

ций, образом Нади он создал тип героя, ищущего путь к самоосуществлению, ослабляя пути патриархального образа жизни. Н. Берковский справедливо отмечает: Чехов «пишет и об описанном уже другими. Он как бы снова пишет вторым слоем, по текстам Льва Толстого, да и по многим другим текстам».³¹ Релокация данного текста из одного контекста в другой сближает Чехова с модернистами.

Итак, резюмируя, можно сказать следующее. В настоящей работе дается контрастивный анализ трех произведений Чехова, в текстах которых легко узнаваемы сад и парк как архетипические топосы; их сущность определима этим прасимволом. Предпринимается попытка выявления скрытого смысла за видимым смыслом, выявления и показа многозначности ее в явном и зашифрованном виде. В «Вишневом саде» символика сада оплетает все уровни текста, в нем, как в фокусе, сгущены сущность и смысл жизни — всего прошлого, настоящего и даже будущего; его связь с библейским интертекстом сильна. Сад имеет одновременно прагматическое и трансцендентное значение. В процессе восприятия произведения происходит постоянное сравнение образа с праобразом, который существует в памяти читателя. Через прасимвол человек прикасается к метафизическому миру. В «Черном монахе» сад имеет эмблематический характер и служит для визуального воплощения отвлеченного содержания: видимое важно только как знак, намекающий на невидимый праобраз. Сад получает функцию, выражающую символическое содержание, благодаря тому, что семантически можно идентифицировать с библейским прототипом, возникающим в контексте произведения. Свою денотативную функцию сад выполняет в коннотативной системе, потому и является архетипическим символом. В «Невесте» сад не так глубоко проникает в структуру текста и носит подчеркнуто конкретизированный характер, но и здесь в намеках между строк проступает энигматическая эмблема, в которой частное и единичное превращаются в типическое и архетипическое. Чехов не пытается подменять универсальные коды дешевым дидактическим аллегоризмом. Его поэтике чужда прямолинейная аллегоричность, ему присущ богатый коннотациями символ. Художник тогда нуждается в праобразах, когда глубинная правда бытия не может быть выражена непосредственно, а только с помощью архетипических топосов и мифологических символов, которые показывают суть невидимого изображения видимой действительности. Универсальные символы доступны читателю только в той мере, в какой они воплощаются и становятся видимыми. Цель искусства — «символическое знаменование первообраза чрез образ».³²

³¹ Берковский Н. Я. Чехов: От рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 67.

³² Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. Т. 2. С. 51.

© Н. Ю. Грякалова

ОТ ЭКФРАСИСА К ИНТЕРТЕКСТУ

(ВОКРУГ СТИХОТВОРЕНИЯ ВЯЧ. ИВАНОВА «НАРЦИСС. ПОМПЕЙСКАЯ БРОНЗА»)*

«Dioniso cosiddetto Narciso»

Стихотворение «Нарцисс. Помпейская бронза» из сборника «Прозрачность» (1904), относящееся к жанру экфрасиса, что акцентировано заголовочным комплексом, в данном своем качестве уже становилось предметом специального изучения.¹

* Статья написана в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ № 15-34-11047.

¹ Цимборска-Лебода М. Экфрасис и субъект поэзии (два стихотворения Вячеслава Иванова) // Порядок хаоса — хаос порядка. Сб. статей в честь Леонида Геллера. Bernе, 2010. С. 105—115 (Slavica Helvetica. Bd 80).

Однако остается открытым вопрос: почему оно строится как постоянное вопрошание по поводу объекта экфрасического описания? Кто же представлен в образе прекрасного юноши — Дионис или Нарцисс?

НАРЦИСС

Помпейская бронза

Кто ты, прекрасный? В лесах, как Сатир одинокий, ты бродишь,
Сам же не чадо дубрав: так благороден твой лик.

Прелесть движений пристойных, убранный обуви пышность —
Всё говорит мне: ты — сын вышних иль смертных царей.

Чутко, свой шаг удержав, ты последовал тайному звуку
Стройным склоненьем главы, мерным движеньем перста:

Пана ли внял ты свирель, иль Эхо влюбленные стоны?
Говор ли резвых наяд? шепот ли робких дриад?

Праздную руку, едва оперев о бедро, прихотливо
Легким наплечным руном ты перебил, как Лиэй:

Дивный, не сам ли ты Вакх, лелеемый нимфами Низы,
Ловчий, ленивец нагой, нежных любимец богинь?

Или ты — гордый Нарцисс, упоенный мечтой одинокой,
В томном блуждающий сне, тайной гармонии полн?

К нимфе зовущей иди, ты, доселе себя не познавший,
Но не гляди, наклонясь, в зеркало сонной волны!

Ах, если ты не Нарцисс, то свой лик отраженный увидев,
О незнакомец, — дрожу, — новый ты станешь Нарцисс.²

М. Цимборска-Лебода описывает коммуникативную ситуацию, задаваемую экфрасисом, с одной стороны, и архитектоникой текста — с другой, в герменевтической парадигме: «В соответствии с логикой „разоблачения“ смысла, уже инципит произведения ⟨...⟩, в сущности, указывает на то, что прекрасный незнакомец — это иконографический символ, предполагающий „игру“ зримой, чувственно осязаемой телесной „формы“ и неосязаемого ⟨...⟩ — ускользающего значения».³ По мнению исследовательницы, стихотворение исполнено метафизического содержания: в нем «речь идет об „эпифании формы“ в искусстве ⟨...⟩, о неадекватности иконографического символа (юноша *как* Вакх и *как* Нарцисс/Не-Нарцисс) по отношению к улавливаемой в нем тайне».⁴ Соглашаясь с рядом ценных наблюдений автора статьи, попытаемся все же разобраться в художественной коллизии, или интриге, основанной на игре с амбивалентностью исходного (экфразизируемого) образа, то есть *визуального претекста*.

