

Дырдин А. А.
Ульяновск, Россия
ORCID ID: 0000-0003-2920-3752
E-mail: dyrd@mail.ru

УДК 821.161.1-3 (Леонов Л. М.)
DOI 10.26170/FK19-03-07
ББК Ш33 (2Рос=Рус)6-8,444
ГСНТИ 17.07.31
Код ВАК 10.01.08

Жукова Ю. В.
Ульяновск, Россия
ORCID ID: 0000-0002-1214-543X

ЭКФРАСИС В РОМАНЕ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА «СКУТАРЕВСКИЙ» (К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ)

Аннотация. В статье исследуются интертекстуальные включения, аллюзии и экфрасис в романе Л. М. Леонова «Скутаревский» как важная особенность поэтического языка художественных текстов писателя. Экфрасис здесь является одним из ключевых приемов построения сюжета, характеристики персонажей романа, способствует формированию целостной картины мира. Фрагменты текстов, созданные с помощью экфрасиса, используются у Леонова в качестве строительных блоков повествования. Писатель стремится к расширению смысловых рубежей произведений, временных и пространственных границ создаваемой им картины мира, включая в повествование образы, знаки, символы и коды мировой и отечественной культуры. В композицию «Скутаревского» экфрастические описания вошли как составные части, содержащие главные свойства леоновской эстетики. Они – звенья авторской художественной оптики, конструктивные элементы поэтической материи романа. Многоплановость романа связана с присутствием в нем философских идей. Центральной задачей настоящей статьи является анализ художественных и идейно-тематических особенностей произведения, а именно проявления аллюзивности в романе Леонова «Скутаревский», раскрытия формы экфрастических элементов и их роли в поэтике писателя. Различные виды экфрасисов образуют романную вселенную, становясь способом художественно-философской авторефлексии писателя. Экфрасис в творчестве Леонова – это не простое описание артефактов искусства, это способ преобразования материала искусства в философски значимые сущности, в результате чего создается художественный образ повышенной смысловой емкости. Важно подчеркнуть, что экфрасис раскрывает особенности миропонимания героев и автора, является призмой философского и художественно-эстетического познания мира. Кроме того, в романе Леонова ставится вопрос слияния искусств, синтеза литературы, живописи и музыки, соотношения визуального, музыкального и словесного, а сам автор предстает как писатель с ярко выраженной визуализацией мировосприятия и, соответственно, поэтического слова.

Ключевые слова: экфрасис; аллюзии; интертекстуальность; живопись; живописный экфрасис; визуальные артефакты; художественная философия; литературные мотивы; русская литература; русские писатели; литературное творчество; романы.

Dyrdin A. A.
Zhukova Ju. V.
Ulyanovsk, Russia

EKPHRASIS IN THE NOVEL “SKUTAREVSKY” BY LEONID LEONOV (TO THE 120TH ANNIVERSARY OF THE WRITER’S BIRTH)

Abstract. The article studies intertextual inclusions, allusions and ekphrasis in the novel “Skutarevsky” written by L. M. Leonov as an important feature of the poetic language of the writer’s artistic texts. Ekphrasis here is one of the key ways of plotting and portraying the characters of the novel, and contributes to the formation of a complete view of the world. Passages of the texts created by means of ekphrasis are used by Leonov as building blocks of the whole narration. The writer tends to expand the semantic, temporal and spatial boundaries of the worldview he creates, including signs, symbols and codes of the world and national culture in the narrative images. The composition of “Skutarevsky” includes ekphrastic descriptions as constituent parts containing the main properties of Leonov’s aesthetics. They are links within the author’s artistic optics and constructive elements of the poetic matter of the novel. The multiaspectual nature of the novel is associated with the presence of philosophical ideas in it. The central task of this article is to analyze the artistic and ideological features as well as thematic characteristics of the work, namely the manifestation of allusion in the novel “Skutarevsky” by Leonov, the disclosure of the form of ekphrastic elements and their role in the poetics of the writer. Different types of ekphrases form the novel universe, becoming a way of the writer’s artistic and philosophical self-reflection. After all, ekphrasis in the work of Leonov is not a simple description of artifacts in art; it is a way of transforming the material of art into philosophically significant entities, as a result of which an artistic image of increased semantic capacity is created. It is important to emphasize that ekphrasis reveals the peculiarities of the understanding of the characters and the author, and is a prism of philosophical, artistic and aesthetic knowledge of the world. Besides, the article touches upon the issue of fusion of arts in Leonov’s works, and specifically synthesis of literature, painting and music, as well as the problem of relationship between the visual, the musical and the verbal. It is necessary to note that Leonid Leonov emerges as a writer with a pronounced visualization of the worldview and, consequently, of the poetic word.

Keywords: ekphrasis; allusions; intertextuality; painting; scenic ekphrasis; visual artifacts; art philosophy; literary motives; Russian literature; Russian writers; literary creation; novels.

Для цитирования: Дырдин, А. А. Экфрасис в романе Леонова «Скутаревский» (к 120-летию со дня рождения писателя) / А. А. Дырдин, Ю. В. Жукова // Филологический класс. – 2019. – № 3 (57). – С. 51–58. DOI 10.26170/FK19-03-07.

For citation: Dyrdin, A. A. Ekphrasis in the Novel “Skutarevsky” by Leonid Leonov (to the 120th Anniversary of the Writer’s Birth) / A. A. Dyrdin, Ju. V. Zhukova // Philological Class. – 2019. – № 3 (57). – P. 51–58. DOI 10.26170/FK19-03-07.

Роман «Скутаревский» (1930–1932) писателя и драматурга Леонида Леонова воплощает в себе новаторские устремления русской литературы XX века на уровне идейного осмысления бытия человека и природы, бытия общества. Художественное пространство романа организовано авторским вниманием к интенсивной внутренней жизни героев, проникнуто драматизмом классовых столкновений, происходивших в нашей стране в конце 1920-х – начале 1930-х годов.

