

ЭЛЬ ГРЕКО В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Имя Эль Греко (Доменикоса Теотокопулоса) редко встречается в русской поэзии, хотя еще французский романтизм включил его в канон мировых классиков. В данной статье предполагается, что рецепция Эль Греко в русской поэзии обязана не столько влиянию французского романтизма или испанского сюрреализма, сколько стилистическим особенностям творчества самого художника, который наследовал критской иконописи, при этом в свой зрелый период следовал ренессансным принципам жизнеподобия и соперничества. В результате Эль Греко воспринимается в русской культуре не как странный и причудливый художник, но как классик, подражающий природе, а стилистические особенности тогда трактуются как экзистенциально значимые. Эль Греко сопоставляется тогда с персонажами своих картин, такими как апостолы и евангелисты, и понимается как художник, сообщающий что-то экзистенциально значимое о судьбе. Его пейзажная манера тогда трактуется как превращение художественных условностей в онтологически значимые построения. Близкое чтение поэтических текстов, посвященных Эль Греко (Бальмонт, Ахматова, Евтушенко, Кривулин, Ахмадулина, Кекова), и учет теоретических высказываний об Эль Греко (Бенуа, Лихачев) позволяет показать, что Эль Греко был воспринят не в рамках экспрессионизма или сюрреализма, но в ключе иконописного онтологизма. Технические приемы Эль Греко тогда были поняты в русской поэзии как сюжетно значимые: светотени и колорит оказались символами жизненных перипетий, а миссия апостола и Орфея тогда были отождествлены как образцы для поэтического отношения к повседневности.

Ключевые слова: Эль Греко (Доменикос Теотокопулос), живописный прием, экфрасис, лирическая поэзия, сложный экфрасис, испанская живопись, лирический сюжет, маньеризм, прием.

Информация об авторе: Марков Александр Викторович, ORCID: 0000-0001-6874-1073, доктор филологической наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Россия.

E-mail: markovius@gmail.com.

Дата поступления статьи: 21.12.2019.

Для цитирования: Марков А.В. Эль Греко в русской поэзии // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26, № 1. С. 93-101. DOI 10.34216/1998-0817-2020-26-1-93-101.

Aleksandr V. Markov

Russian State University for the Humanities

EL GRECO IN RUSSIAN POETRY

The name El Greco (Doménikos Theotokópoulos) is rarely found in Russian poetry, although French romanticism included him in the canon of world classics. This article assumes that El Greco's reception in Russian poetry is due not so much to the influence of French romanticism or Spanish surrealism as to the stylistic features of the artist himself, who inherited Cretan icon painting, while in his mature period he followed the Renaissance principles of life-like and rivalry. As a result, El Greco is perceived in Russian culture as a classic imitating nature, and stylistic features are then interpreted as existentially significant rather than a strange and bizarre artist. El Greco is then compared with the characters of his paintings, such as the apostles and evangelists, and is considered to be an artist, communicating something existentially significant about fate. His landscape style was then interpreted as the transformation of artistic conventions into ontologically significant constructions. A close reading of poetic texts dedicated to El Greco (Konstantin Balmont, Anna Akhmatova, Yevgeny Yevtushenko, Viktor Krivulin, Bella Akhmadulina, Svetlana Kekova), and taking into account the theoretical statements about El Greco (Alexandre Benois, Dmitry Likhachov) allows us to show that El Greco was not perceived within the framework of expressionism or surrealism, but in the key of icon-painting ontologism. The techniques of El Greco were then understood in Russian poetry as plot-significant: chiaroscuro and colour turned out to be symbols of life's upheavals, and the mission of the apostle and Orpheus was then identified as a model for a poetic attitude to everyday life.

Keywords: El Greco (Doménikos Theotokópoulos), pictorial technique, ekphrasis, lyric poetry, complex ekphrasis, Spanish painting, lyrical plot, mannerism, technique (device).

Information about the author: Aleksandr V. Markov, ORCID: 0000-0001-6874-1073, Doctor of Philological Science, Professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

E-mail: markovius@gmail.com.

Article received: December 21, 2019.

For citation: Markov V.A. El Greco in Russian poetry. Vestnik of Kostroma State University, 2020, vol. 26, № 1, pp. 93-101 (In Russ.). DOI 10.34216/1998-0817-2020-26-1-93-101.

Доменикос Теотокопулос не входил в России в канон мировых классиков живописи до конца XIX века, когда новая волна интереса к испанскому искусству, вместе со стремлением расширить понятие европейского искусства символическим продвижением на как Запад, так и на Восток, потребовало создать список значимых испанских художников.

При этом из списка классиков западной живописи выпали некоторые художники, которые входили в «аристократический» канон, такие как голландец Паулюс Поттер (его называли Поль Поттер) с его анималистикой – в «Петербургских трущобах» Крестовского или «Губернских очерках» Щедрина он стоял в одном ряду с Тицианом, Тинторетто и Ван Дейком.

Русская рецепция Эль Греко наследует французскому романтизму Мериме, Готье и Гюго, создавшим культ идеализированной Испании, противопоставлявшейся слишком буржуазной, холодной и расчетливой, на их взгляд, тогдашней Франции. Для романтиков Испания была местом сильных страстей, доводящих до безумия, немотивированных поступков и при этом артистизма, всегда приводящего к пластической завершенности сцен. Разумеется, испанские живописцы стали символическими проводниками в этот мир: необычный в сравнении с французским неоклассицизмом и ампиром колорит, странные, не вполне распознаваемые привычной характерологией выражения лиц у всех персонажей, а не только у отдельных, самых загадочных, наконец, повышенная экспрессия – всё это казалось особо испанским, особо экзотичным и привлекательным.