Заметим, что экфрасис как жанр словесного искусства и образец риторической практики *suī generis* направлен на выявление сложной диалектики — или метаморфозы — между формой и содержанием, что всегда реализуется в некоем *семантическом сюжете*.⁵ Экфрасис фиксирует *присутствие* вещи, предмета, тела и, по

² Иванов Вяч. Собр. соч.: [В 4 т.]. Брюссель, 1971. Т. I. С. 774—775. Далее ссылки на данное издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

³ Цимборска-Лебода М. Экфрасис и субъект поэзии (два стихотворения Вячеслава Иванова). С. 108.

⁴ Там же. С. 111.

⁵ Термин венгерской исследовательницы Каталин Кроо, которая определяет его значение следующим образом: «Под „семантическим сюжетом“ мы понимаем *историю развития поэтического смысла в художественном тексте*, т. е. *семантическую историю*. В этом отношении *история* осмысливается как *история (процесс) смыслопорождения (семантическая история, которая равняется семантическому сюжету)*» (Kroó К. Пигмалион Овидия в межтекстовом про-

мере вербальной трансфигурации, облекает их новыми, внеположными визуальному претексту смыслами, открывающими простор для иносказания.⁶ Как и всякий экфрасис, стихотворение Иванова создает сложную и неоднозначную семиотическую ситуацию, поскольку строится как «вербальная репрезентация визуальной репрезентации».⁷ Она усложняется историческим контекстом, а именно историй искусствovedческой рецепции артефакта, ставшего предметом экфрасистического описания, о чем будет сказано в своем месте. Исходя из названия и подзаголовка стихотворения, отсылающих к определенному визуальному объекту — скульптуре из знаменитой коллекции помпейской бронзы Национального археологического музея в Неаполе,⁸ возможно ожидать развертывания миметического экфрасиса, что, как мы увидим далее, частично и осуществляется. Однако свою экфрасистическую репрезентацию Иванов строит с отсылкой к двум референтам одновременно — Нарциссу и Дионису, постоянно поддерживая установку на неоднозначность формами вопрошания: «Кто ты, прекрасный?» «...не сам ли ты Вакх...?» «Или ты — гордый Нарцисс...?» Если речь идет об изображении Нарцисса («прелесть движений пристойных», «...ты последовал тайному звуку / Стройным склоненьем главы, мерным движеньем перста: / Пана ли вял ты свирель, иль Эхо влюбленные стоны?»), то почему поэт так щедро представляет здесь пластические детали, являющиеся атрибутами Диониса (высокие узорчатые сандалии — «убранной обуви пышность», накинута на плечо шкура козленка: «Праздную руку, едва оперев о бедро, прихотливо / Легким наплечным руном ты перевил, как Лиэй»)? И почему они столь же щедро амплифицированы аллюзиями, отсылающими к мифологическому нарративу о Дионисе многоименном (божественное происхождение, эпитеты «Лиэй», «Вакх», «ловчий» (т. е. Загрей),⁹ упоминание о «нимфах Низы», воспитавших спасенного бога, о его спутниках Сатире и Пане, о наядах и дриадах — знаках его включенности во всеобъемлющую природную жизнь,¹⁰ намеки на эротическую энергию бога растительности — «нежных любимец богинь»)?

Велик соблазн объяснить подобное структурирование текста авторской интенцией — погруженностью в изучение дионисийского культа и его экстраполяцией — в духе модернистского неомифологизма — на смежные или гетерогенные культурные формы, в данном случае на фигуру Нарцисса. Ведь включает же Иванов, повествуя о героических ипостасях Диониса, в ассоциативный ряд и этот мифологический образ («прадионисийский страстной лик»): «Что страстные герои цветения принадлежат

чтении повести И. С. Тургенева «Вешние воды»: О поэтической функции визуального изображения // *Studia Russica*. Будапешт, 2004. Т. XXI. С. 120).

⁶ Подробнее см.: Грякалова Н. Ю. Фабрикация фикции (экфрасис в романе Ф. Сологуба «Заклинательница змей») // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. статей / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М., 2013. С. 381—383.

⁷ *Heffernan J.* Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago; London, 1993. P. 3.

⁸ См.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_the_Museo_Archeologico_di_Napoli_\(inventory_MANN\)#Bronzes_28Catalogue.29](https://commons.wikimedia.org/wiki/Catalogue_of_the_Museo_Archeologico_di_Napoli_(inventory_MANN)#Bronzes_28Catalogue.29) (дата обращения: 30.04.2016).

