

АРИНА КУЗНЕЦОВА
Филолог, переводчик



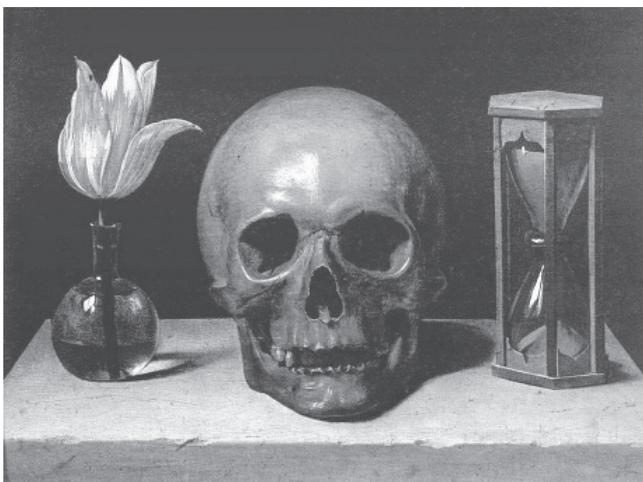
Родилась в 1965 в Ленинграде. Детство прошло в Магадане. Окончила филологический факультет педагогического университета имени А. И. Герцена (французское отделение). Специалист по современной французской литературе. Сотрудничала с русско-французским религиозным журналом «Беседа». Переводила книги Филиппа Жакоте, Жана Пьера Жува, Жана Бастера, Филиппа Серса, Оливье Клемана и др. В настоящее время сотрудничает с научной группой «Марж» Лионского университета. С 2006 года занимается фотографией. Участвовала в выставках: «Фотографические встречи X округа Парижа» (десять работ на коллективной выставке) в 2009; «Натюрморты» (персональная: книжный магазин «Le lieu Bleu») в 2010; «Париж – Петербург» (музей Марины Цветаевой, Москва) совместно с Вячеславом Барановым.

Постоянный участник семинара Филиппа Серса «Художественный авангард и современность». Живёт в Париже и Санкт-Петербурге.

ЗАМЕТКИ О НАТЮРМОРТЕ

Vanitas

В нашем времени живёт тоска по барочному зрению. Об этом свидетельствуют возвращения к перечням и реестрам, и неувядающий интерес к жанру ванитас, включая его бесчисленные постмодернистские изводы¹ (хотя пик популярности жанра всё-таки ограничен первой половиной XVII столетия). Жанр ванитас окончательно сложился в европейской живописи к началу XVII века, как считается, в Лейдене, по-русски он называется «суета», что восходит к цитате из пролога книги Екклесиаста: «Vanitas vanitatum, omnia vanitas», «Суета сует, всё — суета!» (Екк. I, 1–2). Ванитас обычно представлял собой изображение черепа (человека или животного) с атрибутами преходящей жизни, утекающего времени — пе-



Филипп де Шампень. Ванитас, вторая половина XVII века

¹ В Париже в музее Майоля проходит очень выразительная в определённом смысле выставка, посвящённая этому жанру, главным героем которой является череп во всех мыслимых состояниях. Выставка производит тяжёлое впечатление напором «постмодернистской иронии». Единственное, что постмодернизм выглядит нелепым, издевательским и преждевременно устаревшим.

сочными часами, нагромождёнными в беспорядке предметами роскоши или искусства, мыльными пузырями, вянущими цветами и подгнившими фруктами. Но ванитас может быть и минималистичным, как этот, один из самых совершенных в истории живописи, принадлежащий, скорее всего, кисти янсениста Филиппа де Шампenea и в полноте выражающий «мистический поиск Пор-Рояля» (как писал аббат де Бремон в своей многотомной «Истории религиозного чувства во Франции»).

Екклезиаст о старости и увядании

Ванитас — один из самых литературных живописных жанров. Прежде всего потому, что сам факт его возникновения связан с Книгой — одной из самых пессимистических и аллегорических библейских книг, таинственные образы которой так легко представить себе в живописном исполнении: «...и



Винсент Ван Гог. Натюрморт с раскрытой Библией. 1885

помрачатся смотрящие в окно; и запираются будут двери на улицу; когда замолкнет звук жёрнова, и будет вставать человек по крику петуха, и замолкнут дочери пения; и высоты будут им страшны, и на дороге ужасы; и зацветёт миндаль: и отяжелеет кузнечик, и рассыплется каперс. Ибо отходит человек в вечный дом свой, и готовы окружить его на улице плакальщицы; доколе не порвалась серебряная цепочка и не разорвалась золотая повязка и не разбился кувшин у источника и не обрушилось колесо над колодезем. Ибо

возвратится прах в землю, чем он и был; а дух возвратится к Богу, Который дал его. Суета сует, сказал Екклезиаст, — всё суета!» (Екк. X, 12).

На самом деле эти загадочные образы — просто аллегии старости, увядания. В других переводах вместо рвущейся золотой повязки — разбитая золотая чаша. Но это готовый ванитас — отяжелелый, словно вырезанный из мрамора кузнечик, распадающийся в прах каперс, разбитый кувшин, разорванная цепочка, и над всем этим — цветущая миндальная ветвь...

И отсюда, из библейского текста, — непременно для ванитаса литературность, книжность, цитатность. Традиция, которая с тех пор никогда не прерывалась. Ван Гог в 1885 году пишет ванитас с Библией, погасшей свечой и романом Золя «Радость жизни» (удивительная книга писателя-натуралиста, которая таинственным образом повлияла на обращение П. Клоделя).