Роман, как и все созданное Леоновым, имеет философско-социальную направленность. В нем поставлены проблемы строительства нового мира и нового человека. Речь идет о характерном для эпохи в целом преодолении границ между духовным и материальным, индивидуальным и коллективным, об этических устремлениях советских ученых, буднях научно-исследовательского института. Многомерность философской партитуры романа подчеркивается наличием важнейших для художника онтологических идей, мотивов смысла жизни, творчества, свободы, вечных духовных ценностей. Уже тогда, в начале 1930-х годов, чуткий к переменам, едва улавливаемым в воздухе, Леонов предсказывает трагедию науки в обществе светлого будущего.

В художественном мире Леонова значимо не столько присутствие мысли, сколько ее глубина. В большей степени важен уровень самого мышления, способность увидеть то, что не стало еще предметом внимания современников. «У Леонова она (мысль. – А. Д., Ю. В.) заключена в сознании, опережающем воззрения современников, в утверждении духовных, культурно-исторических ориентиров, значение которых ещё предстоит осознать. Философская направленность произведений Леонова – в искусстве обобщения, в совмещении разных углов зрения, в умении видеть мир в многомерности его координат» [Хрулев 2005: 13].

Образный, построенный на метафорах язык Леонова многогранен, универсален и гибок. Леонов использует интертекстуальные включения, аллюзии и экфрасис, в которых обнаруживается философский подтекст. Именно данное явление будет рассмотрено в настоящей статье более подробно.

В основе «Скутаревского» лежит социально-психологический конфликт, позволяющий всецело погрузиться в романную реальность. Экфрасис здесь, как и в других произведениях Леонова, является одним из ключевых приемов построения сюжета, характеристики персонажей романа, способствует формированию целостной картины мира.

Известный в качестве риторической фигуры еще с античных времен [Шкаренков 2008: 301–302], в последние десятилетия экфрасис понимается широко: как «вербальный текст о невербальном феномене искусства» [Бушев 2012: 194], который привлекает пристальное внимание исследователей.

Первопричиной такого возрастающего интереса к данному феномену можно назвать распространенность экфрастического дискурса в литературе, вероятнее всего, связанную с влиянием интермедийного характера современной культуры. Экфрасис исследуется с разных точек зрения, одной из которых является вербальная репрезентация визуального. Например, Н. В. Брагинская утверждает, что экфрасис – это «„пе-

ревод“ с языка изобразительного на язык словесный» [Брагинская 1977: 260]. Экфрасис активно изучается как в риторическом, так и в семиотическом аспектах. Яркий образчик современных разысканий в области теории и использования экфрасиса в тексте словесного произведения – сборник трудов последних литературных Лозаннских дней [Геллер 2002]. В нарратологии экфрасис рассматривается как тип повествования: «Проникая в художественный литературный текст, экфрасис сращивается с рассказываемой историей и образует тем самым с диегезисом неразрывное целое», при этом экфрасис «становится метаязыковой рефлексией по поводу метафорического содержания картины» [Шатин 2004: 218]. Многочисленные исследования художественных экфрасисов у разных авторов свидетельствуют о том, что в художественном тексте они могут выполнять различные функции: характерологическую, хронотопическую, сюжетообразующую, символическую и др.

Экфрасис в творчестве Леонова заслуживает специального анализа, поскольку занимает в его поэтике одно из главных мест. Тяга к визуальным искусствам органична для писателя, ведь его творческая индивидуальность была многогранной. Юный Леонов пробовал свои силы в жанре портрета. Первые его рассказы представляли собой не просто рукопись: это были широкие листы бумаги, страницы, исписанные мелким каллиграфическим почерком. На полях – рисунки акварелью, образно раскрывающие текст, буквицы, выполненные в древнерусском стиле. Кроме того, он писал этюды маслом. Одно время он работал в слесарной мастерской, мечтал стать скульптором. Любовь к пластическому искусству воплощалась в художественной резьбе по дереву. Известны его фотографические опыты. Каждая его работа, будь то портреты Максима Горького или крестьянки из деревни Ескино, – талантливая фотографика [Леонова 2001: 331–334].

Разнообразие творческих исканий, многогранность таланта оказали заметное влияние на прозу Леонова. Фрагменты текстов, созданные с помощью экфрасиса, используются у Леонова в качестве строительных блоков повествования. Писатель стремится к расширению смысловых рубежей произведений, временных и пространственных границ создаваемой им картины мира, включая в повествование образы, знаки, символы и коды мировой и отечественной культуры.

Роман «Скутаревский» представляет собой энциклопедию практически всех возможных форм и видов экфрасиса писателя: прямой и косвенный, миметический и немиметический, монологический и диалогический, развернутый и нулевой, эксплицитный и имплицитный¹. Но важнее всего то, что использование экфрасиса Л. Леоновым в «Скутаревском» представляет собой уникальную модель, характерную для всего его творчества: различные виды экфрасисов образуют романную вселенную, становясь способом художественно-философской авторефлексии писателя.

По нашему мнению, экфрасис в творчестве Леонова – это не простое описание артефактов живописи, это способ преобразования материала искусства в фило-

¹ Многоуровневая классификация экфрасисов дается в статье Е. В. Яценко. См.: [Яценко 2011].

софски значимые слова-понятия, в результате чего создается художественный образ повышенной смысловой емкости.

Фигуры главных героев романа в обрисовке Леонова сложны и противоречивы. Обратимся к словесным описаниям визуальных артефактов, которые использованы при создании образов главных действующих лиц «Скутаревского». Леонов мастерски выстраивает сюжетную линию. Он раскрывает характеры героев не только через переживания и личные трагедии, возникающие в жизни каждого из них, но и через общение с другими персонажами, отношения с окружающим миром. Через связь с национальным и мировым культурным наследием, с европейским искусством, прежде всего, показаны этапы внутренних изменений, происходящих с героями романа. Более того, идет процесс духовного перерождения каждого персонажа, обретения ими нового взгляда на мир и понимания места человека в нем.