⁹ Лиэй (Лисиос, Лисий) — эпитет Диониса, означающий «Освободитель». Английский ученый-антиковед Эрик Доддс, в центре внимания которого — темы рационализма и иррационализма в греческой культуре, в сочетании с интересом к психоанализу и парапсихологии, пишет в этой связи: «Дионис выступал как *Lysios*, „Освободитель” — бог, который (...) дает вам возможность перестать быть самим собой (...)». Целью дионисийского культа был *ekstasis* — нечто имеющее место, когда человек „выходит из себя” и входит в состояние глубинного изменения своей личности» (Доддс Е. Р. Греки и иррациональное. М.; СПб., 2000. С. 86—87). Об именах Диониса см.: Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / Пер. с нем. М., 2007. С. 59—62, 66—67 и др.

¹⁰ Ср.: «Ряд изображений на вазах, относящихся к весенним оргиям (Анфестериям. — Н. Г.), представляет Диониса Дендритом, „древесным”, растительным божеством, осененным распускающимися ветвями» (Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога // *Символ*. 2014. № 64. С. 24).

дионисийскому кругу как демонические ипостаси Диониса-Анфея,¹¹ показывает и миф о прекрасном *Нарциссе*, «...» встречающем в своей жизни дионисийскую нимфу *Эхо* (растерзанную потом безумными пастухами в волчьих шкурах)...».¹² Представления о Дионисе как божестве растительного культа позволяют сблизить его с Нарциссом.¹³ Зеркало — еще один элемент, эксплицирующий связь Нарцисса и Диониса. Это тот опасный предмет, с помощью которого титаны-убийцы отвлекли внимание младенца Диониса-Загрея:

Белым медом измазав лик злоковарный, Титаны <...>
Тартарийским ножом младенца в куски истерзали:
В зеркало детка смотрелась, любуясь своим отраженьем.¹⁴

Но зеркало является также тем атрибутом Диониса, с помощью которого он осуществляет свою демиургическую задачу: «Гефест сделал Дионису зеркало; посмотрев в него и увидев в нем свое отображение, бог выступил из самого себя и вышел во все разделенное на индивидуальные вещи творение».¹⁵ Таким образом, «зеркало Диониса» символизирует, с одной стороны, растворение бога в мире (пожирание Загрея титанами — теофагия), с другой — сохранение его внутреннего единства в бесконечном многообразии эманаций. Случай с Нарциссом может быть истолкован как инверсия дионисийской мифологемы: гибельным оказывается слияние с собственным отражением — самообман, основанный на вере в иллюзию, соблазн автоэротизма в противоположность дионисийскому экстазу — «выходу из себя», утверждению *себя-иного*, т. е. трансцендированию (ср. прим. 9).¹⁶ В стихотворении Иванова фигуры Диониса и Нарцисса суть эмблемы двух взаимно метафоризированных персонажей. «Метаморфозы» Овидия (книга III, ст. 339—510) — основной источник мифа о Нарциссе, и два предпоследних дистиха — прямая на него аллюзия. По мере движения к финалу экфрасис Иванова претерпевает трансформацию, приближаясь к риторическому типу, и приращение смысла (развитие семантического сюжета) осуществляется за счет античного интертекста. А как же изначальный импульс, заданный визуальным артефактом? Поэт возвращается к визуальному претексту в финальном дистихе, предвосхищая очередную метаморфозу, при этом — что важно — объект экфрастической репрезентации вновь проблематизируется: «Ах, если ты не Нарцисс, то свой лик отраженный увидев, / О незнакомец, — дрожу, — новый ты станешь Нарцисс».

Подобный дискурсивный прием, структурирующий анализируемый экфрасис, заставляет более внимательно отнестись к инспирировавшему его артефакту и обратиться к искусствоведческому контексту, включая детали музейной таксономии. Бронзовая скульптура, изображающая обнаженного юношу, найденная в 1862 году в Помпеях во время археологических раскопок, является римской копией, отлитой между I веком до н. э. и I веком н. э. с греческого оригинала (IV век до н. э.) рабо-

¹¹ Ср.: «Весна возвращалась в месяце Анфестерионе, „цветущем“ (Дионис же был и Антей — цветущий и цветочный бог, бог розы)...» (Там же. С. 23).

¹² Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 88.

¹³ Данную корреляцию поддерживает и этимология имени, не столь ощутимая в русском языке: *Narcissus* (νάρκισσος) от греч. νάρκη — одурманивать, вызывать тяжелое оцепенение, что, вероятно, связано с сильным запахом цветков нарцисса и с ядовитыми свойствами лукович растений, известными с древности.

¹⁴ Нонн Панополитанский. Деяния Диониса, VI, 170—172 / Пер. Ю. А. Голубцова. СПб., 1997.

¹⁵ Фрагмент Прокла в пер. А. В. Лебедева цит. по: Чулков О. А. «Живые зеркала». Мифология и метафизика отраженного образа // АΚΑΔΗΝΕΙΑ. Материалы и исследования по истории платонизма. СПб., 2000. Вып. 3. С. 193. Далее мы используем некоторые наблюдения автора статьи.

¹⁶ Ср.: Цимборска-Лебода М. Экфрасис и субъект поэзии (два стихотворения Вячеслава Иванова). С. 111. См. также: Цимборска-Лебода М. «Над палимпсестом эллинических словес»: Психея и Эрос в поэзии Вячеслава Иванова // Античность и русская культура Серебряного века. Предварительные материалы. М., 2008. С. 43.