Как продолжение этой традиции — совсем современная работа, фотография одного из самых глубоких авторов натюрмортов Ирины Курмалеевой из Орла, которую она назвала «Доживём до понедельника» (название тоже играет здесь, цитируя популярный фильм и внося в картинку всю его идеалистически-советскую атмосферу), вспоминая свою школьную учительницу.

Эта работа особенно интересна своей одновременно и вневременной и постсоветской интонацией, на которую указывают форма очков, том Пушкина пятидесятих годов издания, занявший у советской интеллигенции место Библии, современная банка... Образ стоического и всё прошедшего человека, чья жизнь, возможно, угасает в одиночестве, нищете, забвении... Шаткость опоры подчёркнута наклоном трости, но горизонталь говорит о внутреннем равновесии духовного сопротивления неизбежному распаду.

Эпоха барокко и загадка натюрморта-ванитаса

Череп — не обязательный атрибут такого натюрморта, а лишь его квинтэссенция, воплощённая идея жизни как временного — преходящего состояния. Как и сам ванитас, в свою очередь, является квинтэссенцией жанра, натюрмортом *par excellence*. Эти картины-тексты легко читались тогда знатоками на нескольких смысловых уровнях одновременно. Почти каждую из них можно было разгадывать как шараду, толковать как моральную притчу или декламировать как поэму. Композиция играла на раскрытие смысла, оттенённого фактурами и цветами, формы рифмовались, интервалы между предметами задавали ритм, а сами предметы выступали из полутьмы как олицетворённые силы, как актёры в комедии дель арте, освещённые тщательно направленным вдоль фона лучом света из окна, всегда выходившего на север. Напряжение, взаимная тяга, рождавшаяся в этих картинах между светом и тенью, формой и растворением, созиданием и распадом, затрагивала в сознании барочного человека нечто очень глубинное, очень интимное, связанное с первыми впечатлениями от встречи с красотой мира, и одновременно нечто превосходившее его собственный опыт и удивившее в надмирные (и подмирные) царства идей. И это таинственное «нечто» выходило за рамки видения эпохи, ибо оно продолжает воздействовать и сейчас, — каждый, кто любит искусство, не мог не испытать восхищение перед одной или многими такими картинами. Это чувство нельзя объяснить ни чисто эстетическим отношением или любованием предметами роскоши; ни тоской по безвозвратно ушедшему; ни психоаналитическим «принципом удовольствия»; ни ответом души на тщательно выверенную веками гармонию риторической условности жанра, которая воздействует через эмблемы-архетипы; ни даже метафизической тоской по утраченному раю, где предметы (или персонажи), *così naturale*, воплощены в такой же почти немислимой цельности и полноте. Наверное, всё это воздействует вместе — но такая констатация служит лишь уплотнению материи тайны. Когда лучшие из специалистов в области этого жанра (например, Бергстром или Мири-

монд) резюмируют философские и религиозные проблемы натюрморта-ванитаса, они сводятся к следующим двум аспектам: какой бы ни была художественная составляющая натюрмортов, они изображают тщету жизни и мысль о том, что единственным спасением от смерти является вера. На это утверждение трудно что-либо возразить, но оно требует детализации и соотнесённости с разными историческими и культурными контекстами. Вот почему кажется важным не только смотреть картины, и не только прислушиваться в этих вопросах к искусствоведам или философам, но и к поэтам.

Эмблематика, розенкрейцеры, натюрморт

Задолго до расцвета барокко Андреа Альчиато, гравёр, ученый, правовед, написал ставшую чрезвычайно популярной книгу, получившую название «Эмблемата». Он пишет о ней в декабре 1523 года своему римскому печатнику Кальви: «В эти дни сатурналий я составил для своего друга Аброджио Висконти книжечку эпиграмм, которые я назвал „эмблемами“; в каждой из глав я описываю предмет из истории человеческой или натуральной, который может быть искусно наделён разнообразными смыслами, и откуда художники, скульпторы, золотых дел мастера могут черпать темы для геральдики... или использовать как вывески».



Иоханнес Торрентиус. Натюрморт с уздой. 1614

Картинки сопровождалась латинскими эпиграммами, пояснявшими философский и моральный смысл изображения. Трудно переоценить влияние этой книги как на изобразительную европейскую культуру, так и на литературу, и на философию, и на богословие (одним из учеников Альчиато был Жан Кальвин). Идеи «эпиграмматике» питались античностью, но интересно было бы изучить, как именно происходило новое конструирование образов, по каким внутренним законам оно строилось. Как шла трансформация античного зрения и образов под влиянием христианского мышления? И можно ли в самом деле говорить об архетипах?

С символической эмблематикой (иероглификой) самым прямым образом связана деятельность разнообразных тайных обществ. Загадочный голландец Иоханнес Торрентиус со своим единственным на настоящий день сохранившимся натюрмортом «С уздой» обвинялся в розенкрейцерстве и одновременно в несовместимом с ним развратном образе жизни (за что и был, по-видимому, замучен в темнице в либеральной по тем временам Голландии). Моралистическую надпись (сопровождающуюся тоже в высшей

степени загадочной музыкальной фразой, в которую вкралась намеренная ошибка) на его картине можно перевести приблизительно так:

*То, что существует вне меры (порядка),
Найдёт свой печальный конец в хаосе.*

Предметы здесь символичны, и чтобы постигнуть, надо спуститься вместе с автором Fama Fraternitas в хранилища гробницы Христиана Розенкрейца, где «лежали всякие вещи... в одних хранилищах были зеркала различных свойств, в других колокольчики, горящие лампы, некие чудесные и искусные песнопения, всё таким образом вместе собранное, что даже через много сотен лет, если бы весь орден или братство погибло, могло бы, благодаря одному такому склепу, вновь быть восстановлено».

