Машкова Лариса Александровна

(Доцент, к.ф.н.)

НИУ ВШЭ

Москва

la.mashkova@gmail.com

(89150032583)

Аллюзия в художественном произведении как способ взаимодействия живописи и литературы (на примере творчества Э.Т.А. Гофмана)

Allusion in Fiction as a Means of Interaction between Art and Literature (using E.T.A.Hoffman’s works)

Ключевые слова: слово, аллюзия, аллюзивное значение, аллюзивное слово, «Фантастические повести в манере Калло», «ночная сторона души», фантастика и реальность, «Песочный человек», синтез искусств

Key words: word, allusion, allusive meaning, allusive word, «Fantastic portraits in the manner of Callot», «night side of the soul», fiction and reality, «The Sandman», arts synthesis

Аннотация

В статье говорится о том, что гарантией понимания ценности эстетических свойств слова является бережное, духовное к нему отношение. Художественные возможности слова неизмеримо возрастают, когда речь идёт об аллюзивном слове или словосочетании. На примере творчества Э.Т.А.Гофмана рассматривается употребление и подробно анализируется функционирование в текстах различных авторов аллюзий на живописную манеру, стиль известных художников. Особое место занимают «Фантастические повести в манере Калло». Однако осознать глубину данной аллюзивной связи невозможно без непосредственного, зрительного знакомства с творчеством Жака Калло. В данном случае литературный текст обогащается ассоциациями не только словесными, но и зрительными. То же характерно и для других произведений Гофмана – в частности, для романа «Эликсиры сатаны» и сказочной новеллы «Песочный человек». Так на наших глазах – через аллюзию – происходит взаимодействие живописи и литературы, взаимопроникновение, переплетение разных видов искусства.

Annotation

The article says that cautious, genuinely spiritual attitude to the Word is, perhaps, the only guarantee of understanding the value of its aesthetic features. The artistic possibilities of the word are infinitely enhanced when we speak about an allusive word or expression. The article considers several cases of use and function of allusions in E.T.A.Hoffman’s texts, all of these being the allusions to an artistic manner and style of famous painters. A special stress is laid on «Fantastic Portraits in the Manner of Callot». However, it is impossible to grasp the profundity of the allusive bond in question without the immediate visual acquaintance with the creative activity of Jacques Callot. The same is true in regard to Hoffman’s novel «Elixirs of Satan» and his fantastic novella «The Sandman» («Der Sandmann»). Here the literary text is enriched not only with verbal, but also with visual associations. Thus, we witness how – via an allusion – art and literature interact, and how different kinds of art intertwine and penetrate into each other.

Вопрос о соотношении практического языка и языка художественного произведения (художественной речи) уже многие десятилетия находится в центре внимания ведущих учёных. К одному полюсу мнений по данному вопросу можно отнести суждение А. Потебни (1, с.184, 205) о том, что язык «во всём своём объёме и каждое отдельное слово соответствуют искусству… Слово… имеет все свойства художественного произведения».

Многие учёные неоднократно подчёркивали принципиальное различие между практическим языком и языком художественной литературы. В. Кожинов, например, приходит к выводу о том, что «исследование… литературных произведений… и изучение их словесной формы, их «языковой материи»… предстают как две самостоятельные, не имеющие органической связи задачи»(2, с. 249).

Представляется, что противоположные точки зрения по данному вопросу в равной степени ошибочны. Действительно, в составе произведения слово практического языка приобретает как бы иную «валентность», являясь органической частью единого целого, частью произведения искусства. Однако особое, индивидуальное, «эстетическое» значение художественного слова основано на значении (или на совокупности значений) данного слова в том или ином естественном человеческом языке.

Так, Г. Винокур писал о том, что «поэтическое слово вырастает в реальном слове, как его особая функция»(3, с. 390). Объёмность, ёмкость художественного слова, по мнению Г. Винокура, объясняется тем, что в литературно-художественном произведении слово практического языка используется в единстве его содержания и формы, и на этой основе рождается иное, новое содержание, не имеющее специальной звуковой формы выражения (там же).

