

DOI 10.22455/2541-8297-2018-8-285-299
УДК 821.161.1

Заметки комментатора

6. К истокам русского стихового экфрасиса¹

Р.Д. Тименчик

Аннотация: Рассматриваются два примера стихотворного экфрасиса в русской поэзии XIX в., послужившие образцами для последующих опытов дескрипции и интерпретации изображения: «Плясунья» Мей и «В монастыре близ Кордовы» А.К. Толстого. Восстанавливаются возможные живописные и словесные источники обоих стихотворений и приводятся примеры их рефлексов в поэзии XX в.

Ключевые слова: комментарий историко-литературный, русская поэзия XIX в., стиховой экфрасис, Л.А. Мей, А.К. Толстой

Информация об авторе: Роман Давидович Тименчик, проф. Еврейского университета, Иерусалим, Израиль. E-mail: suzirom@gmail.com

Цитирование: *Тименчик Р.Д.* Заметки комментатора. 6. К истокам русского стихового экфрасиса // Литературный факт. 2018. № 8. С. 285–299.

1.

В 1859 г. у Льва Мей написана лирическая пьеса, удивившая своей окрыленностью, кажется, самого автора. «Посылая стихотворение 13 октября 1859 г. А.В. Старчевскому, Мей писал: «Вот вам прямо в руки “Плясунья”, но... ловите скорее, за что только можете, а не то — увернется»². Игривый курсив, если это не мнится комментатору, отсылает к анатомической синекдохе одной из самых впечатляющих археологических находок, которой вдохновлялся Шатобриан («...юная женщина задохнулась, и отпечаток ее груди пометил кусок земли, который я видел в музее Портичи. Смерть, как

¹ Настоящая заметка примыкает к предыдущим публикациям автора: Заметки о русском стиховом экфрасисе // *Paralleli: Studi di letteratura e cultura russa*, Per Antonella D'Amelia / A cura di C. Diddi e D. Rizzi. Salerno, 2014. P. 143–158; расширенный вариант: *Тименчик Р.* Ангелы. Люди. Вещи: В ореоле стихов и друзей. М., 2015. С. 633–686; Еще раз о русском стиховом экфрасисе // Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения. Коллективная монография / Науч. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсунской. Siedlce, 2018. С. 115–122.

² *Мей Л.А.* Избранные произведения / Вступ. ст. Г.М. Фридендера, подгот. текста и примеч. Н.Н. Петруниной. М.; Л., 1962. С. 438.

ваятель, сформовала свою жертву»³), а из русских поэтов в нее вглядывался Жуковский («Отпечаток груди и руки молодой женщины в лаве и ее череп»⁴).

При первой публикации в «Дамском вестнике» в 1860 г. стихотворение имело подзаголовок «(Помпейская фреска)»⁵:

Окрыленная пляской без роздыху,
Закаленная в сером огне,
Ты, помпеянка, мчишься по воздуху,
Не по этой спаленной стене.

Опрозрачила ткань паутинная
Твой призывно откинутый стан;
Ветром пашет коса твоя длинная,
И в руке замирает тимпан.

Пред твоею красой величавою
Без речей и без звуков уста,
И такой же горячею лавою,
Как и ты, вся душа облита.

Но не сила Везувия знойная
Призвала тебя к жизни — легка

³ Oeuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand. T. VII. Paris: L'advocat, 1827. P. 230.

