образе чувственного и сверхчувственного [4, с. 270–271]. В статье «Две стихии в современном символизме» (1908) Вяч. Иванов, отмечая в поэзии символизма открытие высших состояний мистического созерцания, указывал на необходимость возвращения к средневековой мистике, приводя в пример прерафаэлитское братство, открывшее, по его мнению, некую тайну о внутренней жизни мира. Читая статью Вяч. Иванова, Блок оставил на принадлежащем ему экземпляре многочисленные пометы [3, с. 295–296]. Например, он отчеркнул на полях строку «предчувствие нового откровения явной тайны о внутренней жизни мира и смысле ее» [7, с. 274]. Вслед за этим он подчеркнул отдельные фразы в одном из фрагментов текста: «реализм, романтизм и прерафаэлитское братство» – оба эти потока влились в жилы

современного символизма и сделали его явлением гибридным, двуликим», то есть основанным на борьбе противоборствующих начал – *эмморфозы* и *метаморфозы* (или «начало ознаменования и начало преобразования») [7, с. 252, 260]. Средневековое искусство, по мнению Вяч. Иванова, было ознаменовательным, то есть обращалось к неизобразимому, поэтому для художников были характерны поиски красоты небесной, Афродиты Урании. Искусство Возрождения обращено к античности и призракам античности, поэтому Афродита становится двойственной, предстает «в прекрасных чувственных формах Афродиты Всенародной», искусство стремится к преобразованию в связи с соответствием «высших и низших миров по Якову Бёме и Сведенборгу» [7, с. 260, 268].

Английскими прерафаэлитам был воспринят от итальянских художников (Боттичелли, Леонардо да Винчи) сам принцип трансформации канонов христианской иконографии в связи с традициями гностического софийного мифа. Не случайно мистико-эстетическое движение английских поэтов и художников оценивалось в специальных статьях и исследованиях по истории искусства конца XIX – начала XX века как своего рода «предсимволизм», «неоидеализм», религиозное «возрождение», сочетание эллинистического и романтического «духа» в искусстве [6].

Соединение в живописи прерафаэлитов и прежде всего у Россетти «непримиримого реализма» и «трансцендентного идеализма», Сизеран, ученик Дж. Рёскина, также считал отражением «великого готического и религиозного ренессанса» [17, с. 45, 50–59]. Кроме того, прерафаэлиты, по его мнению, часто нарушали иконографические каноны и трансформировали их, что в английской критике получило название «праерафаэлитская ересь» [17, с. 60]. Дж. Рёскин, выступивший против подобной реакции на творчество прерафаэли-

тов, назвал это явление способом мифизации образа в искусстве, когда «образ говорит не словами <...> не требует однообразной последовательности», а раскрывает духовную правду мифа» [15, с. 176]. Их последователь искусствовед У. Патер обратил внимание на прием «накладывания» литературного образа на живописный, в результате чего искусство становится «живым», обладающим сложными смыслами [14, с. 106].

На принцип «наложения» одного образа на другой как способ символизации указывал в своих статьях А. Блок при рассмотрении творчества Вяч. Иванова. Так, в статье «Творчество Вячеслава Иванова» (1905) он писал: «Уже лицо Сфинкса – девы, как “темная икона”, – в лучах Зари» [2, т. 7, с. 12]. Двойственность Джоконды (глаз, улыбки) в стихотворении, открывающем книгу лирики «Прозрачность», он объясняет тем, что, например, пейзаж «должен светиться и через улыбку, открываясь как многообразие целого мира» [2, т. 7, с. 13]. Этот феномен Вяч. Иванов обосновал в своих работах о символизме и учении о «внутренней форме», изложенном в статьях «Наш язык», «Лермонтов», «Мысли о поэзии», «Forma formans e forma formata».

Один из вечных и повторяющихся мотивов у прерафаэлитов – мотив ожидания Марией Благой Вести. Они смело вводят в религиозный сюжет образ современной девушки, как, например, Миллес в картине «Марианна» (1851) и др. Мотив трансформации иконографического сюжета использует Россетти в картине «Благовещение», которая была известна Блоку по иллюстрациям к его циклу «Из посвящений», опубликованному в журнале «Новый путь» (1903. № 3), и по статье Р. Мутера в «Новом пути» (1903. № 6). В экземпляре статьи Р. Мутера «Россетти, Берн Джонс и Уоттс», сохранившемся в библиотеке Блока, имеются его пометы, которые представляют несомненный интерес. Блок обращает особое внимание на транс-

формацию иконографического канона в «Благовещении» Россетти, отчеркивая на полях большой фрагмент о нарушении канона и подчеркивая фразу о трепетной чувственности женского образа [10, с. 24].