Образы главных героев романа «Скутаревский» складываются из многочисленных экфрасисов: прямых и косвенных, миметических и немиметических (атрибутивных, неатрибутивных, нулевых) с глубокой, философской наполненностью. Большую часть из них составляют косвенные описания, то есть аллюзии визуальных артефактов, и миметические атрибутивные и нулевые экфрасисы, когда называется имя выдающегося известного человека или указывается название произведения. Референтом описаний и характеристик, имеющих непосредственное отношение к образам главных героев, является живопись, фотография, музыка и т. д. По утверждению Е. В. Яценко, «будучи носителем огромного пласта культурно-исторической, эстетической информации, экфрасис расширярует мировоззрение, социальную принадлежность, философию интерпретатора изображения» [Яценко 2011: 50].

Психологически тонкую, противоречивую натуру Сергея Андреевича Скутаревского Леонов открывает постепенно. Представление о его характере помогает составить воспоминание ученого о своем детстве. «Воспоминание начиналось так. – Тусклый фаянс тарелки и горка обсосанных костей на ее щербатом борту. Минутой позже он различал вокруг стола своих покойных братьев и сестер. Дети пристально глядели на ржавую селедочную голову – лакомство и остаток еды. Потом издали возникала длинная, вся в кислотных пятнах рука отца, вооруженная почти трезубцем. Орудие лениво вонзалось в рыбий позвонок и уносило его с собою, в гулкую дыру отцовского рта. Здесь и начиналось сознательное детство Скутаревского» [Леонов 2013: 479]. Описание передает не только сами воспоминания, но и те чувства, какие оно порождает, осуществляя функцию эмоционального воздействия на читателя. Об этом говорят эпитеты – *тусклый, ржавый, кислотный, гулкий*.

Важным элементом построения картины обеда является трезубец, упоминающийся два раза: первый – в воспоминаниях о детских годах, второй – при описании состояния Скутаревского в достаточно зрелом возрасте. «Ему казалось тогда: вот, электрохимический процесс замедляется в этой прославленной человеческой реторте. Из тела пропадала та злая моторная неукротимость, за которую в самом начале карьеры приятели прозвали его кометой. То была старость ее, отуск-

нение, коррозия ее плавучего и непрочного металла. Сверх параболу, комета возвращалась к двери, через которую однажды ворвалась в мир. Эта воображаемая дверь в небытие представлялась близкой, круглой и темной, как рот отца. И вот уже его самого, несомого на трезубце, провожали неживые глаза покойных братьев...» [Леонов 2013: 480].

Образ трезубца здесь неслучаен. В данном случае используется скрытый немиметический экфрасис с отсылкой к греко-римской культуре, в которой трезубец, символизирующий удар молнии, является оружием небесного бога Зевса (Юпитера). Также трезубец – наиболее известный символ власти над морем и атрибут древнегреческого бога Посейдона (Нептуна). Однозначно, данный элемент описания наделен глубокой философской емкостью, ведь основными значениями символа являются сила, власть, могущество, что в романе выражено следующим образом: обладая огромным интеллектуальным потенциалом, вынашивая новаторскую идею по изменению и улучшению жизни всего человечества, можно необъяснимым образом, под действием какой-то силы понапрасну растратить жизнь, так и не сумев из-за ошибки в расчетах воплотить эту идею в жизнь.

Важной составляющей психологического портрета Сергея Андреевича Скутаревского является мотив горы. Отметим, что мотив горы у Леонова включает в себя четыре основных образных элемента: рассмотрение и описание горы издали, подъем в гору, описание открывающейся с вершины горы панорамы и спуск с горы. Эта траектория определена автором с математической точностью – как парабола. Начинаясь с нижней точки – рождения, она движется к своему пику – зрелости и ниспадает, демонстрируя угасание. Прочерченная линия демонстрирует путь Скутаревского от нищенского детства и безвестности к славе ученого с мировым именем, который в момент расцвета новой власти осознает отчуждение от нее, свою обреченность на одиночество.

Гора – это вершина, с высоты которой открывается перспектива будущего, и намечаются подлинно человеческие отношения в мире. Можно утверждать, что это точка отсчета будущей истории. Для обозначения прежней истории писатель использует понятие «долина», подчеркивая тем самым ее протяженность и низкий уровень развития. «Туманная, голубоватая долина представляла ему среди хребтов недвижимых и снежных. Она была обширна и пуста, ее реки текли напрасно, ее богатств не раскопал никто, – ей не хватало лишь людского творчества. Он видел ее как бы с высокой горы, откуда проще и понятней путаная география мира. Лавины людей приходили сюда из дымных и мрачных предгорий; они пугливо жалась у скалистого прохода, ослепляемые едким, как бы ртутным светом долины. Старые дома их развалились, а новые еще не построены; ночи их были темней, а одиночества страшнее, чем в те первобытные дни, когда еще не писались, а только пелись первые земные книги. Они и тут пытались петь, – неуклюжие их голоса повторяли силный лай ветров, под которыми были зачаты. Не сразу, не дружно они уходили в свою голубую неизвестность, а он оставался один на своей горькой высоте...» [Леонов 2013: 490–491].

Сергей Скутаревский – это «человек горы», который замахнулся на дела поистине грандиозные. Он рвется немедленно воплотить мечту в реальность. Но жизнь корректирует эти порывы довольно безжалостно, испытывая силу его веры. Ученый боится одной только мысли о спуске в уютную долину обыденного, повседневного. Для него мечта – стимул, мотивация к творческой работе именно сейчас. «Гора его шла за ним неотступно, как судьба, возвращение в семью пугало, о сыне он старался пока не думать, друзья... их он заводил ровно столько, чтобы не совсем разочароваться в людях. Оставалась работа да еще вот Черимов, который, присев рядом, с неумелой нежностью держит его влажную, обессилевшую руку» [Леонов 2013: 491].

Мотив горы присутствует и в характеристике образа художника Федора Скутаревского, брата Сергея Андреевича. Не только кровное родство сближает братьев Скутаревских, но и схожесть судеб, в которых просматривается общность траектории пути-параболы и их способность осознать ее перед началом своего подъема. Перед поездкой на Урал Федор получает «социальный заказ», смысл которого он переводит из живописного плана в философский: «В договоре стоят – полдень, стройка, баррикада, шествие, весна, то есть все те эпосные слова, которыми класс начинает свою историю. Но внутри себя я вижу только массу пересекающихся линий, из которых одни идут вверх, вырастая за пределы моих картонов, иные бьются на месте, затухая в агонии, иные идут вниз, чтобы уступить место новым, которым дано просечь великие пространства впереди...» [Леонов 2013: 803].