⁴ Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 13: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804–1833. М., 2004. С. 365. В том же 1833 г. «ясно сохранившийся в пепле отпечаток прекрасной женской груди» видел Ганс-Христиан Андерсен, как это явствует из его автобиографического романа «Импровизатор». Ср. описание нижней галереи виллы Диомеда: «Вот что пишет об ней ученый Денон, видевший ее в 1777 году, т.е. через три года после открытия: “Мы сошли в подземный коридор и видели скелеты 27 женщин, которые во время всеобщего испуга и смятения спрятались сюда как в место, показавшееся им безопаснее других. Не довольствуясь сводом подвала, они устроили над собою еще род навеса из досок, — и под ним-то найдены теперь их кости. Бедняжки стояли рядом одна возле другой, прижавшись к стене; но пепел проник вместе с удушливыми испарениями в предательское убежище, засыпал скрывавшихся там, туго наполнил промежутки между ними и мало по малу отвердел в плотную массу; она сохранила на себе разные отпечатки женских форм, так что один кусок ее с отгиском прекрасных грудей и плеч спрятан в музей как любопытная редкость”» (Классовский В. Помпея и открытые в ней древности с очерком Везувия и Геркуланума. С 3-мя планами и 33-мя пояснительными рисунками. СПб.: В Тип. Эдуарда Праца, 1856. С. 118–119; речь идет об издании: Saint-Non, Jean Claude Richarde. Voyage Pittoresque ou Description Des Royaumes De Naples Et De Sicile. Paris, 1781–1786). Владелицу груди сделал героиней своего романа «Последние дни Помпей» Эдвард Бульвер-Литтон: «Мокрый пепел, затвердев, принял форму человеческих фигур; до сих пор можно увидеть отпечаток женской шеи и юной округлой груди — это всё, что осталось от красавицы Юлии. Вероятно, воздух постепенно отравлял сернистые испарения».

⁵ Мей Л.А. Избранные произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. К.К. Бухмейер. Л.: Сов. писатель, 1972. С. 624. (Б-ка поэта. Большая серия).

И чиста, ты несешься, спокойная,
Как отчизны твоей облака.

Ты жила и погибла тедескою
И тедескою стала навек,
Чтоб в тебе, под воскреснувшей фрескою,
Вечность духа прозрел человек.

Поклонник и пропагандист поэзии Мея Владимир Пяст⁶ извнялся перед читателями XX в.:

Дивную и легкую, как Божий зефир «Плясунью» несколько портит поучительный конец в Меевском стиле: «и тедескою стала навек, чтоб в тебе под воскреснувшей фрескою вечность духа прозрел человек» (и для чего только нелогический поэт пытается философствовать!)⁷.

Думается, что засвидетельствованное «последним символистом» ощущение известной «нелогичности» заключения вызвано прежде всего неясно откуда возникшей «тедескою», которую при перепечатке стихотворения Пяст должен был пояснять: «Тедеска — по римски и итальянски — германка».

Эта загадка для комментатора позволяет предположить источник стихотворения.

Стихотворение было написано в эру помпеемании⁸, памятником которой была картина Карла Брюллова, увиденная в 1833 г. Эдвардом Бульвером-Литтоном⁹ и подтолкнувшая его к написанию мелодраматичного и сентиментального бестселлера «Последние дни Помпеи». В 1850-е гг. парижский Салон вызвал всеобщее воодушевление полотном Теодора Шассеро «Тепидариум» — парная сухая комната в помпейских женских термах. В 1852 г. очередной реконструкцией помпейской повседневности стала повесть Теофиля Готье «Аррия

⁶ См. об этом: *Тименчик Р.* Заметки комментатора. 5. Казус Пестовского // Литературный факт. 2017. № 4. С. 293–294.

⁷ Л.А. Мей и его поэзия / Ред. и статья Вл. Пяста. К столетию рождения Мея (1822 — 13 февраля — 1922). Пб.: Парфенон, 1922. С. 18; ср.: «... в угоду требованиям времени Мей любит сопровождать свои стихи нравочениями, и многие его стихотворения испорчены насильно присоединенными к ним аллегорическими толкованиями» (*Брюсов В.* Полное собрание Л.А. Мея. В трех томах. СПб., 1911 // Русская мысль. 1912. № 2. Отд. 3. С. 48).

⁸ *Dahl C.* Recreators of Pompeii // *Archaeology*. 1956. Vol. 9, no. 3. P. 182–191.

⁹ *The life of Edward Bulwer, first Lord Lytton / by his grandson the Earl of Lytton.* In two volumes. Vol. 1. London, 1913. P. 440.

Марцелла»¹⁰. Настенные же танцовщицы были воспеты уже Шиллером в стихотворении «Помпея и Геркуланум» (1796):

Frisch noch erglänzt die Wand von heiter brennenden Farben,
 Wo ist der Künstler? Er warf eben den Pinsel hinweg.
 <...> Hochauf springt die Bacchantin im Tanz, dort ruhet sie
 schlummernd

В переводе Давида Бродского:

Свежи еще на стене огневые, пышные краски,
 Где же художник, ужель только что кисть отложил?
 <...> В пляске несется вакханка; там — нежится в полудремоте...