Необходимо постоянно помнить о том, что язык является результатом длительного развития – не только самого языка, но и литературы, культуры, философии, психики человека. В этом смысле язык представляет собой своеобразное «вместилище знаний» о мире. Анатоль Франс – писатель, обладавший истинно филологическим чувством слова, писал: «…Слова – это образы, а словарь – это целый мир в алфавитном порядке (…) Подумайте, в этой тысяче или в тысяче двухстах страницах мелкого шрифта – гений и природа Франции, идеи, радости, труды и горести наших дедов и нас самих, памятники жизни общественной и частной, всех тех, кто дышал священным воздухом – воздухом таким сладостным, которым дышим и мы»(4, с. 362-363).

Разумеется, слова А. Франса не являются строго обоснованными в научном плане. Отождествление слова и образа может дать повод к иррациональному истолкованию слова. Подобные опасения внушают, например, следующие высказывания Павла Флоренского: «Слово есть миф, зерно мифотворчества, развёртывающееся во взрослый мифический организм по мере вглядывания в это зерно»; «…всякое слово – троп…»(5, с. 364). Однако П. Флоренский, конечно же, прав, когда говорит о том, что «невидимые нити могут протягиваться между словами там, где при грубом учёте их значений не может быть никакой связи; от слова тянутся нежные, но цепкие щупальца, схватывающиеся с таковыми же других слов, и тогда реальности, недоступные школьной речи, оказываются захваченными этою крепкою сетью из почти незримых нитей» (5, с. 366).

Таким образом, бережное, духовное отношение к слову, к любому слову, является гарантией понимания ценности эстетических свойств слова, необходимым условием «сокращения дистанции» (по сути дела, мнимой) между словом практического языка и словом художественной речи. Именно дополнительное значение, со-значение, или лучше, наверное, будет сказать – над-значение служит гарантией практически безграничных художественных возможностей слова как составной части художественного целого, как части произведения искусства.

Однако художественные возможности слова неизмеримо возрастают, когда речь идёт об аллюзивном слове или словосочетании.

Под аллюзией обычно понимают ссылку на то или иное литературное произведение либо на какое-либо реально существовавшее лицо, событие, факт, предмет или явление реальной жизни. Особый интерес представляют ссылки на предметы и произведения искусства, упоминания имён художников, скульпторов, архитектурных стилей, эпох и т.д. Примеров тому – великое множество, но любая аллюзия подобного рода требует индивидуального рассмотрения, ибо связь между литературным произведением и экстралингвистической реальностью в каждом конкретном случае является уникальной, неповторимой.

Не составляет исключения упоминание Э.Т.А. Гофманом (1776-1882) в названии к циклу своих произведений имени Жака Калло, известного французского гравёра и рисовальщика начала XVII столетия: «Фантастические повести в манере Калло» (или «Фантазии в манере Калло»). К изданию первого выпуска «Фантастических повестей» в Бамберге в 1814 г. Гофман пишет этюд-предисловие «Жак Калло», которому, по сути дела, суждено было стать своеобразным манифестом творческого метода самого Гофмана. Характерные черты облика Калло как художника и человека были указаны самим Гофманом: «Ни один мастер не умел лучше Калло изобразить на малом пространстве такую массу подробностей, которые, не затрудняя глаз, стоят рядом и входят одна в другую так, что всякая из них имеет особое значение и вместе с тем принадлежит целому. … Его искусство идёт дальше правил живописи, его рисунки скорее можно назвать отражением всех странных фантастических явлений, вызываемых чарами его живейшей фантазии. …Смешные образы Калло, созданные из людей и животных, открывают серьёзному и глубокому наблюдателю все таинственные намёки, скрытые под покровом комизма (6, с. 5, 6)».