У Россетти есть произведения со «скрытым» сюжетом Благовещения. Примером может служить его картина «Возвращение Тибулла» (1853–1868), которая воспроизводит сцену возвращения поэта из странствий, когда он застаёт свою возлюбленную Делию больной. Полотно носит автобиографический характер, на нем изображена любимая модель Россетти – Э. Сиддаль в виде спящей или умирающей Делии.

Репродукция картины помещена в книге И. Иессена «Россетти», вышедшей в 1905 году и сохранившейся в библиотеке Блока [25, с. 68]. На картине легко прочитывается композиционная схема Благовещения: спящая девушка-ангел в левой стороне картины, около нее – засохшая оливковая ветвь или лилия. В центре картины – другая женщина с некрасивым и состарившимся лицом держит в руках челнок от прялки и одновременно играет на двух музыкальных инструментах, склоняя голову так, что повторяет этим наклон головы Девы Марии в сценах Благовещения. Для этого центрального образа моделью послужила сестра Россетти, позировавшая художнику для картины «Отрочество Девы Марии» (1849). Прялка и клубки шерсти дополняют атрибутику картины. Сюжет прочитывается как несостоявшееся Благовещение, и Дева Мария состарилась, ожидая Весть.

Можно предположить, что в самой загадочной поэме Блока «Ночная Фиалка» происходит трансформация *иконографического* сюжета Благовещения в сюжет *иконический*, как у Россетти, то есть сюжет, который существует *метафизически* в воображении художника и претворяется в искусстве. Он не совместим с той религиозностью, к которой был причастен С. М. Соловьев, упрекавший Блока в

отречении от прерафаэлитизма, и связан не только с демоническими мотивами, как иногда истолковывают символический образ фиалки у Блока [21, с. 606], но и с сакральными мистическими мотивами, трансформировавшимися в русле автобиографического мифа.

Странствия лирического героя поэмы напоминают о посвящении в мистерию с аллюзией на сочинения христианских мистиков: «...на праздник вечерний / Я не в брачной одежде пришел» [2, т. 2, с. 29]. Заметим, что брачная лексика присуща христианским мистикам – Я. Беме, М. Экхарту, Я. Рейсбруку и другим. Важен биографический контекст, связанный с душевным кризисом поэта, о чем писали исследователи и комментаторы поэмы, совершенно справедливо усматривая в финале поэмы образ иконы Нечаянной Радости, символ благодатной и возрождающей силы [2, т. 2, с. 584]. Возможно, что «некрасивая девушка» Блока в поэме «Ночная Фиалка» – сложный символический образ, возникший (в том числе) и на основе семантического кода образа Россетти как архетипический образ-видение своей Души, «ожидательной» преображения, тем более, что поэма имеет подзаголовок «сон»: «Молчаливо сидела за пряжей, / Опустив над работой пробор, / Некрасивая девушка / С неприметным лицом. / Я не знаю, была ли она / Молода иль стара, / И какого цвета волосы были, / И какие черты и глаза. / Знаю только, что тихую пряжу пряла, / И потом, отрываясь от пряжи, / Долго, долго сидела, не глядя, / Без забот и без дум. / И еще я, наверное, знаю, / Что когда-то уж видел ее, / И была она, может быть, краше / И, пожалуй, стройней и моложе, / И быть может, грустили когда-то / Припадая к подножью ее, / Короли в седирах голубых...» [2, т. 2, с. 28].

Исследователи творчества Блока (И. С. Приходько, Д. М. Магомедова, С. Ю. Ясенский и др.) уже проводили интересные сопоставления и выявляли автобио-

графические аналогии и культурные контексты в связи с истолкованием символического заглавия поэмы. Добавим лишь, что фиалка – священный цветок элевсинских и дионисийских мистерий и, следовательно, является архетипическим образом души. В своем исследовании «Эллинская религия страдающего бога» (Новый путь. 1904. № 1–3, 5–9; Вопросы жизни. 1905. № 6–7) Вяч. Иванов писал о культовом значении фиалки – пробуждать душу в момент ее выхода из подземного мира.

В христианской мистической живописной традиции, особенно под влиянием св. Бернарда, называвшего Деву Марию «кроткой фиалкой», фиалка стала отождествляться с образом смирения Девы Марии в сценах поклонения волхвов, Благовещения и распятия Христа. Кроме того, цветок фиалки в западном христианстве ассоциировался с Христом-младенцем и встречался на картинах и фресках у подножия трона Марии как символ поклонения Деве с Младенцем. Этот цветок был излюбленным образом в живописи Фра Беато Анжелико, луг и сад с изображением фиалок встречается на некоторых его картинах и фресках, в том числе и с изображением Благовещения. Цветы фиалки встречаются как небольшие вкрапления в природный фон у ног Девы Марии в таких работах Леонардо да Винчи, как «Благовещение», «Мадонна в скалах». Символика фиалки ассоциировалась с Благовещением и в сознании современников А. Блока [16, с. 417].