Французские романтики во многом определили восприятие художественной жизни Испании и испанского характера и в некоторых других странах, в том числе в России. Только вторая волна испанского влияния, связанная с именами Пикассо и Дали, позволила по-новому, уже изнутри взглянуть на испанский характер. Если говорить кратко, то французские романтики подчеркивали темный иррационализм испанской живописи, но не видели в ней ни особой легкости, ни особой фантазии, приписывая эти качества только своей галантной культуре. Тогда как испанские сюрреалисты XX века, напротив, показали, что с испанской живописью связан не отказ от рациональности, но, наоборот, повышенная рациональность, доходящая до небывалой интеллектуальной причудливости, фантазии и изобретательности. Тогда испанское искусство, которое до этого понималось как несоизмеримое с человеком, дружащее скорее со стихиями и метафизическими сущностями, стало восприниматься как антропоцентричное в квадрате (что стало важно и для шестидесятилетней его рецепции [3]), что выразилось больше всего в известном рассуждении Мишеля Фуко о «Менинах» Веласкеса [Фуко: 46–52]

Второе влияние как раз поставило с наибольшей остротой вопрос об отношении между Пикассо и Эль Греко: ориентация советской шестидесятилетней культуры на Пикассо как на один из образцов интернационального гуманистического искусства [Зайцев] вызывала недоумение интеллектуалов, насколько такое равнение на деструкцию формы не препятствует восприятию конструктивной роли прежнего искусства. Наиболее характерным оказалось замечание Д.С. Лихачева, отразившее ключевые дискуссии о Пикассо и Эль Греко, в котором он противопоставил провокационную хаотичность Пикассо нетрадиционной, неканоничной, но завершенной пластичности Эль Греко: «Эль Греко искал “своих” линий, оттекаю-

щих объекты изображений. Все у него как бы плавало в гармоническом движении неподвижного. <...> В композициях, цветовых сочетаниях и текущих, текучих линиях Эль Греко есть и одухотворение мира, мировоззрение, зовущее к действию, к согласию и любви...» [Лихачев: 19]. Так была обозначена уже существовавшая рамка разговора об Эль Греко, и теоретизирование Д.С. Лихачева просто окончательно оформило то, что уже чувствовали все знатоки испанской живописи: перед нами не просто изобретательный художник со своей пластикой, но перед нами сама пластика, действующая особым образом. Если эта пластика причудлива, то не в силу излишнего рационализма, а в силу непосредственного соперничества с природой, стремления превзойти природную пластику. И как мы увидим, такое понимание пластики привело в русской поэзии конца XX – начала XXI века и к новому пониманию пластических приемов в живописи. На основе корпусного анализа русских поэтических текстов мы исследуем специфику того, как именно пластика Эль Греко трансформируется в художественные приемы в поэзии и как стремление найти подлинный исток живописного искусства становится обоснованием автономии фантазии в изображении житейских бытовых ситуаций, а значит, и автономии лирического высказывания.

Таким образом, получается, что позиция французских романтиков продолжала усваиваться в русской литературе и в эпоху модернизма, тогда как вторая мода на испанскую живопись оказалась в русской литературе необычной: не Пикассо оказался ключом к Эль Греко, но, наоборот, Эль Греко на фоне Пикассо превратился из изобретательного и эксцентричного художника, почти в классика. При этом, как мы увидим, понимание испанской живописи как антропоцентричной до капризности было удержано и трансформировано внутри действия механизмов лирического сюжета.

Такой интересный ход, понимание Эль Греко не в рамках эстетики испанского барокко, которую критики XX века часто подверстывают к современному экспрессионизму, но, наоборот, в ключе классической эстетики соперничества с природой и превосходения природы, по нашему предположению, обязано тому, что Доменикос Теотокопулос был по происхождению весьма успешным иконописцем критской школы. Иконопись критской школы соединяла в целом византийский способ композиционного построения и все иконописные условности с тем декорированием пространства и переполнением его фигурами, которые мы связываем с венецианской живописью – Эль Греко поэтому без особых трудов перешел с равнения на Византию на подражание Тициану и Тинторетто, даже болезненное соперничество с ними, но уже то, как он страстно хотел быть живописцем ренес-

санского типа, показывало, что его сознание было в целом сознанием иконописца, а не живописца, в нем не было ничего театрального, а только стремление достичь сущности, стремление всю жизнь положить на ревностное и ревнивое достижение этой сущности. Он был иконописцем, для которого его действие онтологично, который вдруг попал в мир ренессансного притворства, соперничества художественных стилей и условных ролей художников. Отчасти этим можно объяснить столь позднее появление Эль Греко в русской поэзии: требовалось, чтобы сами привычки культурного зрения изменились и в канон тех образов из истории живописи, которые должен знать поэт, вошли близкие иконописи итальянские примитивы или, позднее, старообрядческая икона. Бальмонт, написавший первое стихотворение на русском языке о живописи Эль Греко, в это же время воспевал и творчество Фра Беато Анджелико. Пока для культурных русских людей икона ассоциировалась по преимуществу с официальным неоклассицизмом, а древние иконы были предметом археологического интереса, но не созерцательного взглядывания, русская поэзия могла воспринимать испанский танец, но не испанскую живопись.

