

М.Л. Сидельникова

Иркутский государственный университет

**Между жизнью и смертью:
идея границы в семантическом ядре
мотива «оживающего» изображения**

Аннотация: В статье предпринимается попытка исследования одного из вариантов сюжетного мотива «оживающего» изображения на примере рассказа К.С. Аксакова «Вальтер Эйзенберг» и новеллы Э. По «Овальный портрет».

The article attempts to study the variant of the «living» picture subject in literature, using as an example «Walter Eisenberg» story by K.S. Aksakov and «The Oval Portrait» short story by E.A. Poe.

Ключевые слова: «оживающее» изображение, сюжетный мотив, художественная философия, К.С. Аксаков, Э. По.

The «living» picture, plot motive, art philosophy, K.S. Aksakov, Edgar Allan Poe.

УДК: 82-32

Контактная информация: Иркутск, ул. К. Маркса, 1. ИГУ, факультет филологии и журналистики. Тел. (3952) 243995. E-mail: torkwemashenka@yandex.ru.

Мотив «оживающего» изображения широко проявляет себя в мировой литературе – от обработок античных мифов у Овидия (Пигмалион и Галатея) до «Портрета Дориана Грея» О. Уайльда и далее. Притягательность мотива (его вполне можно определить как «бродячий») во многом связана с тем, что изображение (воплощенная статика) вдруг обретает возможность двигаться, дышать, говорить, то есть не просто существовать в пространстве реальной действительности, а воздействовать на эту действительность, утверждая свое бытие¹.

Можно предположить, что семантическое ядро историй об «оживании» образовано комплексом идей, закрепившихся в сознании человека еще со времен наскальных рисунков, воспроизводящих сцены удачной охоты. В этом комплексе одной из главных становится идея о сосуществовании и постоянной борьбе жизни и смерти (движения и статики, времени и вечности), их взаимной необходимости и взаимном отрицании. Мертвая материя, перенимая некоторые признаки жизни, по закону подобию начинает копировать саму жизнь, подражая ей и – что особенно важно и опасно – искажая ее, часто стремясь заменить ее собой. Осознание столь тесной связи противоположных констант бытия всегда переживалось человеком мучительно, оставляя чувство страха и принципиальной неуверенности – в «жизненности» жизни и окончательности смерти. Здесь можно вспомнить и тот страх перед изображениями, который от первобытных времен закрепился в сознании человека (от кукол Вуду до «приворотов» по фотографии). Неуверенность и страх отчасти компенсируются наличием физической границы (для изображе-

¹ Естественно, что интерпретации такой мистической жизни могут быть различны – в зависимости от установок, целей, художественной философии авторов. Здесь возможна и абсолютная вера в мистическое инобытие, и реалистическое объяснение (ложные «оживания», двойные мотивировки), возможны также игра и пародия.

ния – рама картины или витража, физические границы скульптуры и проч.). Мысль о границе проявляется и на ином уровне, как четкое осознание разницы между соприкасающимися полюсами бытия (дистанция между жизнью и смертью). Мотив «оживания» интересен тем, что предполагает одновременно и нарушение этих границ (из картины, например, нечто выходит в наш мир – как Петромихали в «Портрете» Н.В. Гоголя), и их подтверждение (любое «оживание» есть лишь псевдожизнь, поэтому оно длится строго определенное время; как только уничтожаются причины «оживания» или само изображение – все возвращается к исходной точке). Тем самым «оживание» и подчеркивает присущий человеку страх инобытия, и гармонизирует это переживание в идее границы.

Несколько иначе ощущение границы представлено в такой интересной разновидности мотива, когда «оживание» провоцируется не какими-то силами извне (будь то Искусство, судьба, любовь, магия или что-то еще), а становится результатом поглощения витальной энергии. Иными словами, из рамы не выходит что-то потустороннее, картина не являет свою псевдожизнь наблюдателю, а, наоборот, человек уходит в картину, «оживляя» ее, становясь частью ее пространства; или человек превращается в скульптуру, застывая во времени и переходя в вечность – процесс, обратный тому, который созерцал Пигмалион¹.