Скутаревский-ученый не представляет своей жизни без науки, равно как и без музыки, которая стимулирует ученого на производство новых научных идей – профессор часто играет на редком инструменте – фаготе, который не лежит где-нибудь в шкафу, а занимает особое место на стене. «Единственная, и то как-то боком, висела тут фотография Милликена, присутствующего на конгрессе энергетиков, да еще фагот – давнее и ставшее знаменитым увлечение Скутаревского; среди знакомых почему-то предмет этот числился под названием драндулета» [Леонов 2013: 497]; «Он догадывается и берется за инструмент; вот он держит фагот, как ружье, на изготовку; вот он играет священную человеческую весну» [Леонов 2013: 623].

Интересен в плане раскрытия характера главного героя и его окружения следующий отрывок, в котором изобилует использование скрытого экфрасиса: «Высоко на шкафу стояли в тесноте серые от пыли гипсы – грек с вытекшим глазом, поэт со знаменитыми бакенбардами, лысая французская старуха, как зло изобразил ее Гудон, музыкант со стихийным лбом, распакнутым, как мишень, чудесный флорентиец, воспевавший ад, окрестности любви, рядом с тем мантуанцем, которого избрал себе в путеводители, – и еще казалось, будто одному из них, умершему в самый год его рождения, творцу богов, пророков и сивилл, все шепчет на ухо пронизательный бородач из Пизы, что вот он обшарил космос и, отыскав закон, нигде не нашел бога. Позади, в тени и забвенье, теснились еще и другие, и тот же серый пепел судьбы одевал их непокрытые головы. Обращенные лицом к двери, они, казалось, приставлены были охранять драгоценный скарб Скутаревско-

го, и лишь один стоял затылком, драматург в елизаветинском жабо, с зелеными кудрями; когда подрастал Сенек, любимец матери, ребенку давали играть с ним, и тот раскрасил этот бледный, величественный мел своею детской, неумелой акварелью. Весь этот пантеон недружелюбно взирал теперь на Скутаревского, который со сжатыми, в сущности, кулаками вторгался в собственный свой угол» [Леонов 2013: 493].

Хотя по имени никто не назван, экфрасис здесь точен и зрим: читатель без особого труда узнает в «гипсах» Гомера с Пушкиным, Вольтера с Чайковским, Данте с Вергилием и Галилеем.

Конструктивную мысль в плане интерпретации поэтических текстов и декодирования сообщения автора выразили Е. С. Аникеева, Л. П. Прохорова, предположив, что «важную роль играет процесс установления и определения артефакта, описываемого автором в тексте. Реализация данной задачи зависит от фоновых знаний читателя, способности понять и узнать произведение искусства, лежащее в основе, и уже с учетом данного знания произвести процесс декодирования, который будет представлять собой многовариантную интерпретацию поэтического текста» [Аникеева, Прохорова 2013: 15].

Текст романа насыщен экфрастическими элементами в форме имени собственного (немиметическими нулевыми экфрасисами), которые отсылают читателя к определенному тексту. Они имеют символическое значение, являются образами-эмблемами и облегчают расшифровку аллюзии. Несомненно, эти имена вызывают у читателя яркие, четкие и однозначные ассоциации, не требующие лишних пояснений: «Так вот он, этот новый *Фарадей*, благожелательный, сдержанный и скромный подмастерье» [Леонов 2013: 578]; «– А, это ты, советский *Фарадей!*...» [Леонов 2013: 708]. Сравнение Скутаревского-ученого с Фарадеем не случайно. Как и английский физик-экспериментатор и химик, Скутаревский работал над проблемой беспроводной передачи электрической энергии. Решение данной проблемы сыграло бы значительную роль для советской России. Будучи студентом, Скутаревский был захвачен идеей о «причинах свечения и электрической самозащите глубоководной фауны». Над ним часто смеялись: «А отчего все-таки рыбы-то светятся?» [Леонов 2013: 510]. Он был родом из небогатой семьи ремесленников: «Молодой ученый вступал в жизнь без лавров, без триумфальных арок, даже без лишней пары штанов; буржуазия еще не видела, за что ей следует платить этому угрюмому босюку» [Леонов 2013: 509]. Вскоре стало понятно, за что следует платить Скутаревскому. Он получил институт, кафедру, приобрел репутацию выдающегося ученого. Труды его переводились на все языки, Европа и Америка считались с его авторитетом.

Леонов отсылает читателя к мифологическому прошлому, проводя скрытое сравнение Скутаревского с Прометеем (в дискурсе Черимова – своего помощника): «Яростный противник всякого прометейства – и этим словом он попадал сразу в Скутаревского, – он по-прежнему всюду отстаивал взгляд, что под любым изобретением должна подписываться вся масса сотрудников, а не только его вдохновитель <...>» [Леонов 2013: 758].

Обращение к семантике данного экфрасического элемента обнаруживает некую параллель: в характеристику самого Скутаревского автором заложена мысль о «прометействе» – неугасимое стремление к достижению высокой цели в своей области. Образ Прометея у Леонова является символом человеческого достоинства и величия [см.: Дырдин, Жукова 2018: 181].

Несмотря на то, что роман в большей степени посвящен судьбе ученого старой формации и будням научно-исследовательского института, центром произведения, а также эпизодом, стягивающим к себе все сюжетные линии, становится сцена охоты на лису, воссозданная по мотивам живописного шедевра – картины Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу». Леонов отмечал, что полотна Брейгеля можно читать, как произведения словесности, благодаря их образно-смысловому богатству, многозначности. Зрительно воспринимаемое пространство живописи Брейгеля, фигуры людей и животных включены в представляемый мир, у созерцателя которого устанавливается субъективная, личная связь с картиной. Изображение словно бы понуждает смотреть на происходящее из нескольких точек, обусловленных сложной символикой образов.