«Фаустовский натюрморт»

Стихотворение Саши Чёрного, фрагмент из которого запомнился с детства: «Где же локон Самсона и череп Адама, / Глаз Медузы и пух из крыла Сатаны?» — называется «Дом Гёте». Этой квинтэссенции фаустовской идеи предшествует следующая строфа:

*Ордена, письма герцогов, перстни, фигуры,
Табакерки, дипломы, печати, часы,
Акварели и гипсы, полотна, гравюры,
Минералы и колбы, таблицы, весы...*

Тип фаустовского (или «научного», или «алхимического») натюрморта восходит к таинственно-многомерной и «геометрической» гравюре Дюрера «Меланхолия». Он расположен «под знаком Сатурна», *melencolia alchimica*. В наше время он, пожалуй, наименее возможен в чистом виде (если это не пастиш, не чистое подражание), но в растворённом и косвенном жив как никогда. Присутствие «фаустовской темы» в современной культуре огромно, в России на массовый уровень оно перешло вместе с романом Булгакова «Мастер и Маргарита». В работе Ольги Петровой — только намёки на «фаустовский дух»: огонь свечи, блеск стекла, в нём — роковой напиток, книга, свиток рукописи на столе, рядом с простыми бытовыми предметами. Вот всё, что остаётся нам сегодня от «кабинета алхимика», — какое-то воспоминание...

«Натюрморт» Бродского

Вот пример того, как поэт «завершает набросок живописца»¹ — один из самых сильных поэтических натюрмортов на русском языке написан Иосифом Бродским в 1971 году. Это собственно «Натюрморт», цикл из десяти коротких стихотворений. Биограф Бродского Лев Лосев указывает

¹ «Вокруг был целый океан вещей, измышлений, мод, творений искусства, руин, слагавший для него бесконечную поэму. Формы, краски, мысли — всё оживало здесь, но ничего законченного душе не открывалось. Поэт должен был завершить набросок великого живописца, который приготовил огромную палитру и со щедрой небрежностью смешал на ней неис-

ет, что в июне того года Бродский попал в больницу с сердечным приступом и, возможно, впервые напрямую задумался о личной смерти, а значит, и о том конечном вещном отчуждении трупа, к которому она приводит человеческое тело. В этот поэтический натюрморт включён он сам в качестве мраморного надгробия:

*Последнее время я
сплю среди бела дня.
Видимо, смерть моя
испытывает меня,
поднося, хотя дышу,
зеркало мне ко рту, —
как я переношу
небытие на свету.
Я неподвижен. Два
бедрa холодны, как лёд.
Венозная синева
мрамором отдаёт.*

В том же году он по заказу написал цикл стихотворений (офортов) о Рембрандте для документального фильма, в который его стихи никогда не вошли. Но «натюрморт» из одноимённого цикла по своему стилю восходит не к Рембрандту с его светотенью и не к классическому ванитасу — его прообразом становятся ранние средневековые и ренессансные картины Северной школы, стоявшие у истоков жанра и генетически связанные с изображениями *dance macabre* и *memento mori*, когда предметы в натюрмортах не были ещё эстетически организованы в продуманные композиции, а изображались разрозненно, в церковных нишах или в нишах-обманках, как отделившиеся элементы икон или картин на религиозную тематику. Они, как правило, были почти однотонными, тёмно-коричневыми, цвета земли и мёртвых костей, и Бродский тоже подчёркивает этот колорит:

*Вещь. Коричневый цвет
вещи. Чей контур стёрт.
Сумерки. Больше нет
ничего. Натюрморт.*

Череп или скелет в таких изображениях часто рисовали на обратной стороне портрета покойного, который мог входить в алтарную композицию. И эти средневековые образы создают особое напряжение в сочета-

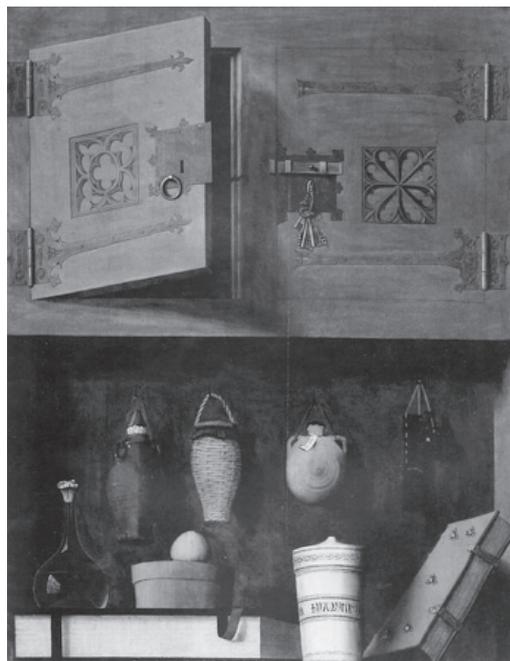
числимые случайности человеческой жизни». Бальзак, «Шагреновая кожа». В этом романе (роман-ванитас! Сама шагреновая кожа — символическое «скорбное» соединение двух интенций человека — «хотеть» и «мочь», лежащих в основе «миметического желания» по Рене Жирару, один из современных вариантов описания «падшего состояния человека» и причин, к нему приведших) автор приводит своего молодого героя, задумавшего покончить с собой, из игорной залы в антикварную лавку, которая в избыточном и великолепном бальзаковском описании представляет из себя гигантский и расплзающийся во все стороны материал для сотен и сотен натюрмортов из предметов всех эпох и стран.