В литературе названный вариант мотива возникает редко, чаще действие развивается по схеме, ставшей уже классической: есть некое изображение, которое начинает проявлять «признаки жизни», наблюдаемые героем. Хотя сама возможность иного развития событий (не «оживание» изображения, а человек, становящийся изображением) фиксируется уже в мифах. Можно вспомнить «Метаморфозы» Овидия, где он, пересказывая сюжеты мифов, обращается не только к истории мраморной Галатеи, но и, например, к превращениям Дафны или Нарцисса. Конечно, Дафна не становится произведением искусства, но здесь важна другая мысль: о принципиальной возможности пересечения границы между жизнью и смертью как в одну, так и в другую сторону (смерть, становящаяся жизнью – жизнь, застывающая в смерти). Приведенные сюжеты фиксируют особенности мифологического сознания (синкретизм, анимизм и т.д.), которые, конечно, вряд ли были актуальны для Овидия; но мысль о своеобразном круговороте жизни и смерти (не о борьбе!) явно подчеркивается самим автором. Оба превращения выписаны детально, пластично. Овидия привлекает сама метаморфоза: под тонкой корой лавра Аполлон чувствует биение сердца и юную грудь Дафны; под пальцами Пигмалиона холод камня заменяется теплом и податливостью прекрасного тела Галатеи. Отрывки, посвященные Дафне и Галатее, построены на принципе контраста. Так, например, мощный стреловец Аполлон покорен стрелой Эроса, целитель для других, сам он не может исцелиться; стремительный бег его погони превращается в неподвижность. Но эти контрасты не усиливают чувство границы между живым и неживым, напротив, происходит преодоление разрыва (для современного человека, скорее, непреодолимого) – юная красота не теряется и в лавре, в новом облике Дафна остается живой:

... Резвая раньше нога становится медленным корнем,
Скрыто листвою лицо, – красота лишь одна остается.
Фебу мила и такой, он, к стволу прикасаясь рукою,
Чувствует: все еще грудь под свежей корою трепещет.

¹ Превращение человека в статую – мотив, характерный в основном для неоготической литературы, см., например, Г. Лавкрафт «Ужас в музее», «Погребенный с фараонами», Хуан Ми «Черная статуя» и др. Этот мотив популярен и в современном массовом кинематографе – см., например, голливудский фильм ужасов «Музей восковых фигур» (1988 г., реж. Энтони Хикокс), где герои, становясь жертвами «оживающих» восковых фигур, оказывались частью экспозиции.

Ветви, как тело, обняв, целует он дерево нежно,
Но поцелуев его избегает и дерево даже...
[Овидий, 2007, с. 21].

Такую гармонию и естественность метаморфоз в связи с рассматриваемым мотивом обнаружить где-либо еще трудно. Какой бы призрачной ни казалась граница в момент «оживания», недоверие к псевдожизни сохраняется.

В указанной интерпретации мотива (живое существо, становящееся изображением) возможны два варианта. Вариант первый: с перенесением жизни (персонифицированной в герое) в изображение сама жизнь сохраняется и переходит на какой-то иной уровень (открытие истинного бытия). Вариант второй: жизнь, замыкающаяся в изображении, уничтожает себя; здесь может быть сохранена мистическая составляющая, но в любом случае происходит нечто обратное «оживанию» – застывание витальной энергии и заключение ее в границах полотна или мраморной копии человеческого тела.

Как кажется, первый вариант наиболее интересен, так как не дает окончательного ответа о результате метаморфозы «человек – изображение». Ярким тому доказательством являются романтические интерпретации мотива, опирающиеся на концепцию двоемирия. Реализации указанного варианта можно рассмотреть на конкретных примерах¹: так, превращение жизненной энергии человека в изображение показывают К.С. Аксаков в «Вальтере Эйзенберге» и Э.По в «Овальном портрете». В обоих произведениях актуализируется идея границы, присутствующая в семантическом ядре мотива.

К произведению К.С. Аксакова можно обратиться и потому, что оно представляет собой выражение основных романтических идей в преломлении рассматриваемого мотива – несколько прямолинейно, что облегчает выявление основных семантических узлов.