Перед нами, таким образом, пример сознательного обращения писателя к творчеству художника. Любопытно, что мысль назвать свой первый сборник «Фантазиями в манере Калло» («Fantasiestücke in Callot's Manier») возникла у Гофмана не сразу. Первоначальное название сборника – «Картинки по Хогарту» («Bilder nach Hogarth»). Очевидно, однако, что в творчестве Хогарта преобладало сатирическое начало; оно лишь «слегка касалось области гротеска, той области, в которой всецело царил Калло (7, с. 56)». Сама идея обратиться к творчеству Калло в названии сборника принадлежит первому издателю Гофмана, Карлу Фридриху Кунцу, который в своих воспоминаниях пишет следующее: «Уж если название непременно должно было украшать имя какого-нибудь художника, мне вспомнился Калло, с полным собранием произведений которого я познакомился в годы юности в знаменитой лейпцигской коллекции гравюр у Бретцнера. Я обратил на него внимание Гофмана, который до тех пор почти незнаком был с произведениями Калло, предложил посмотреть многочисленные гравюры этого мастера, имевшиеся в здешней Штенгелевой коллекции, пусть даже оттиски были не из лучших. Посмотрев их, Гофман загорелся…» (8, с.178).

Так Гофман навсегда связал своё имя с именем французского художника. Интересно отметить и обратную связь: имя Жака Калло также неразрывно связано с именем немецкого писателя-романтика. Практически нет ни одной работы о Калло, в которой не упоминалось бы о Гофмане.

Важно подчеркнуть, что «манера Калло» в той или иной степени распространяется на всё творчество Гофмана. Так, С.Игнатов называет «Принцессу Брамбиллу» «чудным поэтическим памятником французскому гравёру» (7, с. 57). К первому изданию этого произведения в 1821 г. было приложено 8 репродукций офортов Калло. «Угловое окно» также, безусловно, несёт на себе «печать» «манеры Калло».

В работах разных исследователей мы нередко наблюдаем едва ли не идентичное описание особенностей творческого метода Калло и Гофмана. Так, С. Игнатов пишет о Гофмане следующее: «Его произведения – реальная фантастика или фантастическая реальность. Фантастическое для него существует лишь постольку, поскольку оно связано с действительной жизнью» (7, с. 99). А вот что мы читаем у А. Гликмана о Калло: «Жизненная убедительность сочетается здесь с богатством фантазии, реалистическая точность воспроизведения натуры – с художественным преувеличением» (9, с. 81). Помимо парадоксального соединения фантастического и реального следует отметить и «театрализацию жизни», атмосферу карнавала, свойственную некоторым работам двух великих мастеров (10, с.10-11).

Итак, мы убедились в том, что «манера Калло» действительно имеет много общего с творческим методом Гофмана, с поэтикой «необъяснимого», «алогичного», «иррационального», с так называемой «ночной стороной души», которую раскрывали романтики. Аллюзивная связь в рассматриваемом случае отличается редкой глубиной. Однако (здесь мы подходим к самому сложному) осознать глубину данной аллюзивной связи, понять её важность и значимость, уловить все обертоны плодотворного взаимодействия двух творческих систем невозможно без непосредственного, зрительного знакомства с творчеством Ж. Калло. Никакое словесное описание творческой манеры художника, сколь угодно убедительное и многословное, никогда не в состоянии будет заменить подлинного знания, лицезрения результатов его творческой деятельности. В данном случае литературный текст обогащается ассоциациями не только словесными, но и зрительными. Так на наших глазах – через аллюзию – происходит взаимодействие живописи и литературы, взаимопроникновение, переплетение разных видов искусства.

В романе Гофмана «Эликсиры сатаны» (1815) читаем: «…Глубочайшая скорбь пронзила меня, и я не смог удержаться от громких восклицаний, когда мой взгляд упал на написанный во весь рост портрет княгини, моей названой матери. Она была прекрасна и величава, а сходство представлялось в том высоком постижении, какое свойственно портретам Ван Дейка; художник написал её в облачении, в каком она обычно шествовала впереди монахинь в день св. Бернарда» (11, с.73).

Творивший в первой половине XVII столетия фламандец Ван Дейк вырабатывает и доводит до совершенства тип парадного портрета, в котором активную роль играют поза, осанка и жест. Особой торжественностью отличаются картины так называемого «генуэзского периода» творчества Ван Дейка: «Как правило, это картины большого размера, изображающие модели в рост, причём художник часто использует точку зрения снизу, что удлиняет пропорции фигур и сообщает им особое величие и элегантность. Тому же служат горделивые и изящные позы, эффектно ниспадающие одежды, богато разработанные декоративные фоны» (12, с.5). Среди портретов «генуэзского периода» выделяется портрет маркизы Бриньоле Сале (хранится в собрании Аберкорна в Лондоне).