Как явствует из стихотворения Мея «Помпеи», одним из источников лирического порыва для него могло быть сожаление о том, что он не бывал на знаменитых руинах:

Кого-то я спросил: «Бывали вы в Помпеи?»
 — «Был, — говорит, — так что ж?» — «Как что?.. Да все музеи
 В Европе и у нас, с конца и до конца,
 Гордятся дивами и кисти и резца
 Художников помпейских... <...>

Среди русских книг о погибшем городе одна сочетала квалифицированное изложение европейских источников с несомненными свидетельствами пребывания автора на описываемой местности¹¹ — уже цитированная книга Владимира Игнатьевича Классовского (1815–1877). В ней находим, вероятно, иконографический и словесный источник меевского стихотворения — описание фресок т.н. «цицероновой виллы»¹²:

¹⁰ См. подробнее: Pompeii in the Public Imagination: From Its Rediscovery to Today / Ed. by S. Hales and J. Paul. Oxford: Oxford University Press, 2011.

¹¹ См., скажем, запоминающийся эпизод при описании «гостиницы Альбина» у Геркуланских ворот: «На фюсте приворотной пиластры помещен лепной барельеф с изображением *фалла*, или *приапона знака*, похожий отчасти на сложенные ножницы, острою оконечностью кверху. По случаю этого изваяния, я был однажды свидетелем в Помпее забавной мистификации. На вопрос одной любознательной путешественницы, что значит этот барельеф, находчивый проводник отвечал не запинаясь: «это, синьора, ножницы — вывеска древнего портного». И путешественница доверчиво внесла сказанное в свою записную книжку» (*Классовский В.* Помпея и открытые в ней древности... С. 153–154, 330).

¹² Эти фрески, «чем-то слегка тревожные» (*Curtius L.* Die Wandmalerei Pompejis. Eine Einführung in ihr Verständnis. Leipzig, 1929. S. 410), были перенесены в неаполитанский музей (Museo borbonico). Повадавший их там камергер Александр Алексеевич Бехтеев сообщал: «...до какой степени совершенства достигла в древности скульптура, тогда как живопись, относительно изображения фигур, уступает нашей, а отличается только живо-



ТАНЦОВЩИЦЫ (ФРЕСКЪ)

Танцовщицы (числом 14, высота каждой 6 ½ неапол. унц.) написаны al fresco по черному грунту на карнизе той же комнаты, вероятно служившей особого рода столовою, называемою у римлян *venerea*, а у греков *Ἀφροδίσιον*, в честь богини любви. Основанием этой догадке могут быть слова Афиней: «за пиршественным обедом, после хора музыкантов, появились в столовой танцовщицы, одни в одежде нимф, другие подобные nereидам». Сидоний Аполлинарий к обстановке порядочного пира причисляет также танцовщиц-вакханок¹³, — и наконец, огромность балетных трупп в древнем Риме

стию красок и искусством перспективы. Однако не должно забыть танцовщиц и кентавров обоего пола, с таким изящным вкусом написанных, что они служат в наши времена образцом живописцам, ваятелям и бронзовщикам» (*Бехтеев А.* Рассказ об Италии, изданный для руководства предпринимающим это путешествие. М.: В Тип. А. Семена, 1846. С. 121–122). Среди семи фрагментов плывущих в воздухе фигур с кувшином и музыкальными инструментами, найденных в одной из комнат «виллы Цицерона» (инв. номер 9297), третья фигура справа и третья фигура слева соответствуют прорисям в книге В.И. Классовского. (См. илл. на с. 297).

¹³ См. примечание В. Классовского: «*Menada* (от *μαίνομαι* беснуюсь) есть одно из названий вакханок, именовавшихся иначе: *thyades*, *bassarides*, *mimallonidae*, *edonides*, *eleidae*, *eviaidae*. По сказаниям поэтов, первые вакханки были нимфы-воспитательницы Вакха, помогавшие ему впоследствии покорить Индию. Они метались, как безумные, с криком и странными телодвижениями, держа в руках дионисиев жезл, или тирс, и обвив голову змею вместо венка. В припадке вдохновенной ярости, им случалось раздирать живых тельцов; из-под ног их земля брызгала мед, молоко и вино. <...> По свидетельству Эврипида, греческие вакханки свято хранили свое целомудрие посреди самых иступленных неистовств, ударами тирсов отбивая у мужчин расположение к любовной предприимчивости. <...> Не таковы были вакханки в Риме, которых одно уже имя, если верить Ювеналу,