нии с подчёркнутой современностью лексики (вплоть до обсценной) и феноменологическим взглядом на вещь. Собственно натюрморт стихотворения помещён в середине цикла:

*Старый буфет извне,
так же, как изнутри,
напоминает мне
Нотр-Дам де Пари.
В недрах буфета тьма.
Швабра, епитрахиль
пыль не сотрут. Сама
вещь, как правило, пыль
не щитится перебороть,
не напрягает бровь.
Ибо пыль — это плоть
времени; плоть и кровь.*

Гениальная поэтическая интуиция Бродского — о пыли как плоти и крови времени. Пыль и прах, из которого создан мир, в который он возвратится и из которого будет снова воссоздан после конца времён (иначе — зачем всё?), держится, связывается воедино плотью и кровью Любви, принесшей себя в жертву, размышлением о которой и является «Натюрморт». Натюрморт как жанр неотделим от Голгофы, поэтому ванитас и есть изначальный европейский натюрморт, с черепом, положенным в основание. В центре всегда находится череп Адама, первого человека, любого человека, узнавшего смерть. Рядом с черепом могут прорасти цветы и тернии, стоять сосуды, лежать оружие и какая-нибудь еда, всё это может разрастаться и видоизменяться, но корень этого один — подножие Голгофы. Вот почему в заключительной части «Натюрморта» Голгофа и возникает с логической неизбежностью факта:

*Мать говорит Христу:
— Ты мой сын или мой
Бог? Ты прибит к кресту.
Как я пойду домой?*



Неизвестный автор. Южная Германия. XV век

*Как ступлю на порог,
не узнав, не решив:
ты мой сын или Бог?
То есть мёртв или жив?
Он говорит в ответ,
– Мёртвый или живой,
Разницы, жено, нет,
Сын или Бог, я твой.*

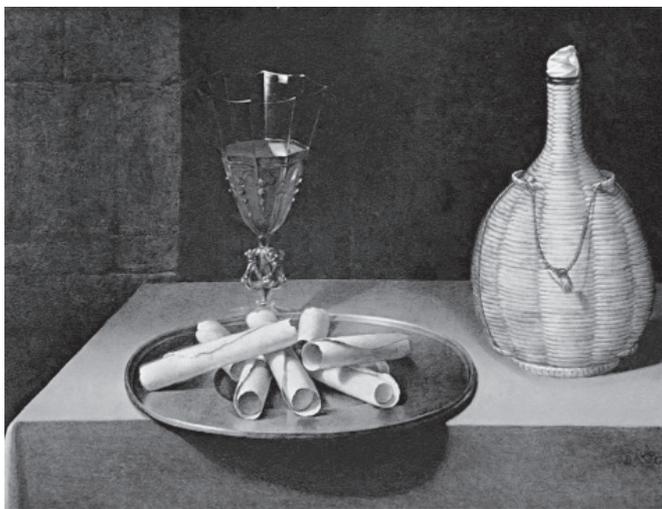
Такого диалога между Христом и Марией не существует в Евангелиях, поэт творит свободно, но верен евангельскому духу, создавая «икону нового рождения» — как Сына, так и Его матери. Присутствие Марии на Голгофе — это не просто оплакивание и скорбь её, это и переживание мук выхода к трансцендентному существованию. Слова «я твой» есть абсолютное выражение этого перехода — Любви, побеждающей смерть. В своём финале стихотворение-натюрморт вырастает до стихотворения-иконы, то есть натюрморт реально возвращается к своим корням.

«Verra la morte e avra i tuoi occhi». С. Pavese

Из того же стихотворения Бродского:

*Это абсурд, враньё –
Череп, скелет, коса.
«Смерть придёт, у неё
будут твои глаза».*

Эпиграф к целой плеяде произведений, где живые создавали пространства для принятия и почитания мёртвых, для общения с ними. «Явись, воз-



Любен Божен. Десерт с вафлями. Ок. 1630

любленная тень» — это универсальное заклинание, живой исток лирики и музыки, плач Орфея по Эвридике... И не так важно уже, чья это смерть — твоя или её. «Разницы, жено, нет». Смерть, как и любовь, объединяет всех. Паскаль Киньяр поставил в центр своей лучшей повести «Все утра мира» натюрморт Любена Божена, который, как и Филипп де Шампень, был выразителем строгого духа Пор-Рояля. В

книге композитор Сент-Коломб, потерявший любимую жену, не может утешиться и посвящает ей всю свою музыку, с которой отказывается вы-

ступать при дворе Людовика XIV. Это барочные пьесы «Ладыя Харона» и «Могила скорбей». Он играет в своей хижине в саду только для умершей, и она посещает его. Для этих приходов у него всегда готов для неё стакан вина в прекрасном бокале и вафли, похожие на облатки. В повести он просит художника Божена нарисовать стол, за который перед ним садилась умершая, чтобы слушать его игру.

Сент-Коломб приводит своего ученика, Марэна Марэ, в мастерскую Божена, где заставляет его слушать шуршание кисти по холсту — чтобы тот понял, как должна звучать музыка. Последний диалог между учителем и учеником поистине раскрывает смысл и призвание подлинного искусства:

«Музыка нам дана просто для выражения того, что не может выразить слово. В этом смысле она не вполне человечна. Уразумели ли Вы, наконец, что она не годна для королей?»

— Я уразумел, что она годна для Бога.

— И Вы заблуждаетесь, ибо Господь говорит.

— Тогда для слуха людского?

— То, о чём я не могу сказать, не годится и для слуха, сударь.

— Значит, для золота?

— Нет, ибо восхваляются одни лишь имена.

— Для тишины?

— Она — обратная сторона речи.

— Для соперников-музыкантов?

— Нет!

— Для любви?

— Нет!

— Для сожаления о любви?

— Нет!

— Для того, чтобы забыться?

— Нет и нет!

— Быть может, для вафли, протянутой кому-то невидимому?