Итак, наша исходная гипотеза состоит в том, что интерес к испанской живописи в поэзии не мог ограничиваться только ее экзотизацией или прямой имитацией ее приемов для построения лирического сюжета. Напротив, это всегда были попытки поиска истоков, того ядра, которое только и обосновывает эти приемы как часть одновременно эксцентричного, но и необходимого высказывания. Близкое чтение текстов, которое предлагается в этой статье, может установить ту равнодействующую, которая и объясняет, как Эль Греко начинает работать внутри лирического высказывания, наделяя лирическое повествование новыми свойствами, что отвечает его обращению иконописных приемов в метафизический эксперимент над различными формами высказывания о происходящем [Бычков]. Таким новым свойством оказывается экзотизация быта, что соответствовало и общему мифу об Испании, как романтическому, так и модернистскому, но при этом не как эстетическая, а, наоборот, как ответственная, связанная с пониманием ограничений каждого изобразительного приема и ответственности поэта, как и художника, за эти приемы. Если говорить о первой волне испанизма, романтической и неоромантической, то, несмотря на усиленное внимание некоторых представителей русского модерна к испанизму французского романтизма (достаточно указать на Н. Гумилева, переведившего Теофила Готье), Эль Греко встречается как предмет специального внимания считанные разы. Первое поэтическое размышление о греко-испанском художнике – стихотворение Бальмонта «Перед картиной Греко», с подзаголов-

ком «В музее Прадо, в Мадриде». Это стихотворение передает общее впечатление от живописной манеры художника, прежде всего от искусных светотеней, которые делают изображение как бы рельефным. В стихотворении эти тени оказываются конструктивным элементом, предельно раздвигающим перспективу, так что неба уже не видно, «неба не достать»:

На картине Греко вытянулись тени.
Длинные, восходят. Неба не достать.
«Где же нам найти воздушные ступени?
Как же нам пути небесные создать?»

Сумрачный художник, ангел возмущенный.
Неба захотел ты, в небо ты вступил, –
И, с высот низвергнут, Богом побежденный,
Ужасом безумья дерзость искупил.

Описание художнического безумия во второй строфе, хотя полностью соответствует поэтике и образности тогдашнего Бальмонта, на самом деле вполне передает его «Благовещение» и «Крещение», алтарные образы, делящиеся на небесный и земной план. Особенностью обоих полотен является то, что и архангел Гавриил, и Иоанн Креститель, ангел пустыни, стоят справа, а не слева, как это было принято в прежней живописи. Такая перестановка места фигуры, с сохранением правил чтения картины слева направо, создает необычный эффект: мы не восходим к раю, получив сначала благовест Евангелия, а сталкиваемся с посланцем рая, как бы уже оказываемся в раю, вступившими в небо, но при этом возвращаемся на землю, потому что благовещение и крещение еще должны состояться. Общая топика видения Бальмонтом художника как демонического и проклятого существа оказывается здесь частью такого столкновения с ангелом. Тем самым мир Эль Греко понимается как мир бытования, а не сценического изображения, хотя каждый светотеневой прием привносит в это бытование сильнейшее демоническое или эксцентрическое переживание. Не смотреть на приемы художника, а вынужденно отвечать за приемы Эль Греко – вот что станет главным мотивом и стихов, посвященных этому художнику, спустя век.

Такой опыт тогда остался одиноким, потому что поэтическое осмысление Эль Греко в этот период первого, неоромантического внимания к Испании было заменено прозаическим, с амбициями искусствоведения на тотальный охват эстетических впечатлений, превосходящий как бы дилетантские и летучие заметки в лирике. Так, Бенуа в «Истории живописи всех времен и народов» создает репутацию Эль Греко как «припадочного мастера, в котором столько юродства, столько выверта и надрыва» [Бенуа: 24]. Маньеристская техника и соперничество с Тицианом воспринимались тогда серьезно, как соперничество с Богом. Бенуа видит в картинах Эль Греко перенапряжение, «жуткую, точно про-

низанную электричеством серебристость» и отсутствие прототипов для сюжетов священной истории, например для Рождества Христова из Метрополитен-музея. Бенуа явно не знал истории критской иконы, но важным оказывается каламбурное употребление слова «напряжение» и в значении как бы грозовой обстановки, вспышки на лицах, причудливости поз, и в значении нервной перенапряженности, из которой и делается вывод о безумии художника. Но такая перенапряженность (которую современники совсем не видели [Шалудько]) и позволяет потом решить вопрос о статусе этого художника в рамках сконцентрированного биографического мифа как источника не только отдельных решений, но и самой миссии поэта, что мы потом видим у поздней Ахматовой.

Ахматова в строках «Поэмы без героя», обращенных к Исае Берлину [Рубинчик: 60], называет его «посланец давнего века / Из заветного сна Эль Греко». Эти строки уже становились предметом особого внимания исследователей. Понять этот намек можно, только если мы будем понимать, что имелось в виду под «посланием» и «сном». В свете позиции Бенуа, сон оказывается как раз снятием напряжения, заветный сон – это возможность общения, по телефону или личного, тогда как посланец означает здесь просто «апостол», иначе говоря, новый проповедник христианства, один из апостолов Эль Греко. У Ахматовой, в отличие от Бальмонта, отсылка идет к эрмитажной коллекции, к апостолам, автопортретность которых доказана [Каганэ], и тем самым биографический миф оказывается частью бытового мифа, который и определяет то самое производство бытовых ситуаций с помощью новых приемов, каждый из которых грозит какими-то бедами и воспринимается как сновидческий или пророческий. Это вполне соответствует и тому, как сам Эль Греко трансформировал приемы иконы на переходе от иконы к портрету, превращая ренессансную плотность изображений иконы в угрожающее исполнение какой-то одной пророческой миссии, пророчества как приема, находящего себе инструменты [Марков]. Далее в поэзии инструментализация Эль Греко продолжается, но по-разному в официальной и неофициальной поэзии.