Сами собой напрашиваются параллели между судьбой самого Скутаревского, разоблачившего обман Петрыгина, и участием лисы, избежавшей гибели на охоте. Главный герой – Скутаревский, ученый-физик – оказавшись в «зафлаженном пространстве», где нет «чужих», впервые ощущает свободу от своих собственных мыслей и границ, созданных собственным воображением, у него возникает безграничное ощущение красоты белоснежного пространства с ярким рыжим пятном. Профессор, «феноменально рыжий», не разумом, а инстинктом, чувствует сходство своей судьбы с лисой. «Скутаревский улыбался, опираясь на ружье; глядевшись в детстве на мытарства отца, одно наблюдение сохранил он навеки: живая лиса стоила все-таки больше дохлой горжетки. И еще: ни мыслинки не было в голове, а только одно, огромное леса, ощущение – „пускай, пускай все рыжее безбольно гуляет в мире“». Он улыбался собственной хитрости, в которую, правда, поверил только после выстрела. И как зверь накануне в ночь не умел обобщить наблюдений, так и ему самому неприметно было сходство лисей судьбы с его собственной. Все теперь стало ему нипочем – и вздохи Петрыгина, и укоризненное молчание запыхавшихся егеревых сыновей. Роман Ильич искал следов дробы на снегу и, не найдя, побежал по следу, выводившему из зафлаженного пространства» [Леонов 2013: 639–640].

Краски зимнего леса – черная, белая и кадмий – это цветовые сферы духовной жизни ученого. Черное – это злое недоброжелательное окружение, неудачный научный эксперимент, приближение старости, когда исчезает «злая моторная неукротимость» разума. Белое является призраком смерти, постоянно сопровождающим героя. И лишь огненный кадмий вызывает у Скутаревского какой-то злой оптимизм, отражая яркое полыхание жизни. Огненный кадмий проступает пятнами во всем тексте романа.

Леонов вкладывает в уста своего героя лаконичную характеристику манеры голландских художников XVI–XVII столетий, шотландца Джона Кея, фламандцев

Иордана (Якоба Йорданса) и Питера Питерса Старшего, создавая внутри повествования «личный» экфрасис персонажа: «Я изучал разлитую по холсту желчь Кея, падение складок в таких будничных шелках Терборха, могучую пасмурь Рейсдаля, кровавые, ростбифом писанные натюрморты Снайдерса, шекспировские места Иордана <...>» [Леонов 2013: 665].

В композицию «Скутаревского» экфрасические описания вошли как составные части, содержащие главные свойства леоновской эстетики пространства. Они – звенья авторской художественной оптики, конструктивные элементы поэтической материи романа.

«Охотники» Брейгеля в интерпретации Леонова – не просто жанровые сцены на фоне зимнего пейзажа. В каждую деталь картины писатель вкладывает новый философский смысл. Всеохватное зрелище бытия складывается из мелких смысловых подробностей, связанных с мотивом движения и поиска жизненного пути. Важные детали картины требуют особого внимания и объяснения. Первое, на что следует обратить взгляд, это изображение собаки. Вот, например, ее резко закрученный хвост. Эта деталь в леоновском тексте обретает философское звучание и таит в себе большой смысл (символика верности, служения и проводника в иной мир). Вторая живописная деталь, которая требует комментария, – это парящая птица на фоне пустынного неба. Свобода и грация наиболее значимы в этом контексте. Положение фигуры птицы и размах крыльев точно соотносены с основными композиционными линиями. Третий фрагмент пейзажа – изображение гор. Высота символизирует здесь встречу земного с небесным. Картина Брейгеля в леоновском тексте создает свой собственный мир. В «Скутаревском» представлены два вектора земного существования человека – «нисходящий и восходящий» – построенные на ассоциации с сюжетом христианской иконографии [см. об этом: Непомнящих 2013: 159]. Все приобретает глубинное значение: раскрыта тема уходящего времени, открываются связи поколений, воплощается Божественное начало и др.

Философско-художественный подтекст леоновского экфрасиса обладает двойственной природой. С одной стороны, воссоздавая реально существующее изображение, а именно, картину «Охотники на снегу», экфрасическое описание стремится к точности его воспроизведения в тексте, в котором присутствуют новые смысловые оттенки. Экфрасис демонстрирует философию писателя, созвучие между замыслом и его воплощением у Леонова. Сопоставляя вслед за другими леоноведами стиль философского мышления Леонова с манерой фламандского живописца, М. А. Плохарская отмечала: «Принципом Брейгеля, близким Леонову, оказалось возведение единичного в символ всеобщности; тяготение к аллегории; взгляд сверху, благодаря чему центр не в самой картине, а там, где находится сам художник, словно приглашающий зрителя вместе подумать о мироздании» [Плохарская 2011: 94].

Картина «Охотники на снегу» Питера Брейгеля Старшего, по словам одного из действующих лиц романа – художника Федора Скутаревского, – оказала прямое влияние на создание его картины «Лыжники»: «В пример он приводил торжественную, сумеречную

силуэтность Охотников Брейгеля, которого втайне почитал единственным учителем своим» [Леонов 2013: 769]. Действительно, при тщательном анализе описания картины «Лыжники» можно обнаружить те же сумерки, закат, брейгелевскую диагональ, которая передает спуск с горы, но пафос картины автор определяет как «апофеоз молодости и беспрестанного движения вперед». В данном отрывке присутствует миметический нулевой экфрасис, т. е. подразумевается, что читателю известен референт, на которого указывает автор, и он самостоятельно перенесет характеристики референта на художественные реалии словесного текста. Писатель позволяет читателям заполнить художественную матрицу картины разнообразными деталями по своему желанию, балансирующую на грани реально существующего шедевра и его воображаемого – всегда индивидуально окрашенного – двойника. Именно в пространстве между реальным и воображаемым планом возможно развитие, движение и наполнение новыми смыслами произведения искусства. Эту мысль Леонову удалось провести через весь роман.