— Тоже нет. Что такое вафля? Она видима. Она имеет вкус, она съедобна. И стало быть, она ничто.

— Ну, тогда я не знаю, сударь. Я полагаю, что и мёртвым надобно оставлять стакан с вином...

— Вот это уже ближе к истине.

— Чтобы те, кто навеки утратил свою речь, могли омочить губы. Для тени умершего ребёнка. Для стука молотка сапожника. Для жизни, предшествующей младенчеству. Когда ещё не дышишь воздухом. Когда ещё не видишь света».

Цветаева, Гончарова и духовное начало шэнь

Суть «высокого авангарда» первой половины XX века — верность одухотворяющему принципу жизни. Это с большой точностью описала Цветаева в своём эссе о Гончаровой. Вот как она говорит о натюрмортах художницы: «Писала — всё. Старую шляпу, метлу, кочан капусты, ког-

да были — цветы, когда были — плоды. В цикле „Подсолнухи“ выжала из них всё то масло, которое они могли дать. Кстати, и писаны маслом! (их



Наталья Гончарова. Подсолнухи. 1908–1909

собственным, золотым, лечебным, целебным — от печёнки и трясовицы)». И далее — о цветах и стеблях: «Мнится мне, Гончарова больше любит росток, чем цвет, стебель, чем цвет, лист, чем цвет, виноградный ус, чем плод. Здесь рост голее, зеленее, новее. Недаром любимое время года весна, в цвет — как в путь — пускающаяся. И ещё — одно: цвет сам по себе красив, любовь к нему как-то — корыстна, а — росток? побег? Ведь только чистый жест роста, побег от ствола, на свой страх и риск. ...Куст, ветвь, стебель, побег, лист — вот доводы Гончаровой в политике, в этике, в эстетике [...]». Удивительно, насколько эти наблюдения Цветаевой совпадают с рекомендациями из древнего китайского трактата для художников «Живопись из сада с горчичное зерно», где перед художником, рисующим цветы и стебли, ставилась цель воспроизводить кистью, прежде всего, «духовное начало шэнь,

которое регулирует закономерности — ли и расположение — ши. Если уловить это начало сердцем и внутренним взором, то «дух — ци — пронизает всё растение от верхушки до основания, как и его соки». Вот задача художника, пишущего растения, — совпасть с «чистым жестом роста». Этим же стремлением были движимы, наверное, и лучшие художники в голландских ателье Брейгеля и других, когда рисовали свои бесконечные тюльпаны и розы, составляли букеты невозможных сочетаний, использовали чужие заготовки... Они, по сути дела, работали как иконописцы — постигали эйдос тюльпана или розы, вырабатывали канон изображения цветка, в котором, совместными многолетними усилиями разных мастеров, улавливали то самое изначальное духовное начало, которое уже регулировало все прочие закономерности

Ванитас у Жакоте

Филипп Жакоте — поэт жанра ванитас *par excellence*, и это не ограничивается центральной идеей его творчества, а именно «размышлением о бренности всего земного». Его поэзия глубоко и многогранно связана с живописью (см. книги «Пейзажи с пропавшими фигурами», «Прогулки под деревьями» и др.), где в центре внимания находится пейзажный жанр. Но Жакоте интересуют не только пейзажи. Его размышления о «тихой

жизни» вещей вписаны в проблематику «двойной типологии натюр-морта» (согласно определению Лотмана). У Жакоте тяга к натюрморту тем более глубока, что она определяется его кальвинистским происхождением, культурными и художественными предпочтениями, метафизическими поисками и, наконец, личными отношениями с художниками на протяжении всей его жизни. Нельзя не отметить, что единственный текст, целиком посвящённый живописи, это его книга о Джорджо Моранди, художнике, поистине создавшем «ванитас XX века». Для Жакоте идея ванитаса (во втором значении слова — тщеславие, гордыня, доминирование собственного «я») стала формообразующей идеей поэтики, эстетики и этики. «Исчезновение — вот моё сиянье», этот перевод недостаточно точно передаёт поэтическое кредо Жакоте «l'effacement soit ma fa on de resplendir». Здесь effacement значит не просто исчезновение, но стирание, «растворение в окружающем мире» (можно сравнить с китайским художником, который растворился в своём пейзаже) индивидуального «я» поэта, что не уничтожает его личности, но, напротив, позволяет в полной мере воспринять мир, а значит, стать самим собой в новой, невозможной без этого полноте. «Привязанность к себе увеличивает темноту жизни...» А в другой заметке из «Самосева» Жакоте пишет: «Тщеславие неразрывно сплетено с литературным трудом. Оно разрушает. Счастье неведенья. Человеческий прах в деревянном ящике, прикрытый сверху цветами». Эта краткая заметка (больше похожая на стихотворение или эмблему) создаёт поэтическое единство этической мысли и образа-натюрморта, ставшего поджанром литературы. Поэзия Жакоте связана с миром барокко и эмблематики — неявно, но очень крепко. Достаточно сказать, что он автор великолепного перевода загадочной «алхимической» поэмы Гонгоры «Одиночества (первое и второе)». Нельзя забывать и о том, что жена Жакоте, с которой они вместе уже более пятидесяти лет, — замечательный художник, автор многочисленных пейзажей и натюрмортов.