Высказанная гипотеза не исчерпывает всей глубины поэмы и создания в ней экфрасиса текста иконологического типа, где воплощаются символические мотивы и образы живописи и в том числе живописи Д. Г. Россетти. Данная проблематика может стать темой дальнейших специальных исследований взаимодействия визуального и вербального образа в творчестве А. Блока. Вместе с тем, она дает возможность прояснить истолкова-

ние некоторых произведений Вяч. Иванова со скрытым сюжетом Благовещения, где также используется иконологический экфрасис. Здесь прежде всего можно назвать его поэму «Младенчество».

На автобиографический сюжет, отражающий жизнь реальных отца и матери, в поэме накладывается мифологический сюжет сакрального брака, вбирающий в себя мотивы небесного отца и избранной матери, о которых Вяч. Иванов говорил в своих беседах с М. Альтманом, считая, что «в самом Высшем плане отец наш – Бог, Отец Небесный». Образ избранной матери формируется в культуре на основе представлений о совмещении в одном образе двух матерей – земной и небесной. В христианской и гностико-герметической традиции это взаимоотражение Марии и Софии. Софийная символика связана с образами света и Духа Святого. Этот сюжет – один из основных в христианской религии и основан на вере в непорочное зачатие Девы Марии [22, с. 108]. Избранность матери в поэме «Младенчество» основана на введении иерофанний – «проявлений священных реальностей», то есть вторжений в реальность потустороннего и мистического. В поэме этот мотив вводится событием знамения: крика ребенка во чреве во время гадания по Псалтири («...точно, в ней / Младенец вскрикнул!...») [8, т. 1, с. 231]. Этот образ вызывает ассоциации с символикой икон «Знамение», на которых Дева Мария изображалась с младенцем, помещенным на груди в круге: «Удивлена, умилена, / Прияла знаменья она» [8, т. 1, с. 231]. Вторым важным символическим событием жизни матери становится ожидание Благой Вести: это «видение» сходения на нее софийного света в виде луча: «Заране храм ей снился, – тот, / Где столько лет ее приход: / В нем луч в нее метнул Георгий; / Под жалом Божьего посла / Она в земную глубь вросла» [8, т. 1, с. 235]. Ключевое

событие (пронзенность ее лучом/копьем) является образным воплощением евангельского пророчества: «И тебе самой оружие пройдет душу» (Лк, 2: 35). Луч/копье/стрела, пронзающие грудь, – эмблема нисхождения Духа Святого в христианской традиции, например, у Августина во многих его сочинениях. Копье также является символом св. Грааля [1, с. 166]. В поэме ключевое событие визуализировано образом светового луча, и Георгий Победоносец здесь выступает как посредник, умерщвляющий одновременно греховное начало.

Нетрудно убедиться, что в этом эпизоде воспроизводится визуальная образность такого символического события священной истории, как Благовещение. Дева Мария, пронзенная световым лучом Св. Духа, – распространённый образ Благовещения как в итальянской живописи (Фра Беато Анжелико, Филиппо Липпи, Сандро Боттичелли), так и в древнерусской. Репродукции некоторых мозаик, фресок и икон интересны с точки зрения проблемы изображения светового луча/копья, пронзающего Богоматерь. Так, например, большой интерес представляют репродукции, помещённые в книге известного Вяч. Иванову исследования Н. П. Кондакова, посвященного иконографии Богоматери, например, мозаика в церкви св. Марии Маджоре или в церкви Девы Марии за Тибром в Риме [9, с. 435].

В связи с этим образ реальной матери Вячеслава Иванова – Александры Дмитриевны Преображенской получает статус Вечной Женственности: она становится носительницей божественного начала. Показательно, что ее присутствие в поэме связано с образами софийного света: «Внесен кормилицей моей / Куда-то, в свет, где та сидела?» [8, т. 1, с. 241]. Поэтому мать в поэме наделяется функцией сотворения священного пространства – дома как храма/Эдема. Знаки, связанные с пространством дома, становятся иконическими:

здесь осуществляется переход из мирского в священное. Особенно показателен эпизод видения Небесного Иерусалима, который, как и другие знаки священного пространства, олицетворяет *imago mundi* – высший мир. П. Флоренский в книге «Столп и утверждение истины» пишет о тесной связи Горнего Иерусалима с символикой Богоматери [19, с. 356]. Символика моря, которое виделось герою во младенчестве, – это не только отражение материнского мира. Вместе с тем, при истолковании образа морской глади в таких работах Леонардо да Винчи, как «Мадонна в скалах», исследователи опираются на ранние толкования библейских текстов, утверждая, что имя Мария происходит от латинского слова «mare» [23, с. 67].