«Картина была огромна и по замыслу представляла эскиз одной из фресок, заказанных Кунаевым. Линия оврага композиционно делила холст по диагонали, и первое впечатление от нее было – движение и еще уйма лилового, закатом подсвеченного снега. Близка была весна, в мгlistой гуще можжевела потухала заря. В лесистую низинку, полную округлых сугробов, скользила лыжница. Она была прекрасна, и, волшебством гения, черный цвет ее свитера представлялся почти розовым. Длинное ее тело, утерев равновесие, почти переломилось и напряглось; казалось – еще мгновение, и она с разбегу зароется в этот белый хрустальный пух. И становилось ясно, что в небе, разлинованном киноварью и золотом, происходило лишь наивное подражание этой скромной земной девушке... Сзади, согнувшись перед спуском туда же, в овраг, стоял юноша; возможно, Черимов и в действительности был когда-то таким; под белым, грубым тканьем его фуфайки угадывались великолепные, горячие мышцы, а на сумеречном снегу хищно чернели загнутые носки пьекс. Он ждал минуты, чтоб скользнуть вниз и там, где еще пылали снежные розыны в заячьих следах, поймать девушку. После избытия в пореволюционной живописи батальных лубков, наивность которых равнялась их злободневности, радовал взгляд этот сверкающий апофеоз молодости и беспрестанного движения вперед. И уж во всяком случае никто до Федора Скутаревского, исключая разве фламандцев, холсты которых весят многие старинные пуды, не давал такого буйного и легкого торжества одушевленной материи...» [Леонов 2013: 766–767].

Николай Черимов недоумевает: «Зачем сумерки? Пускай будет наш полдень, пускай лед горит и плавится под нашим солнцем...» Возражение Федора Скутаревского может быть понято как авторефлексия самого Леонова, художника, который дорожит мельчайшей деталью (вроде разорванного на колене трико лыжницы с картины), и в то же время знает цену «абсолютных неистлевающих слов», соединяющих сиюминутное и вечное. Если Федор Скутаревский отвечает Черимову; то Леонов – критику с уже готовым приговором: «Нужны ли такие произведения пролетариату? Нет, они

не нужны ему!» [Леонов 2013: 767]. Федор Скутаревский понимает, что «провал был обеспечен» и «крупнейшая его ставка была осмеяна».

По замечанию Е. Г. Новиковой, изучение художественного произведения в специальном экфрасистическом аспекте показывает, что «его живописный ряд ни в коем случае не может быть сведен только к одному какому-нибудь изображению» [Новикова 2013: 78]. Особая роль в романе отведена еще нескольким картинам, характеризующим взлеты и падения творческой судьбы Федора Скутаревского. Одна из картин – «Аввакум в Братском остроге под Байкалом» – написана Скутаревским-художником в период расцвета его творческих сил. «Его академическая работа **Аввакум в Братском остроге под Байкалом** была откровением для своего времени, даже, пожалуй, манифестом. Это была грубая, почти натуралистическая повесть о некоем абстрактном, поруганном человеке, переданная с небывалой для начинающего живописца силой. – Стиснув зеленые цинготные губы, огромный распоп сидел на гнилой соломе, вкомпонованный в угол тесной земляной ямы: в этих удручающих зеленых тонах была выдержана вся картина. Зажав скуфью в кулаке, он одним, горящим глазом следил за крохотным серым зверьком, обнюхивавшим его дырявый сапог. Зверек был голоден, распоп – огромен. Кажется, эпиграфом служило то самое место его жития – „мышей много, я скуфью их бил, только и было оружия...“. Сверху заглядывало краснорожее пашковское воинство. В общем, неясно было, на что намекал художник этим яростным бунтовщиком, который с автократом Никоном и с зубатыми придворцами его хотел биться и которому довелось воевать с мышами» [Леонов 2013: 643].

Картина отражала общественную ситуацию, созвучие эпох – времени Аввакума (XVII столетие) и период индустриализации (конец 1920-х и 1930-е гг.). Благодаря Аввакуму Федор Скутаревский обрел уверенность в себе. Он переживает творческий подъем, едет в заграничную командировку, получает медаль в атласном футляре и «выгодный заказ на портрет одного почтенного старца, который собирался умирать с минуты на минуту» [Леонов 2013: 643–644].

В романе отчетливо выделяются два текстовых фрагмента, следующих друг за другом, представляющих картину с разных позиций (здесь ярко представлен диалогический экфрасис): с точки зрения повествователя, с одной стороны, и самого художника – с другой. «Было так, точно после солнечного утра он вернулся в затхлый и темный чулан; **Аввакум** показался ему неуклюжим ублюдком варварской северной фантазии. Это обширное и слишком быстро ставшее знаменитым полотно старело так же быстро; черной кисеей подернулись угасшие краски, но все это только потому, что и самая тема успела выцвести. Реакция породила в искусстве бесплодный и вычурный эстетизм; новое поколение истерически громило Скутаревского за литературщину; газеты по-разному, но в общем сочувственно описывали страдания молодого прыщеватого человека с Балчуга родом, якобы задержанного у картины с ножом; но была в том и доля правды, – прямая пластическая цель была подменена безвкусным рассказом о никому не нужных отребьях протопопа» [Леонов 2013: 644–645].

На событийном уровне картина, а на повествовательном – ее описание – в значительной мере определяют развитие сюжета. Историческое полотно изменяет и жизнь героя, и его самого, становясь неотъемлемой частью его внутреннего мира. Федор Андреевич решает бороться «за подлинное искусство». Но все последующие его работы терпят неудачу и крах. Наконец, он задумал холст, который произвел бы переворот, «был бы как крик, как выстрел в тылу». Тогда-то Жистарев – его постоянный меценат, «внезапный любитель живописи» – и заказывает ему картину.

На картине представлен сам заказчик Жистарев, который «стоял во весь рост с чековой книжкой в протянутой руке: этот человек покупал» [Леонов 2013: 651]. Но это изображение трудно отнести к портретному жанру. Фигура старика с бумажником в руке – одна из тысяч, изображенных на картине. Это даже не портрет заказчика, а, скорее, «многоплановая записная книжка художника».