Бамбук. Школа шицзу

Сейчас из всей этой разнообразной проблематики меня интересует только один аспект — то, что я назвала бы «ванитас наоборот». Если классический ванитас вызывает чувство меланхолии, подчёркивая преходящий характер жизни, то его противоположность у Жакоте ставит в центр чувство радости, порождённое преодолением ощущения тщеты мира, т. е. — обретением смысла в настоящем мгновении. Моя гипотеза заключается в

том, что Жакоте создаёт свои словесные натюрморты для того, чтобы сделать зримой «тщету тщеты» (другой перевод выражения «суета сует» — и с другим знаком). Если первый подразумевает предельное усиление состояния тщетности человеческой жизни вплоть до предела, выражаемого через понятие «ничто», то второй, напротив, полностью устраняет это понятие, являя, в каком-то смысле, неэффективность «ничто» и самого понятия смерти, вопреки её возможному триумфу в плане реального существования. Иначе говоря, целью таких текстов у Жакоте является стремление создать внутри стихотворения такие условия, которые выявят тайные пружины смерти (в том числе то, что смерть может быть источником красоты) для того, чтобы результат этой поэтической работы мог если не уничтожить, то, по крайней мере, ослабить силы распада, хаоса, отрицания во всех видах, пусть на время чтения стихотворения, — а может быть, и далее того.

В качестве примера я возьму одну из самых распространённых тем натюрморта, которая часто возникает у Жакоте, — а именно тему корзины с фруктами и (или) цветами. Истоки её теряются во тьме веков. Мы встречаем её в греческой и римской античности; эти образы входят в наше сознание вместе с фресками Помпей и Геркуланума, гротесками Золотого дома Нерона. Их нужно искать в сакральных изображениях, повествующих о мистериях и поклонении миру мёртвых. Это может быть как самостоятельной темой, так и значимым элементом внутри другого жанра — как, например, ставшее каноническим изображение смерти Клеопатры, которой подносят корзину с аспидом, скрытым под цветами и фруктами. Тема восходит к священным или магическим фрескам на стенах античных домов и храмов, изображавшим приношение душам предков, ларам, домашним богам, что впоследствии стало так называемыми хепион (ксении), изображениями даров гостеприимства; со временем эти изображения становятся всё более декоративными. Согласно утверждению Шарля Стерлинга, «нравы и обычаи эллинистического и римского обществ привели к созданию определённых типов натюрмортов... чьи категории потом закрепились очень надолго». Новое открытие античных гротесков в эпоху Ренессанса содействовало рождению современного натюрморта, начало которому положили этюды Джованни да Удино и в особенности картины Караваджо — в первую очередь его «Корзина с плодами», написанная в Риме в мастерской Арпино.

Самый первый текст (опубликованный гораздо позже в книге «Либретто»), который Жакоте, в возрасте двадцати лет, посвятил Италии (стране, которую он любил «как живого человека»), заключает в себе некий натюрморт с фруктами, созданный с опорой на двойное цитирование — живописное и литературное: поэт вспоминает мелодичные крики уличных торговцев «aranciate, uve, panini» — «апельсины, виноград, хлеб», навсегда запечатлевшиеся в его памяти. «Когда сегодня я снова слышу их, рождавшихся из ночи цвета сажи, мне кажется, что это были не просто слова, но сами вещи, которые они называли; они сияли оранжевым и золотисто-зелёным, словно лимоны из стихотворения Гёте, так надолго ставшие воплощением ностальгии по Италии в песне неувидимом»

двойственной Миньоны. ...Это первое посещение Рима навеки вписалось для меня под вывеску с изображением зрелых фруктов на фоне тёмной и сочной зелени. А ещё оно свелось к бессмертному сверканию, во всей барочной красоте камня, и очарованию служанок и продавщиц фруктов». Эти образы сразу же заставляют вспомнить картины Караваджо, и в первую очередь ту, где юноша, которого столетиями принимали за девушку, держит корзину с фруктами. В этой корзине, как пишет Стерлинг, «смятый листочек приобретает минеральную твёрдость, лепесток маргаритки, абсолютно живой, кажется вырезанным из слоновой кости... Натюрморт — это предлог для чудной транспозиции, материя для создания живописной симфонии...»

Это описание заставляет вспомнить один из самых любимых Жакоте литературных натюрмортов (он вспоминает его в разные годы своей жизни). Это экфразис рисунка из его детской книги «Тысяча и одна ночь», где изображена мать Аладдина, приносящая султану чашу, наполненную плодами, которые на самом деле являются драгоценными камнями. Эта «незабвенная сцена» представляется одним из тех определяющих моментов, который разбудил детское воображение будущего поэта и задал внутренние связи, структурирующие его художественное зрение. Это двойное очарование, объединяющее красоту плодов (в сказке Аладдин принял их за настоящие и чуть не сломал себе зуб) и красоту драгоценных камней, которые сверкают и переливаются так сильно, что кажется, будто они способны, как пишет Жакоте в своей повести «Тьма», «поглотить тьму светом, найти в ней щель и вонзить в неё сверкающее лезвие, чтобы разъять, рассеять её навеки».

Отец Павел Флоренский в своей книге «Иконостас» сравнивает с иконописью определённые тенденции масляной живописи западной школы, которая, начиная с эпохи Ренессанса, забыла, по его мнению, о духовной и аскетической составляющей искусства, что отразилось в видении света, освещающего вещи извне, а не дающего бытие изнутри в качестве источника, производящего вещи, заставляющего их существовать, как на иконе, на которой в принципе нет теней. Единственный европейский живописный жанр, для которого Флоренский готов сделать исключение, — это натюрморт. «...Этот дивный виноград, персики и яблоки, эти овощи и рыба — если их называть натуралистичными, то что же тогда метафизика? Ну конечно, это — идея винограда, идея яблок и т. д. И всё это совершенно по-рембрандтовски светится из себя...», — говорит один из участников диалога. Другой же отвечает ему: «Момент само-свечения я не отрицаю в этом *nature mort'e*; но, в противоположность Рембрандту, эти плоды и овощи мне представляются отчасти и праведным отношением к миру: в них есть что-то от иконописи, от произведённости светом...» Из этого отрывка нужно запомнить два важных момента: то, что метафизическая природа вещей в этом роде живописи связана со светом, который создаёт их и задаёт им форму, и то, что композиция натюрморта отражает праведное отношение к миру.