Здесь мы опять сталкиваемся с той же самой проблемой: невозможностью перевода живописи на живой человеческий язык. И если можно попытаться описать жест, позу, костюм, выражение лица, то, конечно же, нельзя передать словами «высокое постижение, свойственное портретам Ван Дейка». Положение осложняется ещё и тем, что в данном случае речь идёт отнюдь не об элементарном зрительном знакомстве с портретами Ван Дейка, но о тончайшем эмоциональном постижении его творчества, о поистине «гофмановском» восприятии всей глубины гения фламандского живописца.

Вслед за «Эликсирами сатаны» Гофман пишет сказочную новеллу «Песчаный человек» (из цикла «Ночные этюды», 1817), где повествуется о трагической судьбе юного Натанаэля. Уже в тот период своей жизни, когда он «ревностно упражнялся в науках и искусствах»(13, с. 136), Натанаэль был подвержен мрачной мечтательности и странным предчувствиям. И лишь возлюбленной Натанаэля Кларе, простой и добросердечной девушке, поначалу удавалось усмирить его мысли о злом роке и властвующих над человеком тёмных силах. Вот какой Клара предстаёт в новелле: «…Архитекторы отзывались с похвалой о чистых пропорциях её стана, живописцы находили, что её спина, плечи и грудь сформированы, пожалуй, слишком целомудренно, но зато они все пленялись её чудесными, как у Марии Магдалины, волосами и без конца болтали о колорите Баттони. А один из них, истинный фантаст, привёл странное сравнение, уподобив глаза Клары – озеру Рейсдаля, в зеркальной глади которого, отражается лазурь безоблачного неба, леса и цветущие пажити, весь живой, пёстрый, богатый, весёлый ландшафт» (13, с. 135).

Здесь, конечно же, имеются в виду картины итальянского художника Помпео Джироламо Баттони (1708-1787) «Кающаяся Магдалина» (Гофман видел эту картину в Дрездене в 1790 году.), а также полотна голландского художника Якоба ван Рейсдаля (1628 или 1629 - 1682). В отношении последнего следует упомянуть, прежде всего, следующие работы: «Речной пейзаж с погребом» (1649), «Мельница в Вейке» (1607), «Пейзаж с водопадом» (ок. 1670), «Пейзаж с горной рекой» (1670-е), «Горный пейзаж с водопадом» (1670-е).

Действительно, для наполненных глубоким психологизмом пейзажей Рейсдаля характерна полнота жизни, чуткое восприятие, напряжённость, а изображение водной глади у Рейсдаля отличается редкой поэтичностью и красотой. Однако в данном случае речь идёт не только лишь о простом уподоблении прекрасных глаз Клары не менее прекрасным озёрам. Глаз, глаза выступают в качестве одного из основных мотивов новеллы. Как известно, глаза всегда считались отражением сущности человека. Зеркалом души. Одним из основных «антитез» в новелле является противопоставление полных жизни, уподобленных светлым озёрам глаз Клары - и безжизненно застывших, неживых глаз Олимпии, «псевдодочери» профессора физики Спаланцани. Именно в Олимпию влюбляется Натанаэль, сбитый с толку «адским барометром» Копполы, двойника зловещего Коппелиуса. Оба имени – Копполы и Коппелиуса – восходят к итальянскому «coppola» - глазница.

Виновник смерти отца Натанаэля, Коппелиус – злой гений, преследующий юношу на всём протяжении его недолгой жизни – отождествляется с Песочным человеком, персонажем из немецких народных сказаний. В одних случаях Песочный человек изображается как злое чудовище, забирающее глаза у маленьких детей, чтобы кормить своих отпрысков; в иных же случаях он просто сыплет детишкам песок в глаза по вечера, отчего глаза слипаются, и дети спокойно засыпают. Как видим, и здесь речь идёт о глазах. Недаром и Коппола является оптиком, создателем глаз Олимпии, которые он впоследствии исчезают из её милого кукольного личика, оставляя глазницы зиять инфернальной пустотой. Именно глаза злосчастного Натанаэля затуманивает он своей адской подзорной трубой, превращая их из безжизненных гляделок в понимающие, сияющие очи. Именно искажающее стекло является причиной гибели несчастного Натанаэля – и едва не погубила перепуганную насмерть Клару, жертву безумия бывшего возлюбленного.