«В этой эпической изобильной процессии, ликуя, вопя и поедая друг друга, двигались караваны, лошади, купцы, гуси, обжоры, облака, деревья, похожие на беззаботных толстяков, куры, смешные и как бы пьяноватые жуки, толстобрюхие ребята и какие-то рогатые, наверно съедобные, улитки.<...> Дальше, еще не забывшие озорных песен предыдущего века, торжественно и монументально шли отцы и зачинатели ремесел, цеховые ордена – кузнецы. Чеканщики, пивовары, гранильщики, типографщики со своими станками на квадратных плечах, медники, бочары с лекалами и правилами, цирюльники, наемные солдаты, увешанные несложным еще инструментарием для военного убийства...<...> Чем дальше, тем тяжелее обычного становилось атмосферное давление. Лица бледнели, все более однообразясь и походя друг на друга...» [Леонов 2013: 651–652].

В этом месте важен как словесный, так и изобразительный ряд. Отмечая, что прием экфрасиса стал основой создания картин шестивий у Леонова, Н. А. Непомнящих полагает, что он становится средством приостановки действия, формой авторского присутствия в тексте – лирическим отступлением. «Описание грандиозного движения людей занимает почти две страницы: чем больше вырождается человечество, тем более изощренными становятся изображенные орудия уничтожения» [Непомнящих 2013: 158–159]. Далее приводится цитата из «Скутаревского» «...Поток увеличивался, обиходный инвентарь совершенствовался, пушки удлинились...» [Леонов 2013: 653].

Безусловно, это живописный холст, служащий референтом экфрасического описания, входящий в художественно-образный мир романа, носит атрибутивный характер, релевантный только для данного романа, в котором художественный вымысел подчиняет себе реальные события.

Здесь раскрыта дескриптивная функция экфрасиса, опирающегося на словесно-визуальные образы. При этом описание передает не только то, что изображено на картине, но и то, какие эмоции порождает изображение, осуществляя эмоционально-воздействующую функцию. Об этом говорят эпитеты *уютный, мягкий, озорной, торжественный*, которыми харак-

теризуется живописное полотно в начале описания картины, и *неуклюжий, тяжелый, изнеможенный, истерзанный*, в конце.

Экспансивное воздействие картины проявляется в том, что сначала зрителям передаются радость, веселье, ощущение легкой беззаботности, исходящие от людей, изображенных на картине, постепенно переходящее в состояние отчаяния, безысходности. От процветающих нив и довольных людей к жалким бесцветным фигурам, к резким социальным контрастам, выраженным при помощи живописных приемов. «Ликованье становилось судорогой, вожди в крахмале и цилиндрах уже не осмысливали дальнейших маршрутов человечества, и не хватило бы всей меди в земле – заглушить крик и отчаяние путеводимых ими» [Леонов 2013: 653].

То, что изображено на полотне, и как это сделано, опосредованным образом характеризует самого Федора Скутаревского в молодости, его жизнелюбие, гедонизм, упоение естеством природы и растерянность, отчаяние перед лицом бытия в зрелости.

Пространство романа включает в себя множество линий пересечения разных искусств, образующих новое эстетическое единство. «Столкновение литературы как временного искусства с пространственностью живописи в экфрасисе дает писателю новые возможности для управления временем» [Криворучко 2009: 113].

С точки зрения интермедийной природы экфрасиса можно констатировать, что перевод с языка одной семиотической системы, а именно, живописи, на язык другой – литературы – представляется допустимым в результате того, что языковой знак может реализовать свою индексальную сущность по отношению к знаку изобразительного искусства. Живописное полотно – это означаемое, в то время как экфрасический вербальный текст является означающим, указывающим на свое означаемое. В рассматриваемом случае – исследовании роли экфрасиса в структуре романа Леонова «Скутаревский» – он указывает на вымышленное произведение, которое является означающим, но уже на другом уровне по отношению к означаемой им реальной действительности. Между картиной и действительностью складываются иные отношения – отношения подобия и сравнения.

В романе Леонида Леонова «Скутаревский» выявлено многообразие экфрасисов, которое доказывает, что данный художественный феномен является неотъемлемым элементом авторской поэтики. Экфрасис раскрывает своеобразие миропонимания героев и автора, является художественно-мировоззренческой моделью произведения. Экфрасис у Леонова – это средство воплощения философских идей, способ интерпретации авторской позиции. Характеры и мотивы поведения главных героев раскрываются за счет ярких, философски наполненных символических образов, ассоциативно связанных с искусством Брейгеля и других прославленных мастеров кисти и красок. В ходе анализа контактов художественно-философской мысли Леонова с живописной традицией установлено, что экфрасисы раздвигают смысловые границы его романной прозы, обнаруживают тесную связь произведений писателя с широким историко-культурным контекстом.

ЛИТЕРАТУРА

- Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.
- Бушев А. В. Проблема экфрасиса // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Сер.: Филология, история, востоковедение. – 2012. – Вып. 2. – С. 194–198.
- Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5–23.
- Дырдин А. А., Жукова Ю. В. Аллюзивно-экфрастический роман Л. М. Леонова «Русский лес» // Проблемы исторической поэтики. – 2018. – Т. 16. – № 3. – С. 174–199.
- Криворучко А. Ю. Экфрасис в русской прозе 1920-х годов: И. А. Бунин, Б. А. Лавренев, В. А. Каверин // Филология и человек. – 2009. – № 2. – С. 112–118.
- Леонов Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. – М.: Голос, 1999. – 624 с.
- Леонов Л. М. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Книжный клуб Книговек, 2013. – Т. 3. – 816 с.
- Леонова Н. Л. «У отца были золотые руки» // Век Леонида Леонова. Проблемы творчества. Воспоминания. – М.: ИМЛИ РАН, 2001. – С. 331–334.
- Непомнящих Н. А. Мотив шествия человечества в романах Л. М. Леонова // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 2. – С. 158–163.
- Новикова Е. Г. Живописный экфрасис романе Ф. М. Достоевского «Идиот». Статья 2. Пять картин // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2013. – № 6 (26). – С. 78–86.
- Плохарская М. А. Прием живописной композиции в «маленьком романе» Л. Леонова «Evgenia Ivanovna» // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки. – 2011. – № 1. – С. 92–94.
- Прохорова Л. П., Аникеева Е. С. От описания к диалогу: механизмы вербализации артефакта в жанре экфрасиса // Вестник КемГУКИ. – 2013. – № 23. – С. 12–23.
- Хрулёв В. И. Художественное мышление Леонида Леонова. – Уфа: Гилем, 2005.
- Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. – 2004. – Вып. 7. – С. 217–226.
- Шкаренков П. П. Экфрасис // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008. – С. 301–302.
- Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