ты неизвестного скульптора школы Праксителя. Благодаря классической красоте лица и фигуры изваянного юноши помпейская статуэтка, поступившая в коллекцию Неаполитанского музея (в настоящее время — Национальный археологический музей Неаполя), первоначально получила название «Нарцисс». Она приобрела поистине эпохальную известность, ее упоминание и описание стали обязательной частью книг по искусству, путеводителей и многочисленных очерков об Италии, вдохновленных древностями античного мира, возрожденными из пепла. Упоминает ее в своих путевых заметках и И. Тэн (опубл. в 1866), подчеркивая изысканность и аристократизм изображенной фигуры — «настоящего шедевра» Неаполитанского музея: «...так называемый Нарцисс (...) представляет нагого молодого пастуха, с козлиной шкурой на одном плече. Скажешь, что это — Алкивиад, настолько склоненная голова и улыбка насмешливы и аристократичны. Ноги обуты в кнemiды, и прекрасная грудь, не слишком худая и не слишком полная, округляется, вся ровная вплоть до бедер. Таковы юноши Платона, воспитанные в гимназиях, — этот Хармид, молодой человек лучшей фамилии, за которым его товарищи ходили по следам: так он был красив и походил на бога».¹⁷ С момента своей музейной реинкарнации скульптура предстала как некий энигматический объект. Предметом дискуссий стали вопросы ее атрибуции: чье это изображение? к какой школе оно относится — Поликлета или Праксителя?¹⁸ В репрезентативных на тот момент описаниях неаполитанской коллекции обозначилась тенденция трактовать данный артефакт как изображение Диониса.¹⁹ Искусствоведы пришли к выводу, что скульптура изображает молодого Диониса, и за ней закрепилось название «Дионис, называемый Нарциссом» или «Так называемый Нарцисс». Вот пример более позднего искусствоведческого экфрасиса, описывающего пластическое изображение «так называемого Нарцисса» («The so-called Narcissus») с аргументами в пользу данной атрибуции: «Мягкая красота его юношеского тела и почти женская прелесть лица уже давно стали основанием для определения этой статуи из Помпеи как Нарцисса, прекрасного юноши, любимого нимфами, но любящего лишь свое собственное отражение на водной глади озер. Однако венки из плюща, шкура олененка и высокие сандалии и даже поза фигуры, по всей вероятности, дополненной пантерой у ног, свидетельствуют в пользу идентификации с юным Дионисом, в той форме, которая соответствует греческому типу изображения бога».²⁰

Копии знаменитой скульптуры, в том числе и в качестве сувениров европейского «Большого путешествия», распространились буквально по всему миру. Были они и в коллекции слепков, пополнявшейся профессором И. В. Цветаевым на посту заведующего Кабинетом изящных искусств и древностей Московского университета (впоследствии — часть Музея изящных искусств имени императо-

¹⁷ Тэн И. Путешествие по Италии / Пер. П. П. Перцова. М., 1913. Т. 1: Неаполь и Рим. С. 47. Хармид — один из учеников Сократа, представитель аристократической фамилии, персонаж диалога Платона «Хармид, или О благоразумии». Ср. у Иванова: «...Сам же не чадо дубрав: так благороден твой лик. / Прелесть движений пристойных, убранный обуви пышность / — Все говорит мне: ты — сын вышних или смертных царей».

¹⁸ См. на эту тему интердисциплинарные исследования в кн.: *Approaching the Ancient Artifact: Representation, Narrative and Function* / Ed. A. Avramidou, D. Demetriou. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2014.

¹⁹ Ср.: «Нарцисс, который в настоящее время называется Дионисом» (*Bates-Batcheller T. Glimpes of Italian Court Life: Happy Days in Italian Adorata*. 1907. Reprint: London, 2013. P. 73), однако с учетом амбивалентности артефакта: «Нарцисс слушает признания Эхо, и в этой позе мы видим его в бронзе» (*Ibid.*). Как «так называемый Нарцисс» («so-called Narcissus») скульптура описана в кн.: *Mau A. Pompei: Its Life and Art*. 1902. Reprint: London, 2013. P. 451. См. также: *Masterpieces of art in the National museum in Naples: The bronze and marble sculptures the antiquities of Pompeii and Herculaneum*. Naples, 1925.

²⁰ *Maiuri B. Le Musée National=The National Museum*. Naples. Novara, 1959. P. 64. Ср. описание данной скульптуры как «статуи юноши, так называемого „Нарцисса“» (*Zimmerman C. The Pastoral Narcissus: A Study of the First Idyll of Theocritus*. Boston; London, 1994. P. 11).

ра Александра III). О перемещении одной такой копии из запасников ГМИИ им. А. С. Пушкина в Томский краевой музей в 1932 году, а затем в 1982-м в коллекцию Томского областного художественного музея, рассказала недавно его научный сотрудник О. Л. Кряжева.²¹ История атрибуции томского артефакта оказалась весьма любопытной и имеющей непосредственное отношение к нашему экфрастическому сюжету. На основании просмотренных инвентарных книг выяснилось, что название скульптуры, обозначенной при поступлении как «Статуетка „Нарцисс“, копия с помпейской статуетки», претерпело ряд метаморфоз: «Нарцисс» — «Дионис» — «Юноша» — «Адонис» (под этим именем она и экспонировалась в залах зарубежного искусства). Подобная неоднозначность побудила обратиться за консультацией в Национальный археологический музей Неаполя, компетентный научный сотрудник которого сообщил томским коллегам, что аналогичная бронзовая статуетка имеется в коллекции музея, что именуется она «Dioniso cosiddetto Narciso» («Дионис, называемый Нарциссом») на основании соответствующей атрибуции, что вместе с другими произведениями из Помпеи и Геркуланума она была представлена в постоянной экспозиции в залах № 90—91 и находилась там приблизительно до землетрясения 1980 года. Сообщались также технические характеристики художественного предмета, дата его создания и некоторые другие подробности. Так томский Нарцисс-Адонис обрел наконец свою идентичность.