Детская очарованность образом чаши, наполненной драгоценностями в виде плодов, возможно, и становится у Жакоте отправной точкой для по-

исков в области поэтики. У него нет никакой тяги к символизации, с самого начала он запрещает себе восхождение на гору Аналог. Именно с этого отказа он и начинает всерьёз размышлять о поэтическом творчестве, в частности, о статусе образов и метафор, связанных с драгоценностями в стихотворных произведениях, которое могло бы соединить драгоценное квазибессмертие камня с животворящим принципом жизни, структурирующим линии *cosi naturale* (природных вещей, это одно из ранних названий натюрморта, до того, как за ним закрепилось французское название), и в особенности — цветов и плодов.

Когда стихотворение создаётся на основе этого принципа, оно, вероятно, должно соответствовать следующим критериям: его создатель должен обладать определённым даром («без дара нет спасения», — говорит Жакоте в книге о работах его жены Анн-Мари); стихотворение создаётся на основе личного метафизического опыта художника, обусловленного принесением в жертву личного «Я» во имя истины или поэтической точности — и любовью; видение материи (материи света и цветов) — это употребление понятий, связанных со светом, цветами, лексический выбор; композиция и распределение масс выражается через порядок слов, синтаксис, а также для этой цели Жакоте вводит музыкальное понятие интервала; ритм и стиль описываются у него через понятие изгиба, модуляции (*inflexion*). Само собой разумеется, что в момент создания произведения все эти критерии действуют одновременно и интуитивно, на почти бессознательном уровне. То особое состояние, которое активизирует эти возможности (у романтиков оно называлось вдохновением), является общим для всех творцов (именно это делает возможным сравнение между разными видами искусств; в «Самосеве» Жакоте рассуждает о сходстве между Шарденом и Моцартом). Это предполагает и полную самоотдачу художника, полное совпадение между жизнью и творчеством: «петь — значит быть», — говорит Рильке в «Сонетах к Орфею».

Что касается метафизической идеи, то тут Жакоте никогда не отрицал, что цветы и фрукты, о которых он говорит, «на самом деле вовсе не цветы и не фрукты...», но в то же время они не являются чистыми идеями или абстракциями. Они суть «сияющие и неуловимые сущности, одновременно близкие и далёкие». Его цель — достичь равновесия между застывшим драгоценным кристаллом идеи и реальным плодом, то есть сделать его сверхреальным, «сублимировать» (возвысить, воспеть), освободить в каком-то смысле от всего случайного, тянущего вниз. Говоря собственно о «поэтике», Жакоте часто употребляет глагол *décanter* (осветлять, прояснять), который принадлежит к лексикону алхимиков, описывающих переход от нигредо к альбедо (т. е. получение так называемого «малого эликсира»). Так, в его поздней книге «И всё-таки...» маленькая разноцветная птичка, зимородок, становится «живой драгоценностью», которую он снова, в очередной раз, сравнивает с аладдиновой чашей. Поэтическое письмо стремится перенести, перевоплотить драгоценность, блеск преходящих природных вещей, в бессмертную материю, саму материю света, которая есть творящая вещи энергия. «Глаз сердца может видеть золото в свинце и хрусталь в гор-

ных хребтах», — говорили алхимики. Чтобы поэтически приблизиться к изначальной тайне мира, поэт прибегает к образу пыли — «сияющей, светлой, светящейся», в которой можно видеть корпускулы света, находящегося на проницаемой границе между видимым и невидимым. Рильке называл это — «пыльца божественных цветений»; это также пыль-пепел, «оседание той светлой пыли», но также и «счастливый прах», минеральный сон природы, который содержит, согласно образу из каббалистического учения, частицу luz, микроскопическую косточку, не сгорающую в огне, из которой когда-то прорастает «тело воскресения». Вот почему поэтические натюрморты Жакоте можно отнести к жанру ванитас — череп, человеческие кости присутствуют в них, но в форме светящейся светлой пыли, из которой «вырастет духовный лес», — как говорит Жакоте в финале повести «Тьма», когда речь идёт о развеивании праха его учителя. Эта метафора также возрождает уже упомянутую древнейшую связь между изображениями корзин с плодами и приношением душам усопших, превращая их в почти литургическую пищу и лекарство от смерти. Духовный взор поэта различает эти «крошечные составляющие в архитектуре мира — благодаря которым он не обрушивается в хаос, которые незримо вибрируют, словно бы листва превратилась в рой пчёл или же вдруг покрылась ради них невесомой пылью». Здесь Жакоте говорит о «пуантийистских» рисунках Анн-Мари, но не о том ли самом постоянно пишет и он сам, в стихах и прозе?

*Правда, ложь — миг един —
И пропали, словно дым...
Мира чудеса прейдут,
Как и красота желанной,
Жить в нём — значит воспевать
Серый пепел осиянный.
Правда, ложь — на миг блеснут:
Взвейся, прах благоуханный...*

Поэтическая мысль Жакоте перед лицом зримого сводится к одной строчке, где он говорит о «серёжках вербы»: «пусть станут прахом, но сейчас сияют». И он описывает работу своей жены-художницы, изобразившей корзину с фруктами (бесспорно и то, что он одновременно говорит о собственном творческом труде): «и все эти цвета перед нами — заботливо выбранные, продуманные, очищенные... так аптекарь бережно, с любовью подбирает сухие травы из своих мешочков, чтобы составить как можно более целебное снадобье, — кажется, что эти цвета ликуют из-за того, что оказались рядом, — но одновременно это ведь обычные лимоны, смоквы, восточная хурма, черешни, сливы; прекрасные составляющие единого целого, обретенные с помощью почти инстинктивного знания — ради того, чтобы порадовать взор и хотя бы на один миг унять сердечную боль».