REFERENCES

- Braginskaya, N. V. (1977). Ekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoi klassifikatsii) [Ekphrasis as a Type of the Text (to the Problem of Structural Classification)]. In *Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie. Karpato-vostochnoslavjanskije paralleli. Struktura balkanskogo teksta*. Moscow, Nauka, pp. 259–283.
- Bushev, A. V. (2012). Problema ekfrasisa [The problem of Ekphrasis]. In *Uchenye zapiski Zabaikal'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser.: Filologiya, istoriya, vostokovedenie*. Issue 2, pp. 194–198.
- Dyrdin, A. A., Zhukova, Yu. V. (2018). Allyuzivno-ekfrasticheskiy roman L. M. Leonova «Russkii les» [Allusive and Ekphrastic Novel of L. M. Leonov "Russian Forest"]. In *Problemy istoricheskoi poetiki*. Vol. 16. No. 3, pp. 174–199.
- Geller, L. (2002). Voskreshenie ponyatiya, ili Slovo ob ekfrasisе [Concept Raise or a Word about Ekphrasis]. In Geller, L. (Ed.). *Ekfrasis v russkoi literature: trudy Lozannskogo simpoziuma*. Moscow, MIK, pp. 5–23.
- Khrulev, V. I. (2005). *Khudozhestvennoe myshlenie Leonida Leonova* [Artistic Thinking of Leonid Leonov]. Ufa, Gilem.
- Krivoruchko, A. Yu. (2009). Ekfrasis v russkoi proze 1920-kh godov: I. A. Bunin, B. A. Lavrenev, V. A. Kaverin [Ekphrasis in the Russian Prose of the 1920s: I. A. Bunin, B. A. Lavrenev, V. A. Kaverin]. In *Filologiya i chelovek*. No. 2, pp. 112–118.
- Leonid Leonov v vospominaniyakh, dnevnikakh, interv'yū [Leonid Leonov in the Memories, Diaries, Interviews]. (1999). Moscow, Golos. 624 p.
- Leonov, L. M. (2013). *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collection Works, in 6 vols.]. Moscow, Knizhnyi klub Knigovok. Vol. 3. 816 p.
- Leonova, N. L. (2001). «U ottsa byli zolotye ruki» [A Father's a Wonder with his Hands]. In *Vek Leonida Leonova. Problemy tvorchestva. Vospominaniya*. Moscow, IMLI RAN, pp. 331–334.
- Nepomnyashchikh, N. A. (2013). Motiv shestviya chelovechestva v romanakh L. M. Leonova [The Humanity Procession Image in L. M. Leonov's Novels]. In *Sibirskii filologicheskii zhurnal*. No. 2, pp. 158–163.
- Novikova, E. G. (2013). Zhivopisnyi ekfrasis romane F. M. Dostoevskogo «Idiot». Stat'ya 2. Pyat' kartin [Painting Ekphrasis in "The Idiot" by F. M. Dostoevsky. Article 2. Five Paintings]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*. No. 6 (26), pp. 78–86.
- Plokharskaya, M. A. (2011). Priem zhivopisnoi kompozitsii v «malen'kom romane» L. Leonova «Evgenia Ivanovna» [A Picturesque Composition Device in the "Small Novel" by L. Leonov "Evgenia Ivanovna"]. In *Izvestiya Dagestanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Obshchestvennye i gumanitarnye nauki*. No. 1, pp. 92–94.
- Prokhorova, L. P., Anikeeva, E. S. (2013). Ot opisaniya k dialogu: mekhanizmy verbalizatsii artefakta v zhanre ekfrasisa [From Description to Dialogue: Verbalization Mechanisms of Artifacts in Ekphrasis]. In *Vestnik KemGUKI*. No. 23, pp. 12–23.
- Shatin, Yu. V. (2004). Ozhivshie kartiny: ekfrasis i diegezis [Living Pictures: Ekphrasis and Diegesis]. In *Kritika i semiotika*. Issue 7, pp. 217–226.
- Shkarenkov, P. P. (2008). Ekfrasis [Ekphrasis]. In *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii*. Moscow, pp. 301–302.
- Yatsenko, E. V. (2011). «Lyubite zhivopis', poety...». Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model' ["Love Art, Poets...": Ekphrasis as Philosophical and Art Model]. In *Voprosy filosofii*. No. 11, pp. 47–57.

Данные об авторах

Дырдин Александр Александрович – доктор филологических наук, профессор, старший научный сотрудник НИО Департамента научных исследований и инноваций, Ульяновский государственный технический университет (Ульяновск).

Адрес: 432027, Россия, г. Ульяновск, ул. Северный Венец, 32.
E-mail: dyrd@mail.ru.

Жукова Юлия Владимировна – старший преподаватель кафедры «Иностранные языки», соискатель кафедры «Филология, издательское дело и редактирование», Ульяновский государственный технический университет (Ульяновск).

Адрес: 432072, Россия, г. Ульяновск, б-р Пензенский, 18.
E-mail: yulekkk777@mail.ru.

Author's information

Dyrdin Alexander Aleksandrovich – Doctor of Philology, Professor, Senior Researcher of the Department of Research and Innovation, Ulyanovsk State Technical University (Ulyanovsk).

Zhukova Julia Vladimirovna – Senior Lecturer of the Department of Foreign Languages, Applicant of the Department of Philology, Publishing and Editing, Ulyanovsk State Technical University (Ulyanovsk).