Таким образом, можно констатировать, что созданный Ивановым оригинальный вариант экфрасиса был инспирирован не просто конкретным артефактом, но не в последнюю очередь самой ситуацией атрибутивной неопределенности, с которой он ассоциировался.²² В этой достаточно сложной экфрастической парадигме личный опыт визуальной рецепции моделируется как процесс смыслопорождения с многочисленными аллюзиями на мифологический интертекст.

Дионис versus Нарцисс

В свое время Р. Е. Помирчий, комментируя данное стихотворение, с осторожностью обратил внимание еще на один возможный интертекст — «Трактат о Нарциссе» (1891) Андре Жида.²³ Аргументом в пользу такого умозаключения мог послужить финальный виток семантического сюжета — угроза очередной метаморфозы — превращение Диониса в «нового Нарцисса». Это замечание исследователя не получило дальнейшего развития, хотя известно, что о творчестве французского писателя, вошедшего в литературу на закате символизма и тесно связанного со

²¹ Кряжева О. Л. Бронзовая скульптура, изображающая обнаженного юношу, из коллекции Томского областного художественного музея (см.: <http://artkuznetsk.ru/nauka/konferent-sya/50year/3636> (дата обращения: 30.04.2016)).

²² Для контраста можно привести пример миметического экфрасиса, репрезентирующего тот же визуальный объект (автор называет его «помпейским щеголем»), но с полным исключением его дионисийских коннотаций: «...никого нельзя представить себе прелестней этого полубожественного отрока-франтика. Для утонченнейшего франтовства своего Нарциссу понадобилось немного: на кудрявые волосы надет тоненький венчик, на плечи накинута шкура козленка, копытца которого, изящные, как ювелирное изделие, свешиваются вниз, ноги обуты в узорные высокие сандалии — вот и все. Остальное заменяет собою великолепно сложенное молодое тело. Нарцисс выступает с сознательной и кокетливой грацией, в которой, однако, нет и тени вульгарности или зазывающего кокетства: он только знает, что им нельзя не любоваться. Глаза его полуопущены, голова немного склонена к плечу, и один палец красивой руки манерно поднят. (...) павлинья красота Нарцисса в самой слабой степени существует для себя самой, (...) она рассчитана на любующегося, на восхищенных ценителей, вероятно даже на ценителей чувственных. Все это, конечно, не обесценивает помпейского щеголя. В своем роде — он прекрасен» (Луначарский А. 12. Бронзы Помпеи и Геркуланума // Киевская мысль. 1909. 21 дек. № 335 (из цикла «Философские поэмы в красках и мраморе (Письма из Италии)»).

²³ Ср.: «Стихотворение, по-видимому, связано с книгой А. Жида „Трактат о Нарциссе“ («Traité du Narcisse», 1891)» (Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия: В 2 кн. СПб., 1995. Кн. 2. С. 288 (сер. «Новая Библиотека поэта»)).

многими его представителями, Иванов был достаточно осведомлен, скорее всего, благодаря А. В. Гольштейн: ее парижский литературно-артистический салон был местом встреч русских и французских писателей и художников символистского круга.²⁴ Находясь в России, Иванов ищет издателей для задуманного совместно с Гольштейн проекта — антологии французского символизма, куда должны были войти переводы из Вилье де Лиль-Адана, С. Малларме, Ж. Лафорга, Ф. Жамма и А. Жид.²⁵ Стоит подчеркнуть, что в личной библиотеке Иванова А. Жид был представлен своими основными произведениями 1890-х — начала 1900-х годов, в их числе «Трактат о Нарциссе» и другие трактаты («Филоктет», «Опыт любви», «Эль-Хадж»), повести «Странствие Уриана» (1897), «Плохо скованный Прометей» (1899), «Имморалист» (1902), сборник эссе под названием «Prétextes» (1903).²⁶ Это были модные новинки, образцы литературного неомифологизма, что само по себе могло заинтересовать русского поэта-символиста и филолога-классика, углубленного в изучение средиземноморской мифологии и осмысляющего современную культуру *sub specie antice* (заметим, что главный герой и он же повествователь в «Имморалисте» — археолог, полиглот, знаток древних языков, автор «Опыта о фригийских культах»²⁷). Скорее всего, его ждало разочарование. В многочисленных вариациях Жид на темы античной мифологии и литературных экспериментах с античным претекстом полностью отсутствует дионисийский пласт, что симптоматично и свидетельствует о смене парадигм в европейской культуре: ницшеанский дионисизм уступает место нарциссизму²⁸ — метафоре самопознания и

²⁴ См.: Переписка Вяч. Иванова с А. В. Гольштейн / Публ., вступ. статья и комм. М. Вахтеля и О. А. Кузнецовой // *Studia Slavica Hungaria*. 1996. Т. 41. С. 336—337.