Так, Евг.А. Евтушенко в стихотворении «Монолог испанского гида» (1968) изображает советского туриста, желающего попасть не в галерею, где Эль Греко и Гойя, но в музей пыток. Гиду стыдно выполнить эту просьбу, он стыдится за прошлое, но, как выясняется, стыдится и за настоящее франкистской Испании, переживая отсутствие свободы слова как пытку. Тем самым в публицистическом стихотворении прием оказывается самообосновывающим, тень становится главным инструментом действия, как и у Бальмонта, где тени и создали небо: следы памяти являются и режимом производства лжи, в том числе лживых «слащавых

открыток» с изображениями произведений искусства, так что в конце концов вопросы туриста оказываются тем единственным медиумом, который разоблачает лживость других медиа.

В другом стихотворении того же года, «Живопись на ишаках», поэт изображает одно из занятий пастухов (вероятно, на самом деле погонщиков) от скуки фигурно выстригать шерсть на своих животных

Берёт, к ишачьим диким стомам глух,
машинку парикмахера пастух
и выстригает – шерсти не в позор –
ну, предположим – шахматный узор.

Затем, свой холст живой ввергая в шок,
опасной бритвой он кладёт штришок,
и, отряхнув счастливо шерсть с колен,
он, как Эль Греко, горд собой: «Муй бьен!»

Для Евтушенко это развернутая метафора того, что искусство не способно изменить социально-политическую реальность тогдашней Испании. Но замечательно, что здесь картина на ишаке понимается как регулярный узор, не допускающий никакой импровизации, но при этом требующий какого-то дополнительного виртуозного жеста, превращающего простую игру в настоящую картину, та самая внутренняя разделяемая ответственность за жест Эль Греко как основа личного отношения к происходящему в быту, о чем мы говорили и в нашей рабочей гипотезе, и в связи с Ахматовой. Далее Евтушенко упоминает Эль Греко в «Голубе в Сантьяго» (1978) как символ классики вообще, как раз как символ классицистского, антиавангардного вкуса, что отвечает и приведенной ремарке Лихачева, явно знавшего и Бальмонта, и Гумилева, и Евтушенко.

В неофициальной поэзии эта конструктивность тени и одновременно трагичность быта, невозможность отвечать за быт даже при полной ответственности за приём раскрыта в поэзии В. Кривулина. Стихотворение В. Кривулина «Еще Орфей» (1975), наполненное почти сюрреалистической образностью, образует вполне завершенный сюжет, в котором действуют уже не персонажи, а жанры: мелодраматическая история Эвридики и Орфея поглощается самим мифом, который при своей тотальности и масштабности образов, подчиняющих себе любую судьбу, понят структуралистски как система знаков, оставляющих только следы и тени, что отвечает и общей концепции Кривулина об отношении поэзии и художественной критики [Хайрулин]. В начале стихотворения Эвридика («прямая идет», в благоговейной тишине, как «оскудевающий случай») оказывается уникалом настоящего подлинного достижения искусства, тогда как Орфей («механизму родная пружина») оказывается принципом изобретательства, чтобы всё «в многосложные строфы слагалось», неким информационным механизмом, черным ящиком,

который и производит всё семиотическое многообразие окружающей реальности:

Орфей – состоянье числа,
неделимого на два: на Космос и Хаос.

Далее соединение Греции и Испании происходит благодаря строго условной культурной семиотизации – маркам вин: «Хиосское» и «Малага». Тема вина позволяет связать шаг Орфея – как шаг в темноте, как пьяную походку, и винные пары – как оболочку «для облака мысли огромной», иначе говоря, как пьяный бред. Тогда любовь Орфея к Эвридике – это уже не любовь сумасбродного художника-изобретателя к счастливому случаю, а, наоборот, разрыв внутри этой случайности, когда «собирается случай у каждого шага». Так предвосхищается ключевая строфа о живописной манере Эль Греко:

Двое к берегу вышли
из-под кисти Эль Греко.
Завихряясь к высокому центру вселенной
в искаженной пропорции – два человека.
Кто же смертный из них? Кто же ближний?
Больше неба они и разорванной пены.

Искаженные фигуры, разрывающие вспененное, грозное пространство – прямое наследование той учрежденной в русском модернизме оптики, которая и позволяет размышлять о центре вселенной. Скорее всего, речь об эрмитажных Петре и Павле, но может быть Иоанн и Франциск, тогда «смертный» Иоанн, испивший чашу с ядом, но и опровергший свою смертность, вознесшийся на небо, а ближний – Франциск. Неоднозначность прообразов вполне отвечает дальнейшему сюжету: далее оказывается, что «солнце мифа» как «белила» поглощает «обесцвеченные светила», ставя под вопрос систему светотеней:

Боги сходят на землю – на землю иную:
берега и языка, светотени и края.

После мы выясняем техническую сторону такого трагизма, что это «солнце мифа» – фотовспышка, и далее проводится параллель, как обернувшийся Орфей остался без Эвридики, ему остались только одежды, так и в мире «семейных альбомов» «мало / фотография помнит о лике», сохраняя только яркие цвета одежды, «одеянье прямое», но не индивидуальные черты лица:

Все живое похоже и пристально снято,
столь отчетливо складками разделено,
что песок под ступней бестелесной
и волнение простыни смятой –
две космических силы, сведенных в одно
эле слышное: тесно!