Рассказ «Вальтер Эйзенберг» явно построен по модели немецких рассказов о живописцах. Традиционно в центре – образ художника, наделенного пылкой душой и талантом, непонятого и отвергнутого другими. Однако Аксаков в характер своего героя вносит черты, сближающие его с художниками гейдельбержцев: «Он родился с головой пылкою, сердцем, способным понимать прекрасное, и даже с могучими душевными силами. Но природа, дав ему, с одной стороны, все эти качества, с другой перевесила их характером слабым, нерешительным, мечтательным и мнительным в высочайшей степени» [Аксаков, 1989, с. 358].

Слабость Вальтера проявляется прежде всего в его конфликте с окружающим миром, и он совершает романтический побег в им же написанную картину. Действительность, проверяющая силы художника, искушающая его веру в искусство, предстает в образе Цецилии. Этот момент, как кажется, напоминает «Золотой горшок» Э.-Т.-А. Гофмана: студент Ансельм так же должен совершить выбор (вновь идея границы) между филистерским миром пунша и бриллиантовых сережек Вероники и волшебным, истинным миром Саламандра и его дочери Серпентины. Однако у Аксакова мотив двоемирия и связанное с ним представление о границе даны не столь однозначно. Цецилия, стремящаяся уничтожить картину Вальтера и подчинить его своей воле, не похожа на уютную Веронику с ее мечтами о престижном муже. В образе Цецилии сплетаются противоречивые черты: святость, чистота (белое платье, веночек из белых лилий – намек на св. Цецилию, покровительницу музыки – связь с искусством) и искушение. В ее облике чувствуются романтическая возвышенность Вечной женственности и одновременно слишком грубая жизненная энергия: «Волосы ее, длинные, черные, энергически густые, обвивали несколько раз как тюрбан ее голову» [Там же, с. 361]. Цецилия

¹ В пределах исследования, представленного в статье, не рассматриваются игровые и пародийные варианты мотива.

и притягивает Вальтера, и отталкивает его; момент признания в любви заменен откровением ненависти, когда таинственная девушка говорит о своем желании обладать художником, одновременно отомстив ему. Возлюбленная становится для Вальтера настоящим наваждением: везде преследуем ее образом, он лишь ее изображает на своих картинах, желая ее и испытывая ужас перед ней. Характерен следующий эпизод: «Ветер развеивает ее <Цецилии> длинные волосы и белое платье... Вальтер спешит к ней, и ему кажется, что черные волосы зеленеют и шумят, руки поднимаются в сторону и кривятся, белое платье плотно облегает ее ровный стан... да, точно, это дерево, это береза качает свои раскидистые ветви в порывах ветра» [Там же, с. 371]. В знакомой ситуации действующие лица поменялись местами: Цецилия-Дафна (искаженная Вечная женственность? Сама природа, противостоящая дерзновенному выходу человека за пределы границ, ему положенных?) охотится за незадачливым Вальтером-Аполлоном. Не случайно ненависть Цецилии проявляется после того, как она просит Вальтера стать ее учителем в живописи; Вальтер пытается доказать ей романтический закон соответствия живой и неживой природы – «у каждого из нас есть родные во всех царствах природы» [Аксаков, 1989, с. 362]. Сама мысль о духовном родстве, например, цветка и человека опасна, так как ведет к отрицанию границ, для природы незбылемых. Вальтер понимал истинную живопись как снятие покровов с привычного мира – такая откровенность и даже интимность в творчестве стали его виной: он «согрешил выговариванием невыговариваемого» [цит. по: Аверинцев, 1985, с. 12]. Возможно, этим объясняется и двойная смерть Вальтера: отказавшись уничтожить картину, он рисует на ней себя, падая бездыханным после нанесения последнего штриха, но оставаясь жить на полотне вместе с тремя ждущими его там девами. Казалось бы, романтическое искусство победило жизнь и граница пересечена. Однако Цецилия все же уничтожает ненавидимую картину – и эта вторая смерть Вальтера утверждает неиллюзорность границ: искусство все же требует воплощения, нет артефакта – нет жизни. Наметившееся романтическое преодоление становится лишь романтическим побегом.