²⁵ Там же. С. 351—353. Проект не осуществился, поскольку книгоиздательство «Скорпион», с которым Иванов вступил в переписку по данному вопросу, предложило расширенный план издания, что не устраивало составителей. Несколько позже, уже в 1904 году, поддерживая инициативу В. Брюсова по привлечению к участию в «Весах» зарубежных писателей-модернистов, Иванов упоминал имя А. Жид среди тех, с кем следует «повидаться» и «предложить (...)» обычные (?) 160 франков за лист размышлений» (Переписка [В. Брюсова] с Вячеславом Ивановым. 1903—1923 / Предисловие и публ. С. С. Гречишкина, Н. В. Котрелева и А. В. Лаврова // Лит. наследство. 1976. Т. 82. С. 453). Замысел реализован не был. В этом же письме, желая поддержать редактора журнала, Иванов использует аллюзию на эпизод из повести Жид «Странствие Уриана»: «Меня пугает уныние, которое сквозит в твоём письме. Не будем подражать жидовскому *Desperatus* (Отчаявшемуся), найденному в двух шагах от поллюса» (Там же). Кстати, именно к Иванову и его супруге обращается А. М. Ремизов в письме от 25 июня 1904 года, планируя перевод «Филоктета» Жид, со следующей просьбой: «Заинтересовали меня „Филоктет“ (или трактат о трех добродетелях) André Gide'a и четырехактная пьеса Alex Steenbuch „Любовь“. Хотелось бы видеть оригиналы, чтобы перевести. Вот прошу Вас, не доставите ли мне на короткий срок. Возвращаю, как только переведу» (А. М. Ремизов и «Товарищество новой драмы»: Из переписки А. М. Ремизова с В. Я. Брюсовым, О. Маделунгом, Вяч. И. Ивановым, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, Г. И. Чулковым, А. П. Зоновым, М. А. Михайловым. 1903—1905 / Сост. и комм. Н. Панфиловой и О. Фельдмана // Театр. 1994. № 2. С. 111). «Филоктет» в переводе Ремизова и есть, по всей видимости, первое произведение Жид, пришедшее к русскому читателю (впервые: Вопросы жизни. 1905. Кн. 3. С. 183—204; переизд.: Ремизов А. Переводы. Штеенбух А. Любовь. Рашиль д). Продавец Солнца. Жид А. Филоктет, или трактат о трех добродетелях. СПб., 1908).

²⁶ См.: *Обатини Г. В.* Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // *Europa Orientalis*. 2002. Т. XXI. № 2. С. 279 (№ 231, 232), 285 (№ 385), 286 (№ 410).

²⁷ Жид А. Собр. соч.: В 7 т. М., 2002. Т. 2. С. 14.

²⁸ Термин «нарциссизм», характеризующий крайне эгоистичную, самовлюбленную личность, входит в дискурсивный оборот в самом конце XIX века; как психологическое явление было описано в 1911 году австрийским психоаналитиком О. Ранком; с 1914 года благодаря концептуализации З. Фрейда прочно входит в психоаналитический тезаурус XX столетия. О нарциссизме в связи с проблемами творческого воображения см.: *Башляр Г.* Вода и грезы / Пер. с фр. Б. М. Скуратова. М., 1998. С. 41—59. Кстати, «Трактат о Нарциссе» вышел с посвящением П. Валери, автору поэмы «Нарцисс говорит» (1891), который и позже не раз возвращался к этому мифологическому образу («Фрагменты Нарцисса»). Совсем недавно была предпринята интересная попытка рассмотрения русского эго-футуризма сквозь призму мифа о Нарциссе и нарциссизма, см.: *Józsa G. Z.* Эго и Эхо в поэтике И. Северянина. К истории поэтики русского футуризма // *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*. 2014. № 9. С. 85—104.

рефлексии о персональной идентичности. Свою роль сыграл и этнокультурный фактор: к концепции дионисийства (и «дионисийскому» аспекту античности, подразумевающему религиозно-утопический подтекст) оказались более восприимчивы германская и русская культура, чем романская.²⁹ Для Иванова, размышлявшего над проблемой преодоления индивидуализма и поиском оснований для «все-ленской общины» — социума нового типа, мифологема Нарцисса прочно ассоциировалась с крайним субъективизмом и самодостаточностью творческой личности, для своего самоутверждения более не нуждающейся в «хоре». Он упоминает имя французского писателя в статье «Две стихии в современном символизме» в контексте рассуждений об озаменователем и преобразовательном началах творчества, относя его литературные творения к первому типу (II, 539). По классификации теоретика русского символизма, творчество Жюда — типичный пример идеалистического символизма, который сосредоточен на изображении «субъективных душевных переживаний», он «устремлен на сохранение души своей, в смысле ее утончения и обогащения ради нее самой, (...) в нем не дышит дух Диониса, требующий расточения души в целом, потери субъекта в великом субъекте и восстановления его через восприятие последнего, как реальный объект» (II, 552).³⁰