Иначе говоря, фотография подразумевает иной след, чем живопись, что не здесь человек прошел, в каком-то ритме поэтического слова, а что здесь человек побывал, обжил эту переданную на фотографии квартиру. Так Орфей возвращается в мир литературы, «в освещении словесности нищем», а Эвридика оказывается совокупностью зрительных образов:

проплывает рука – Эвридика, страна,
столь чужая Эллада, с каким-то больным
отношением источника с тенью.

Тем самым Кривулин допускает, в отличие от Евтушенко, ответственность человека-поэта, отождествляющегося с Эль Греко, не только за свои приемы, но и за свою трагедию. Но для этого сами эти приемы должны превратиться в некоторую «фотовспышку», некоторое зияние, которое и вернет настоящие тени в быт, вернет отношение источника с тенью и тем самым превратит трагедию из предмета надрывной стилизации, о которой писал Бенуа, в предмет катартической причастности. Это сложное переплетение подлинности переживания, предсмертного и миновавшего смерть, и приемов, необходимых для артикуляции этого переживания, мы находим у Ахмадулиной.

Белла Ахмадулина обратилась к наследию греко-испанского живописца в стихотворении «Светает» (1996) из цикла «Наслаждения в Куоккале». Всё стихотворение изображает переживание расцвета как процесс не восприятия, но творческого созидания. В конце концов рассвет исчезает, потому что наступает новый день, и от него остаются только тени, которые и сравниваются с «Пейзажем в Толедо» Эль Греко. Как и у Бальмонта, Эль Греко здесь – художник продуктивных теней, достигающих до неба и даже заслоняющих собой небо. Только если Бальмонт решает эту тему живописного впечатления, обратившись к культурному мифу о демоническом художнике, в котором и находит разрешение противоречий, то Ахмадулина говорит исключительно о себе и о своём эксперименте примирения со своей душой при таком созерцании, что обычно для ее эффарисов как механики примирения [Мних].

В первой строфе сразу вводится тема, которая для символистов была итогом интеллектуальных усилий, а не предпосылкой, а именно, способность природы подражать искусству. Синий том Блока, вероятно, часть обычного советского собрания, и оказывается тем искусством, которое рассказало о таком итоге и поэтому может быть предпосылкой, образцом для рассвета быть таким, как Блок:

Седьмой в исходе час, и можно обозреть
согласье меж окном и синим томом Блока.
Извне глядит рассвет на милый образец:
не слишком ли сине? а так – не слишком блекло?

Слово «образец» сразу отсылает и к образцам моды, которым надо точно следовать, и к иконописным образцам, которые вовсе не исключают индивидуальной манеры иконописца, в том числе колористической. Как часто у Ахмадулиной, семантическое смещение происходит внутри звучащего слова, и мы переходим от моды – к иконе и от просопопеи, стремления рассвета понравиться Блоку – к феноменологии творчества, где нельзя допускать излишеств и где творческая задача требует и аскетической умеренности. Это соединение иконописного и аскетического намеков уже

невольно обращает нас, хотя мы того не сознаем, к истокам, к ранней карьере Доменикоса Теотокопулоса как иконописца.

Во второй строфе мы встречаем цветковые и оптические образы русского символизма: лиловый цвет, сирень, полумесяц, которые воспринимались современниками и позднейшими читателями как свидетельство претенциозности и сомнабуличности символистской эстетики, предпочтения достигнутых легкими усилиями гипнотических техник созданию ясных образов:

Лилового чуть-чуть добавить ли? Скорей!
Срок малый отведен для сотворенья месив.
Вот для чего со мной пришелица – сирень
персидская, и с ней помолвлен полумесяц.

Очевидные отсылки к Брюсову («Творчество»), Блоку, Бальмонту, а также к Тютчеву («Тени сизые смешались...») соединяются с важным индивидуальным мифом Ахмадулиной об устойчивых социальных практиках, таких как странствие и брак, как проявляющихся в природе. Но здесь замечательно то, что уже для этой картины нужна творческая воля: воспринять сирень на рассвете не как серую, как обычно кажется при слабом освещении, а как лиловую, равно как и месяц не как бледный на рассвете, а как золотой, подобный обручальному кольцу, можно только проявив художническую волю, и прежде всего дополнительно оттенив цвета так, чтобы они казались ярче. Сходное отношение к «декадентскому» цвету художника, но уже понятие не конструктивно, а упрощенно-алхимически мы находим в стихотворении Ю. Кублановского «Месяц бледен и Врубель ревнив...» (1978):

И сирень на ветру закипит,
как глазурь в декадентском горниле...

В третьей строфе сама природа вступает в соревнование с художником, создавая ту систему образов, в которой и простое оттенение красок кажется махрово-густым, любая насыщенность выглядит как отсрочка восхода, и поэтическая воля художника, создающая не репрезентации, а тени, и создаёт грозу. Природа растворяется в собственной незримости, но это и означает, что она создала грозу, в которой ничего не видно:

Махровой гушины высокородна спесь,
и солнце, припоздав, ее не одолело.
Дом с башней за окном еще не зрим, но есть:
шпиль разрывает мрак, как при грозе в Толедо.