Похожий конфликт (жизнь – искусство) в связи с мотивом «оживания» можно обнаружить в новелле Э. По «Овальный портрет». Портрет, которому полагается быть мистическим, помещен в соответствующие декорации: герой обнаруживает его в старом замке, поражающем своим обветшалым великолепием. Портрет в овальной раме не «оживает» в буквальном смысле слова; глядя на него, герой испытывает сомнение и страх (основные признаки приближения к границе). «Картина заворожала меня абсолютным жизнеподобием выражения, которое сначала поразило меня, а затем вызвало смущение, подавленность и страх...» [По, 1985, с. 408]. Испытывая «глубокое и трепетное волнение» [Там же, с. 408], герой знакомится с историей создания портрета.

Вечная женственность, вступающая в конфликт с искусством, в интерпретации По не имеет той искушающей потусторонней силы, которой обладала Цецилия в рассказе Аксакова. Юная жена художника является не только воплощением неземной красоты, но и кротости: ненавидя Живопись, отнимающую у нее мужа, она покорно сидела в башне, пока возлюбленный, «одержимый, необузданный, угрюмый» [Там же, с. 410], писал с нее портрет. Э. По изображает момент, который показал и Аксаков в истории Вальтера Эйзенберга (физическое выражение идеи границы): полотно словно забирало жизненные силы изображаемого человека, последний мазок, положенный на полотно, повлек за собой смерть модели. Если у Аксакова торжествует сама природа, уничтожая созданную художником картину, то у По торжествует жестокость требовательного искусства. Однако в обоих случаях остается редкая для романтиков мысль о непреложности границ, положенных даже человеческому гению. Упоение и талант художника могут сблизить жизнь и смерть, но слить одно с другим невозможно. Не случайно художник в новелле По, «завороженный своим созданием... затрепетал, страшно

побледнел и, воскликнув громким голосом: «Да это воистину сама Жизнь!» [По, 1985, с. 410], обнаружил в тот же момент свою жену мертвой.

В первой редакции новеллы («Жизнь в смерти») Э.По вводит мотив опьянения: герой, созерцая овальный портрет, находится под влиянием опиума, что, возможно объясняет столь обостренное восприятие живописного образа. Тайна портрета (сила искусства, необычной формы рама – не четырехугольная статика, а две дуги, символически объединяющие полноту жизни и пустоту умирания) может найти реалистическое объяснение. Эта двойная мотивировка, впоследствии снятая автором, утверждает непреложность границы и сомнительность перехода от «живой» жизни к жизни в искусстве.

И все же, несмотря на двойную смерть Вальтера у Аксакова и возможность двойной мотивировки в новелле По, «обрывы» художников, пытающихся подчинить искусству жизнь, парадоксально (по логике романтической иронии) доказывают необходимость иного, духовного, высокого бытия, свершения идеала. Человек, пытающийся выйти за пределы своего существования, жаждущий откровения в искусстве, приносит себя в жертву. Тогда, по законам трагедии, эта жертва и становится настоящим преодолением непреодолимых границ, залогом претворения жизни в истинное бытие.

Рассмотренный вариант мотива «оживающего» изображения интересен тем, что идея границы представлена в нем с особенной остротой. Если из рам картины выходит нечто или «оживает» статуя, то такой процесс предполагает движение «туда – обратно» (от статики к движению жизни и обратно). В случае с мотивом, представленным в приведенных произведениях Аксакова и По, фиксируется лишь единственное и окончательное движение «туда», и здесь граница уже не дает успокаивающего ощущения устойчивости реальной жизни, а, наоборот, приводит к пугающему осознанию необратимости совершенного перехода.

Литература

Аверинцев С.С. Поэзия Клеменса Брентано // Брентано К. Избранное / Текст на нем. яз.; сост. С.С. Аверинцев. М., 1985. С. 3–27.

Аксаков К.С. Вальтер Эйзенберг // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Л., 1989. С. 358–381.

По Э.А. Овальный портрет // Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века. Л., 1985. С. 407–410.

Публий Овидий Назон. Метаморфозы. М., 2007.