Образ Девы-Матери является в поэме основой автобиографического мифа. Он создан по типу «освященных дев», избранных для христианского служения. Не случайно в поэме намечен мотив «священного девства». До зрелого возраста – более чем сорок лет – мать жила праведной и целомудренной жизнью истинной христианки. Это феномен «священного девства» (*virgo sacra*), принятого, по мнению Н. П. Кондакова, в западной, или, точнее, Римской церкви, где со времен раннего христианства существовал институт «освященных дев». Он пишет о том, что прообразом для этого явления была Дева Мария, поэтому девы, идущие по ее пути, должны были быть воплощением чистоты и добродетели. Цикл жизни подобных дев – праведное отрочество, посвящение («освящение»), водительство (религиозное служение). В результате праведной жизни эти женщины становились благовестницами, путеводительницами в деле распространения христианства. Их долг – посвящать души в учение Христа, преображая их [9, с. 1]. Символическую нагрузку несет и фамилия матери – «Преображенская», и ее род, посвятивший себя церковному служению.

Прототипом образа матери в поэме становится иконный образ Богоматери. П. Флоренский в книге «Столп и утверждение истины» писал о том, что среди человеческих типов есть «чистые по преимуществу, так сказать, осколки раздробившегося первоизданного мира, менее других искажившие свой образ». «Это, – далее пишет он, – читатели Приснодевства», в них сочетается «сила Софийная, то есть ангельская, и человеческое смирение» [19, с. 358]. Развитие сюжета начинается с отрочества матери (архетип – «Отрочество Девы Марии»), пророческим событием становится «Благовещение», а кульминационным моментом времени будущего, возникающего в душе сына, – католическое «Коронование Девы Марии» или православное «Успение Богоматери». Не случайно топо-

графию поэмы образуют московские храмы и прежде всего церкви святого Георгия Победоносца («я у Георгия крещен»).

Таким образом, в поэзии символистов экфрасис как форма интермедальности становится не только формой репрезентации иконических знаков религиозной живописи, но и способом трансформации текста жизни и текста искусства. Несомненное влияние оказала на них модель гностического мифа, проявившегося в живописи английских художников-прерафаэлитов и их предшественников. Иконические изображения в поэзии символистов не всегда обладают свойствами артефакта, который они представляют, но на основе «кода узнавания» они моделируют «коды восприятия» [24, с. 160] и способы интерпретации символической реальности.

Литература

1. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. – Киев, 2006.
2. Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. – М., 1997. – Т. 2; М., 2003. – Т. 7.
3. Библиотека А. А. Блока. Описание / сост.: О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина / под ред. К. П. Лукирской. – Л., 1984. – Кн. 1.
4. Брюсов В. Я. К истории символизма // Лит. наследство. – М., 1937. – Т. 27–28. – С. 270–271.
5. Бычков В. В. Византийская эстетика. – М., 1977.
6. Венгерова З. Литературные характеристики. – СПб., 1897. – Кн. 1.
7. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. По звездам. Статьи и афоризмы. – СПб., 1909.
8. Иванов Вяч. И. Собр. соч. – Брюссель, 1971. – Т. 1.
9. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. – СПб., 1914. – Т. 1; СПб., 1915. – Т. 2.
10. Мутер Р. Росsetти, Берн Джонс и Уоттс // Новый путь. – 1903. – № 6.
11. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. – СПб., 2006.
12. Панофский Э. Иконологические исследования: гуманистические темы искусства Ренессанса // Эстетика и теория искусства XX века. – М., 2007. – С. 650–652.
13. Панофский Э. Этюды по иконологии. – СПб., 2009.
14. Патер В. Ренессанс: Очерки истории искусства и поэзии. – М., 1912.
15. Рескин Дж. Искусство и действительность / пер. О. М. Соловьевой. – СПб., 1900.
16. Рындина Л. Ушедшее // Воспоминания о Серебряном веке. – М., 1993.
17. Сизеран Р. Современная английская живопись. – М., 1908.
18. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедального анализа. – СПб., 1998.
19. Флоренский П. Столп и утверждение истины. – М., 1990. – Т. I (1).

20. Ханзен-Лёве А. Проблема корреляции словесного и изобразительного искусства // Венский лингвистический альманах. – 1983.
21. Ханзен-Лёве А. Мифопоэтический символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. – СПб., 2003.
22. Шипфлингер Т. София – Мария. Целостный образ творения. – München-Zürich, 1997.
23. Цельнер Ф. Леонардо да Винчи. Полное собрание живописи и графики. – М., 2006.
24. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб., 2004.
25. Lessen I. Rossetti. – Leipzig, 1905.