Наконец, в последней строфе выясняется, что и природа, и искусство не разрывают мрак, но создают избыток цвета, и любой разрыв может быть понят не как провал, не как пораженность, но как положительная насыщенность. В таком только случае из тьмы и появляется настоящее имя Эль Греко, и настоящая позиция лирического повествователя, усталость от бессонницы и от перемен погоды, которая может быть превращена в задумчивость и аскетическую умеренность только при медитации над всей судьбой художника:

Луч желтый привнесен в угрюмую зарю.
В избытке цвета нет излишка и огреха.
На сбывшийся рассвет устало я смотрю –
как бы на свой шедевр задумчивый Эль Греко.

Так, начав с аскетизма Доменикоса Теотокопулоса как иконописца, Ахмадулина переходит к позднему Эль Греко, который оказывается аскетом в другом смысле: не умеренности колорита, но задумчивости опытного человека, который не может допускать уже не только «излишка», но и «огреха», тогда как в молодости можно быть сколь угодно аскетичным, но от огрехов застраховаться невозможно. Почему огрехи невозможны? Потому что цвет начинает восприниматься как цвет не живописца, следующего образцам и играющего разными возможностями палитры, но иконописца, для которого цветовые решения относятся к решению онтологической задачи, прямо связанной и с его экзистенциальным самоопределением. Вновь за мнимой эксцентрикой живописи открывается иконописец, или носитель, по Лихачеву, зовущего к действию мировоззрения.

Далее образность «Грозы в Толедо» была ещё подробнее раскрыта в ее же стихотворении «Спит дармод, спят чашка и тарелка...» из цикла «Пациент» (2002). Общая идея стихотворения, творческая активность природы и интерпретативная мощь личной памяти, выходящей за пределы субъективной интерпретации, остаётся той же, но разгрызается иначе, в другом порядке:

Спит дармод, спят чашка и тарелка,
а в небе схватка туч и мглы со мглой
величественна, как ГРОЗА В ТОЛЕДО.
Страшись, Эль-Греко, поспешай домой.

Начинается стихотворение резким исключением наблюдателя, который спит, и самого художника из творческого процесса, который буквализуется: написанная на холсте гроза оказывается страшной, даже невыносимой. Как дальше будет вести себя «дармод» (изображаемый пациент стационара, вероятно, глазами обслуживающего персонала), лирический повествователь и воображаемый собеседник, отождествленный с Эль Греко, никак не показано, но далее о пейзаже говорится как о соединении жизни и смерти: «дома стоят, как призраки домов», мертвый остов цветов – «памятник цветов», смог обозначен также как «ультрамарин дымов». Такое превращение природы в набор разрозненных искусственных объектов отождествляется с болезнью, тогда как выздоровление отождествляется с отказом от прежней образности в пользу равновесия, умеренности, своеобразного аскетизма, который отождествляется со святостью:

Отринув образ, пациент проснётся,
уже бледнеет сумрачный восток.
Ну, что ж, посмотрим на того при солнце,
кто счёл своей добычей восход.

Да он резв! Возмыл из недр спросонья,
как будто младость – содержанье мышц.

Благодарзможно и благопристойно
он входит в душ, как в море сквозь самшит.

При чём самшит – останется загадкой,
иль просто хвоей пахнет мыльный нимб.

Правей окна явился огонь заглавный –
всеземный грех потутился пред ним.

Такое утро в больнице оказывается далее вполне сюрреалистическим: «зданий многостенность» оказывается единственным, что видно при дневном свете, тогда как прежняя вдохновенная «сокрытая необозримость звезд» сменяется рутинной больничного обслуживания. При явных отсылках к Пастернаку, к переживанию больничного покоя как места предельной открытости Богу и людям, здесь оказывается, что гроза над Толедо прошла:

В окне, быть может, всё-таки Толедо
в его погожий лучезарный час?

Многочисленные вариации стихотворения «В больнице» Пастернака, которые опознает любой читатель, складываются в общий сюжет майской грозы как майской пасхальной полноты:

Заботливых вмешательств получатель
приемлет их как ласки благодать.

В Крещение – в май он вторгнуться не чаял,
пустившись воском по воде гадать.

Иначе говоря, майская гроза оказывается новым крещением, а свеча, прежде означавшая у Пастернака духовное горение, противостоящее тьме социальности, оказывается гадательным прибором, и дальнейшая анекдотическая фабула, пациент, перепутавший кнопку лифта и спустившийся не в магазин на первом этаже, а в подвальную операционную, оказывается поводом для уже осмысления всего духа западной живописи:

Он вспомнил ирис, сохнувший в тенётах
его измыслий, свежих лилий средь.

Ошибок нет в голландских натюрмортах:
цветок увядший означает смерть.

Ирисы Ван Гога и «суета сует» голландских натюрмортотв увидены из загробья, но не из загробья свершившейся Божьей воли, как у Пастернака, а из операционной: «Была б нема загробная картина, / где прозябал заблудший пациент, / но пряткая его тахикардия / озвучивала кафель и цемент». Иначе говоря, нахождение в загробьи и является настоящим разыгрыванием живой картины, как до этого простое исчезновение прежних звезд и прежних оттенков неба и было грозой. Отсюда и мораль всего большого анекдота: «закат – отверст, а магазин – закрыт», иначе говоря, счастливым делает само состояние неба, та трагическая ответственность за небо, а не только за образующие его тени, принятая новым Эль Греко.