В трактате Жюда образ Нарцисса и аллюзия на миф, изложенный Овидием в «Метаморфозах», — способ размышления о поэтическом творчестве. Нарцисс здесь — метафора Поэта-символиста (трактат имеет подзаголовок «Теория символа»), всматривающегося в отражения вещей и за их текучими формами стремящегося постичь их идеальный смысл. «Поэт благоговейно созерцает символы, в безмолвии склоняется над ними, стремясь проникнуть в самое сердце вещей; и когда, словно ясновидящему, ему открывается наконец Идея, равно как и сокровенное, мировое Число ее Бытия, лишь воплощенное в несовершенной форме, — тогда Поэт вливает эту Идею и, не заботясь более о той тленной форме, в которую облекло ее время, придает ей новую, подлинную, бессмертную, одним словом, от века предназначенную форму — форму райскую и прозрачную, словно кристалл».³¹ Символы, первообраз, Идея, созерцание, кристалл, прозрачность... Лексико-семантическая корреляция тезаурусов, восходящих к античным претекстам — мифологическим и философским, очевидна. Если стихотворение «Нарцисс», как было показано выше, есть экфрасис, инспирированный определенным визуальным артефактом и парадоксами его искусствоведческой рецепции, то стихотворение «Художник и поэт», образующее с ним своего рода диптих, уже можно расценить как лаконичную реплику на «Трактат о Нарциссе». Здесь мы находим как общие для обоих писателей опорные лексические концепты, так и тематический параллелизм.

²⁹ Интересный материал для размышлений на данную тему, хотя и не связанный непосредственно с историей литературы, представлен в статье: Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха. Заметки об одной методологической проблеме // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история. Сб. статей / Пер. с ит. и послесловие С. Л. Козлова. М., 2004. С. 51—132. См. также: Брагинская Н. Славянское возрождение античности // Русская теория: 1920—1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. М., 2004. С. 49—80.

³⁰ В подобной — «нарциссической» — парадигме творчество писателя будет рассматриваться и другими близкими к символизму литераторами. Так, М. Волошин в обзоре новинок французской литературы охарактеризует роман А. Жюда «Тесные врата» (в его переводе «Узкая дверь») как исследование одного из видов «сухого и бесплодного эгоизма» (Аполлон. 1909. № 1. Хроника. С. 20—22).

³¹ Жюда А. Трактат о Нарциссе (Теория символа) / Пер. Г. Косикова // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорура / Под ред. Г. К. Косикова. М., 1993. С. 450. Ср. далее: «Собственно говоря, произведение искусства — это и есть кристалл — крошечное воплощение Рая, где Идея расцветает во всей своей высшей чистоте, где, словно в утраченном Эдеме, все формы, подчиняясь силе естественной необходимости, пребывают в полном единогласии, где слова не одержимы гордыней и не заслоняют собой мысли, где ритмически точные, уверенно-твердые фразы, эти символы, доведенные до чистоты, обретают прозрачность и глубину» (Там же).

ХУДОЖНИК И ПОЭТ

Светел, мир отразив, как волна, бескорыстный художник.
В зыблемый образ глядясь, счастлив поэт: он Нарцисс.

Грустно-блажен художник-поэт! Он — небо и воды:
Ловит, влюбленный, свой лик, видит прозрачность и — мир.

(I, 775)

Аналогичная тема — специфика разных типов творчества и отношения дополнительности между художником и поэтом — намечена в дневниковых записях Жида за 1892 год: «Я понял: первозданный человек есть поэт. Новый человек, тип, предпочтенный ныне, — это художник. Нужно, чтобы художник вытеснял поэта. Борьба между ними и порождает произведение искусства».³²

В позднейших интерпретациях мифа о Нарциссе воду источника заменяет зеркало, продуцируя проблему семантической зеркальности. «Зеркало мне! зеркало! зеркало! зеркало!» — восклицает Нарцисс в трактате Жида, жаждущий знать, «какой облик имеет его душа», в боязни раствориться, исчезнуть среди природного мира.³³ Здесь речь идет о процессе самопознания и поисках личной идентичности, но также и о «взаимоотраженности» как принципе повествования. Именно Андре Жиду принадлежит открытие приема *mise en abyme* (метонимическое воспроизведение фигуры внутри себя самой), заимствованного им из геральдики и распространенного на литературную технику. Задолго до структурно-семиотических исследований, выявивших метатекстуальный потенциал данного приема в разных видах и жанрах искусства,³⁴ писатель обратил внимание на семантическую функцию зеркала в живописных работах Г. Мемлинга, К. Массейса, «Менинах» Веласкеса — примерах, ставших впоследствии хрестоматийными: «...маленькое зеркальце, выпуклое и темное, отражает, в свою очередь, интерьер комнаты, где разыгрывается изображаемая сцена».³⁵ В качестве литературных precedents он указывает на сцену «мышеловки» в «Гамлете», эпизод с театром марионеток в романе Гете «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Аналогичный прием, по собственному признанию автора, был реализован им в «Трактате о Нарциссе» и, по имени архетипического персонажа, стремящегося к познанию самого себя в собственных отражениях, получил название «метод Нарцисса». С его помощью писателю удастся создать галерею взаимоотражающихся, но не идентичных персонажей, включая автора-повествователя и его фиктивных двойников, и обнажить механизм авторефлексии, в том числе металитературной.