Его собственные натюрморты, его корзины с плодами и цветочные гирлянды часто бывают вписаны в пейзаж, выходят за пределы замкнутых пространств, становятся лёгкими, полупрозрачными и разрастаются

до размеров пейзажа, полурастворяясь в дневном свете, в наступающих сумерках: «Поля похожи на плетёные корзины, куда бережно уложены цветы... а рядом, подобно тому, как на рынке соседствуют корзины с разным товаром, растворяются в настое сумерек, почивают в ночи лавандовые поля. Солнце, сон. Солнце источает жар, лучится вовне, ночной сон поглощает, замыкает внутри себя».

Или вот он снова спускается в подвал памяти, в подземелье Аладдина, чтобы снова отыскивать там драгоценности в форме плодов, как когда-то художники Возрождения обнаруживали чудесные гротески Золотого дома Нерона, куда спускался и сам Жакоте (он пишет об этом в «Последней откритке из Рима»), и там, создавая новый «ванитас наоборот», он снова заставляет отступить тьму, снова явить нам «тщету смерти»:

*Этот город подобен огромной жаровне,
где под слоем древнего мрамора тлеют угли,
он подобен апельсиновой роже,
где смешались ночь и огонь,
или лозе, с которой снимают последние грозди,
пока холода не воцарились навеки.
Эти плоды в моём хранятся подвале.
И когда со свечой туда я зимой спускаюсь,
Их аромат вернее, чем робкое пламя,
Освещает потёмки...*

А. Секацкий в статье «Фотоаргумент в философии» («Октябрь», 2000, № 3) пишет: «Глаз Бога — это фотокамера с бесконечной выдержкой и абсолютным ракурсом, не зависящим от взаиморасположения вещей. А мы — детали медленно проявляющегося Изображения, каждому из нас предстоит уйти в туман или в лучшем случае сжаться в точку в итоговом контуре Бытия». На первый взгляд, образ завлекательно хорош как метафора. Но если вдуматься, то налицо подмена: даже в качестве метафоры так не скажешь о фотокамере, ибо её суть состоит именно в технической проекции геометрического образа по законам перспективы, открытой художниками Кватроченто (camera obscura). То есть так можно сказать, если намеренно приписывать Богу механическое зрение, если не подразумевать, что Он — личность, это значит утверждать, что Его зрение может быть объективировано как глаз камеры. Говорить так, значит воспринимать Бога как философскую абстракцию à la Вольтер, а не как Личность. Здесь не спасают даже слова «бесконечная выдержка» и «абсолютный ракурс», потому что налицо сущностная подмена: фотоизображение онтологически определяется зависимостью между феноменом и его физической видимостью по математическим законам, сформулированным Галилеем (как напоминает Жером Тело в своей книге «Критика фотографического разума»). Тогда как взгляд Бога подразумевает видение мира как целого в совокупно-

сти всех — видимых и невидимых — сторон явлений, отнюдь не в перспективе геометрической проекции двумерного образа на плоскость бумаги. И почему под взглядом Бога «каждому из нас предстоит сжаться в точку или уйти в туман»? Непонятно. Разве что самим этого захочется. Выдержка, как известно, это время воздействия света на матрицу, а для Бога нет времени, как нет и пространства. И чем объяснить высказанную философом идею, что «бесконечная выдержка» непременно «проявит эйдосы»? То, что она «проявит», — мы можем примерно пронаблюдать с помощью знаменитого произведения современной британской художницы Сэм Тейлор-Вуд, которое называется «Натюморт» и является цитатой «Корзины с плодами» Караваджо на «современном носителе». Напомню, что это нечто среднее между фильмом и фотографией, «ожившая» фотография-видеофильм, похожая на картину. В течение трёх минут мы можем наблюдать в ускорении то, что снималось девять недель: плесневение, гниение и последующее высыхание плодов. Никакие «эйдосы» при этом не проявляются, скорее, происходит противоположное: подчёркивается их вопиющее отсутствие, немыслимость, а также «несостоятельность живописи» (как пишет А. Фоменко в статье «Живопись после живописи»; «Искусство кино», 2009, № 9). Или — её состоятельность, если фильм бесконечно возвращается к своему началу, моменту, когда плоды ещё целы. Но, на мой взгляд, эта вещь не фиксирует ничего, кроме распада. Что не лишено, как зрелище, своего затягивающего тёмного очарования. А что стоило просто запустить обратное движение? Но подобный шаг «постмодернисты» почему-то почти никогда не совершают — разве что по чистой случайности.

Бродский о Рембрандте

Зачем всё-таки нужно упоминание живописи в поэзии? Зачем эти попытки преодолеть границы, которые остаются по большому счёту неподолжимыми? Для расширения контекста, включения читателя в другие культурные измерения? Или это некое предчувствие инобытийного всеединства? Во всяком случае, намёк на присутствие картины в тексте перестраивает взгляд, фокусирует все возможности видения, внешнего и внутреннего, чтобы взгляд на себя и на мир достиг в нас предельной ясности в соединении личного и универсального. Пока мы ещё не проснулись...

*Художник должен видеть и во мраке.
Что ж, он и видит. Часть лица.
Клочок какой-то ткани. Краешек телеги.
Затылок чей-то. Дерево. Кувшин.
Всё это как бы сновиденья света,
уснувшего на время крепким сном.
Но рано или поздно он проснётся.*