Евтушенко обращает рассмотренное выше стихотворение к князю Мышкину, очарованному кротостью ишаков, доказывая, что ничего артистического в этих животных самих по себе нет, необходимо не просто прикосновение художника, а реализация определенной пространственной про-

граммы. Бахыт Кенжеев в стихотворении «Засыпая в гостинице, где вечерет рано...» (2004?), отождествляя кровать в номере со смертным одром, а закат – со свернутым в трубочку днем, говорит о подземном царстве возвращения к истокам русской поэзии, к Кантемиру как создателю басенных фабул. Звезды уже бледнеют, а не просто исчезают, тогда как живопись Эль Греко отождествляется как раз с неисчезающим следом, с неизбывной чернотой отпечатка:

Льется, льется безмолвных звезд молодое млеко
а вокруг него – черный и долгий, как холст Эль Греко,
на котором сереют рубахи, доспехи, губы,
и воркует голубь, и ангелы дуют в трубы,
и надежде еще блеснуть в человеке детском
позолотой тесной на тонком клинке толедском...

Долгой оказывается живопись, потому что слишком быстрая смена впечатлений в той Одиссее, которой посвящено стихотворение, оказывается вновь возвращающей нас к приемам. Ответственность здесь образуется не созерцанием анекдотической ситуации в качестве трагической, как у Ахмадулиной, а, наоборот, принятием трагических или апокалиптических образов как единственного способа повествовать историю. Этот вопрос о повествовании позволяет обратиться к Эль Греко и с необычной стороны, что сделала С. Кекова.

В 2001 году в сборнике С. Кековой «Восточный калейдоскоп» появилось стихотворение «Чуть помедлив, вздохнешь, уходя...», не называющее Эль Греко, но явно имеющее в виду его «Поклонение волхвов» из Прадо. Начинается стихотворение почти соц-артовским изображением советского быта как пародии евангельской истории: «расколотый череп трамвая», «распятое тело дождя», как указание на Голгофу и Распятие, но в низких образах быта. Предлагается видеть «закрытый газетный киоск / и звезду над Российской державой» – единственный способ помыслить вифлеемскую звезду, когда нет никаких новостей, как бы нет еще благой вести, и только звезда указывает волхвам путь. Неоромантические образы мертвой и покинутой природы благодаря душевному перечислению («в человеке, в душе и природе») переходят в общий образ родины уже не как заброшенного места, а как отражения подлинного: подлинное даже в отражении лучше заброшенного самого по себе:

Ты покинул родные места,
но в глуши, над больницей земской,
словно призрак, блуждает звезда
отраженьем звезды Вифлеемской.

Так решается тема искусства в природе, творческого усилия природы как способности природы на то духовное созерцание, которое отличается от романтического. Но именно такое созерцание подводит к дальнейшему развитию сюжета, «несчастная», отождествляемая с русской судьбой, скоро заснет от тяжелой горечи:

и приснится тебе вся небесная рать
и какого-то грека картина:

В бывшей церкви стоят пастухи,
бродит скот в алтаре за крещальной,
среди соломенной светлой трухи
спит дитя все светлей и печальней.

Возле яслей четыре вола
наклонили могучие выи...

Да, у времени есть зеркала
и огромные рамы кривые.

Хотя Эль Греко не назван по имени, явно дана точка зрения видящей сон, членораздельность этой точки зрения, что это не просто видение, а картина, причем имеющая автора, придается тоже извне, в ходе диалогического пожелания. Мир оказывается уже и вывернут, и заброшен, как предмет сожаления и ностальгии. Канонические вол и осёл заменены четырьмя волами: как бы зеркала, так что подражание природе оказалось заменено подражанием самой искусственной репрезентации. «Кривые рамы» наследуют выработанному в художественной критике XX века пониманию новаторства Эль Греко как якобы предвестия экспрессионизма, но оказываются лишь частью большого сна с его механизмами расставания с привычным временем. Если у Ахматовой зеркало связывается с апостольством, то у Кековой – наоборот, с невозможностью проповеди, хотя понимание экспрессии Эль Греко остается тем же, как часть сверхтекста [Шурупова] Эль Греко как иконописца-живописца-драматурга, трагической личности и мифотворца одновременно.

Итак, проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы. В отличие от других художников, которые были поняты как репрезентирующие те или иные сцены, в Эль Греко за “классичностью” для испанской традиции и за радикальным маньеризмом приемов – метафизическая иконописная основа. Она позволила разыграть и тему приемов как конструирования реальности, что потом, при новом взгляде на Эль Греко, привело к эмпатическому пониманию анекдотических ситуаций как конструируемых прямо на глазах и потому не оставляющих равнодушными. Иконописные истоки творчества Эль Греко оказываются ключевыми для классицизирующего его понимания, которое видит в его творчестве не эксцентрику и экспрессию, а соперничество с природой и с другими художниками, соперничающими с природой. Здесь иконопись с ее онтологизмом и ренессансная живопись с ее подражанием природе и соперничеством живописцев оказываются на одной стороне, в отличие от интеллектуальной капризности экспрессионизма и модернизма. При этом поэты находят различные образы, такие как Орфей, большой, очевидец, которые связывают эту экзистенциальную фатальность, вызванную онтологической

серьезностью творческого акта, свойственную иконописи, с попыткой обыграть природу, переиграть природу в миметическом соперничестве с ней, как в ренессансной живописи. Относительная редкость имени Эль Греко в русской поэзии только усиливает этот метафизический интерес поэтов к “теням” событий как условию событий. Раскрытие иконы, стоящей за картиной, создает ту особую перспективу, в которой след может предшествовать реальности, катартическое может опередить трагическое, а анекдотическое окажется уже инкорпорированным в индивидуальный миф. Этот жест перехода испанского классика живописи от иконы к картине, от медитативности к эмпатии не может быть просто воспроизведен в отсылках к живописи Эль Греко, но только в тех переменах статусов мифологического, автобиографического и анекдотического, которые знаменуют, что художник не просто вдохновил поэтов, а заставил еще раз вспомнить его во время создания поэтического произведения и многое переосветить в нем, переставить жизнестроительные и мифотворческие акценты прямо в ходе его (произведения) развития.