Эта многоуровневая повествовательная структура, усложняющаяся от текста к тексту и реализуемая как «бесконечная композиция», впоследствии снискавшая писателю славу предтечи авангардного «нового романа», естественно, не могла быть адекватно осмыслена в синхронии литературного процесса. Чему свидетельство — «литературный портрет», принадлежащий перу Л. Д. Зиновьевой-Аннибал³⁶ и, по всей вероятности, инспирированный Ивановым, в данный период активно сотрудничавшим с «Весами» и поддерживавшим культуртрегерскую уста-

³² Жид А. Дневник / Пер. Э. Войцеховской (www.topos.ru/article/1903 (дата обращения: 30.04.2016)). Ср. в «Трактате о Нарциссе»: «Поэт — человек, умеющий смотреть. Что же он видит? — Рай. Ибо Рай — повсюду» и далее (Поэзия французского символизма. С. 449 и след.).

³³ Там же. С. 445.

³⁴ См., например, ставшую классической работу Ю. М. Лотмана «Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики)» (Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 388—400).

³⁵ Жид А. Дневник / Пер. Э. Войцеховской (www.topos.ru/article/1925 (дата обращения: 30.04.2016)).

³⁶ Аннибал Л. В Раю отчаяния. Андре Жид. Литературный портрет // Весы. 1904. № 10. С. 16—38. Републ.: Зиновьева-Аннибал Л. Тридцать три урода: Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999. С. 410—425.

новку редактора на знакомство русской публики с европейским модернизмом. В письме к Брюсову от 4 августа / 22 июля 1904 года он характеризует предлагаемую публикацию как «une étude approfondie et subtile об Андре Жиде (литературный портрет)». ³⁷ Отнесение этюда Зиновьевой-Аннибал к жанру литературного портрета весьма проблематично: здесь отсутствует биография портретируемого, как и элементы литературно-критического дискурса, достаточно тяжеловесный стиль входит в противоречие с жанровой установкой на непринужденную беседу с читателем о писателе, построенную на свободных переходах от изложения биографических фактов к психологическим характеристикам и к литературно-критическим пассажам. Скорее это добросовестный реферат, в котором неизвестный публике автор представлен фрагментами из достаточного обширного корпуса произведений различных жанров (повести, трактаты, драмы), пересказами отдельных эпизодов, эмоционально-патетическая тональность которых нередко противоречит стилистике оригинала и создает искаженную перспективу. Но главное не в этом, а в избранной позиции чтения, изначально заданной противопоставлением мифологических имен-концептов — Диониса и Нарцисса.

Название-оксюморон «В Раю отчаяния» является аллюзийно-цитатной контаминацией, отсылающей, как мы уже знаем, к «Трактату о Нарциссе» и к «Странствию Уриана». Этюд четко структурирован. Он состоит из трех частей, и общее сюжетно-тематическое движение можно определить триадой *номадизм—нарциссизм—отчаяние*, что, если следовать мысли автора, характеризует основные вехи пути «одинокого сладострастия» и «самовлюбленной воли» (читай: комплекс Нарцисса), «паломника конечного Ничто». ³⁸ Вторая часть этюда посвящена исключительно пересказу и интерпретации «Трактата о Нарциссе». В качестве эпиграфа ей предпослана строка из стихотворения Иванова: «Или ты — гордый Нарцисс, упоенный мечтой одинокой?», что маркирует сильную степень интертекстуальных корреляций. Дионис и Нарцисс не просто мифопоэтические образы — они символизируют различные модели отношения к миру, в том числе и в религиозном аспекте. Если Дионис, растерзанный титанами и отдавший себя в жертву, воскресает благодаря зовам нимф («лики Души мира»), тоскующим по возлюбленному богу, то Нарцисс, «один из ликов на себя взглянувшего Диониса», оставшийся цельным, не разделившимся, отказавшимся от самопожертвования («доселе себя не познавший» — вновь цитата из стихотворения Иванова) и от любви нимфы Эхо («Нарцисс иссушил душу мира»), обречен любить мир-мареву. Метафорический язык мифа для Зиновьевой-Аннибал самодостаточен, в пространстве такого письма возможны любые отождествления. И сам портретируемый писатель превращается в мифологизированную фигуру — проекцию Нарцисса, *отчаявшегося* в своем одиноком странствии-самопознании.

Какова же кода этого трехглавого повествования? Есть ли альтернатива современному Нарциссу (=нарциссизму)? Конечно, есть. Это дионисийская утопия со всеми ее концептуальными составляющими: соборность, новый дифирамб, жертвенный восторг, преображение...

³⁷ Переписка [В. Брюсова] с Вячеславом Ивановым. 1903—1923. С. 453; глубокий и тонкий этюд (фр.).

³⁸ Аннибал Л. В Раю отчаяния. С. 25, 30. Заметим, что эпиграф из романа А. Жиде «Яства земные», предпосланный Н. Гумилевым своему первому сборнику «Путь конквистадоров» (1905) («Я стал кочевником, чтобы сладострастно прикасаться ко всему, что кочует!»), взят дословно из статьи Зиновьевой-Аннибал (Там же. С. 29), что было в свое время отмечено комментаторами (см.: Гумилев Н. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1998. Т. 1. С. 327). Обратим внимание на неточность данного перевода, искажающую авторскую мысль. Ср.: «Я стал бродягой, чтобы иметь возможность прикоснуться ко всем, кто скитается: я был влюблен во всех, кто не знает, где бы согреться, и я страстно любил всех бродяг» (Жид А. Собр. соч. Т. 1. С. 235 (пер. Ю. Покровской)).