Так, необычное сравнение – через глубокую, объёмную, аллюзивную связь – даёт возможность Гофману лаконично раскрыть суть сказочной новеллы, позволяя мгновенно ощутить весь внутренний трагизм судьбы художника в реальном мире. Жизнь, таким образом, противопоставляется её жалкому автоматическому подражанию (отнюдь не в пользу последней).

Любопытно, что упоминание глаз и оптических приборов на протяжении всего дальнейшего повествования вновь и вновь заставляет нас мысленно возвращаться к данной аллюзии. Здесь мы имеем дело со случаем, когда аллюзия «проецируется» на один из основных мотивов произведения – в отличие от аллюзии на картину Баттони, помогающей нам представить Клару, её чудесную красоту и юную прелесть.

В самом деле, мы видим, что аллюзия на картину способна мгновенно, поистине единым мазком изобразить персонажа. Так, профессор Спаланцани сравнивается с известным авантюристом графом Калиостро (1743-1795), но именно аллюзивное соотнесение Калиостро с его изображением, выполненным прославленным немецким графиком Даниэлем Ходовецким (1726-1801) для «Берлинского генеалогического словаря на 1789 год» сразу же даёт читателю возможность нарисовать портрет Спаланцани в своём воображении: «Кстати, этот профессор – преудивительный чудак. Низенький плотный человечек с выдающимися скулами, тонким носом, оттопыренными губами, маленькими острыми глазками. Но лучше, нежели из любого описания, ты узнаешь его, когда поглядишь в каком-нибудь Берлинском карманном календаре на портрет Калиостро, гравированный Ходовецким. Таков именно Спаланцани!» (13, с.132). Разумеется, лишь в том случае, если читатель знаком с творчеством Даниэля Ходовецкого – либо если он удосужится с ним познакомиться, что значительно приблизит его к пониманию одной из самых загадочных новелл Эрнста Теодора Амадея Гофмана.

Изучение «живописных» аллюзий, ссылок на творчество того или иного художника в тексте литературного произведения представляется интересным и важным прежде всего с точки зрения проблемы понимания текста, его адекватного восприятия читателям. Через использование аллюзий, относящихся к иному, отличному от литературы, виду искусства, мастер слова в состоянии придать тексту новое художественное измерение, привнести в него нечто, что не поддаётся сколь угодно искусному вербальному описанию. Исследование и оценка в области синтеза искусств, безусловно, необходимы для обоснования и развития теории и практики филологической герменевтики.

Библиография

1. Потебня А. Мысль и язык. – Харьков, 1892. VI;
2. Кожинов В. Об изучении художественной речи//Контекст - 1974: Лит.-теорет. исслед. – М., 1975;
3. Винокур Г. Понятие поэтического языка//Изб. Работы по русскому языку. – М., 1959;
4. Франс А. Полное собрание сочинений: в 20-ти т. – Т. 20. – М., Л., 1931.
5. Флоренский П. Строение слова//Контекст – 1972: Лит.-теорет. исслед. – М., 1973.
6. Гофман Э.Т.А. Собр. Соч. Т. 1. – С.-Петербург, 1898.
7. Игнатов С. Э.Т.А. Гофман. Личность и творчество. – М., 1914.
8. Э.Т.А. Гофман. Жизнь и творчество: Письма, высказывания, документы/Сост. К. Гюнцель. – М., 1987.
9. Гликман А. Жак Калло. – М., Л., 1959.
10. План П. П. Калло. – М., 1924.
11. Гофман Э.Т.А. Эликсиры Сатаны. – Л., 1984.
12. Антонис Ван Дейк/Сост. Н. Ф. Смольская. – М., Л., 1963.
13. Гофман Э.Т.А. Сказки. – С.-Петербург (ВИТА НОВА), 2006.