Список литературы

- Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов. СПб.: Шиповник, 1912. Т. 2.
- Бычков В.В. Метафизический смысл искусства Эль Греко // Вестник славянских культур. 2014. № 2 (32). С. 158–170.
- Зайцев В.А. О художественно-стилевых течениях в русской поэзии XXI века // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2009. № 4. С. 16–38.
- Каганэ Л.Л. Автопортрет Эль Греко в картине «Апостолы Петр и Павел» из Государственного Эрмитажа // Памятники культуры. Новые открытия: ежегодник. 1975. С. 370–383.
- Лихачев Д.С. Заметки об истоках искусства // Контекст – 1985: Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1986. С. 15–20.
- Мних Л. Символические пространства экфрасиса в поэзии Беллы Ахмадулиной // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Седльце, 2018. С. 663–673.
- Марков А.В. Изобразимое в сновидении // Русская антропологическая школа РГГУ: сайт. (Препринт). URL: <http://kogni.narod.ru/markov1.htm> (дата обращения: 20.12.2019).
- Рубинчик О. Об испанской составляющей в «Поэме без героя» // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник. Симферополь, 2006. Вып. 4. С. 56–85.
- Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук: пер. с фр. М.: Прогресс, 1977. 487 с.
- Хайрулин Т.П. Литературно-критические стратегии В. Кривулина в 1970–1980-х гг. СПб., 2018. 73 с.

Шалудько И.А. Виртуозным пером о легчайшей кисти: об эпитафии Эль Греко, сочиненной Гонгорой // Новое искусствознание. 2018. № 1. С. 56–58.

Шурупова О.С. К вопросу о сверхтексте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 7. Ч. 1. С. 225–227.

References

Benois A.N. *Istoriia zhivopisi vsekh vremen i narodov* [The history of painting of all time.]. SPb.: Shipovnik Publ., 1912. Vol. 2. (In Russ.)

Bychkov V.V. *Metafizicheskiy smysl iskusstva El' Greko* [The metaphysical meaning of El Greco art]. *Vestnik slavianskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic cultures], 2014, № 2 (32), pp. 158–170. (In Russ.)

Zaitsev V.A. *O khudozhestvenno-stilevykh techeniyakh v russkoi poezii XXI veka* [On the style of art in Russian poetry of the XXI century]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 9. Filologiya* [Bulletin of Moscow University. Ser. 9. Philology], 2009, № 4, pp. 16–38. (In Russ.)

Kagane L.L. *Avtoportret El' Greko v kartine «Apostoly Petr i Pavel» iz Gosudarstvennogo Ermitazha* [Self-portrait of El Greco in the painting “The Apostles Peter and Paul” from the State Hermitage Museum]. *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia. Ezhegodnik* [Monuments of culture. New Discoveries: Yearbook], 1975, pp. 370–383. (In Russ.)

Likhachev D.S. *Zametki ob istokakh iskusstva* [Notes on the origins of art] *Kontekst – 1985: Literaturno-teoreticheskie issledovaniia* [Context – 1985: Literary and Theoretical Studies]. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 15–20. (In Russ.)

Mnikh L. *Simvolicheskie prostranstva ekfrasisa v poezii Belly Akhmadulinoi* [Symbolic spaces of ecfrasis in the poetry of Bella Akhmadulina]. *Teoriia i istoriia ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniia* [Theory and history of ecfrasis: results and prospects of study], Sedl'tse, 2018, pp. 663–673. (In Russ.)

Markov A.V. *Izobrazimoe v snovidenii. Preprint (Russkaia antropologicheskaia shkola RGGU)* [Pictured in a dream]. URL: <http://kogni.narod.ru/markov1.htm> (20.12.2019). (In Russ.)

Rubinchik O. *Ob ispanskoi sostavliushchei v «Poeme bez geroia»* [About the Spanish component in “A Poem Without a Hero”]. *Anna Akhmatova: epokha, sud'ba, tvorchestvo: Krymskii Akhmatovskii nauchnyi sbornik* [Anna Akhmatova: era, destiny, creativity: Crimean Akhmatovsky scientific collection], Simferopol', 2006, vol. 4, pp. 56–85. (In Russ.)

Fuko M. *Slova i veshchi: arkheologiya gumanitarnykh nauk: per. s fr.* [Words and things: archeology of the humanities]. Moscow, Progress Publ., 1977, 487 p. (In Russ.)

Khairulin T.P. *Literaturno-kriticheskie strategii V. Krivulina v 1970–1980-kh g* [Literary and critical strategies of V. Krivulin in the 1970–1980s.]. SPb., 201, 73 p. (In Russ.)

Shalud'ko I.A. *Virtuoznym perom o legchaishei kisti: ob epitafii El' Greko, sochinennoi Gongoroi* [A virtuoso pen about the lightest brush: about the epitaph of El Greco composed by Gongora]. *Novoe iskusstvoznanie* [New Art Studies], 2018, № 1, pp. 56–58. (In Russ.)

Shurupova O.S. *K voprosu o sverhtekste* [To the question of supertext]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Questions of theory and practice], 2012, № 7, part 1, pp. 225–227. (In Russ.)