обличает собою тогдашнее пристрастие к артисткам, посвящавшим себя Терпсихоре и тягостному ремеслу услаждать взоры пресыщенных повелителей вселенной, для которых пляска, как и всё, что должно было развлекать их, превратилась в трудную и сложную науку. Римляне редко могли бескорыстно наслаждаться, подобно грекам, одним изящным, независимо от чувственности или, по крайней мере, без прямых намеков на нее; отсюда и к воззрению их на танцы примешивались обстоятельства, удалявшие на второй план грацию поз и художественное совершенство человеческого тела: на пирах и в театре танцовщицы являлись у них, если не нагие, то в одежде, до того легкой и прозрачной, что Сенека сравнивает ее «с хрустальной, или с струею воды, просвечивающей всё, что ни положат в нее».

Первая с левой стороны пользуется наибольшею известностью, и по справедливости считается у художников совершенством в отношении к искусству; живописец мог не иначе нарисовать ее, как с натуры, с живой танцовщицы, набросав ее позу с быстротою колебаний, возбужденных ею в воздухе. На красавицу накинута широкое желтое покрывало с светло-голубою подкладкою, состоящее из одного цельного куска тончайшей ткани, и известное под именем *sistis v. tunica-pallium*. В белокурые ее волосы вплетена нитка жемчуга, а на кистях рук красуются золотые запястья. Может быть, она представляет Венеру на «живой картине», что даже довольно вероятно, если применим к ней одно место из Апулея, где он утверждает, что «Венера невыразимо прелестна, когда, обнажив руки и туловище, небрежно придерживает на бедрах покрывало». — Читатель видит на гравюре, что именно так нарисована и наша танцовщица.

Вторая танцует под звуки тимпана, и одета *менадою* с виноградным венком на голове и тигровою кожею или *небридою* (*νεβρίς* или *νεβρί* — от *νεβρός*) на плечах. Можно полагать, что она принадлежит к хору вакханок и танцует в вакхической оргии, или, что это — одна из танцовщиц, о которых говорит Сидоний Аполлинарий: «они являлись на пирах, переодетые менадами», и, по свидетельству Исидора и Петрония, сопровождали пляску ударами в тимпаны. О подобных артистках упоминает также Корнелий Галл. Очерченная у нас на рисунке *менада* имеет на плечах фиолетовую небриду на голубой подкладке, тимпан и двойные браслеты из золота на руках; башмаки на ней желтые, называемые *obstrigilia*.

Замечательно, что эти танцовщицы, и даже почти все молодые красавицы, изображенные в Помпее — *белокурые*. Следуя Овидию (Амог. I. 14. V. 46), можно было бы подумать, что их выписывали из Германии, если б такое неуменье ценить несравненных туземок

значило то же, что развратница. *Вакхантами* назывались мужчины, посвященные в *дионисийские мистерии*, и тем обязанные посещать *оргии*, т. е. церемонии, сперва чисто религиозные, но постепенно перешедшие именно в то, что мы теперь разумеем под словом *оргия*» (Классовский В. Помпея и открытые в ней древности... С. 326–327).

сообразно было с разборчивостью вкуса знатоков-римлян. Впрочем и теперь в Италии, желая похвалить красоту иностранца, говорят: *biondo, biondetto, biondello* и т.д.¹⁴

В. Классовский ссылался на насмешки Овидия над неудачно покрасившейся Коринной:

Волосы пленных тебе прислать из Германии могут,
 Будет тебя украшать дар покоренных племен.
 Если прической твоей залюбуется кто, покраснеешь,
 Скажешь: «Любуются мной из-за красоты покупной!
 Хвалят какую-нибудь во мне германку-сигамбру, —
 А ведь, бывало, себе слышала я похвалы!..»

и умозаключал от импорта варварского натурального материала для париков к неправдоподобному вывозу танцовщиц-мигранток — отвергнутое допущение, положенное Меем в основу его «Плясуньи».

В. Пяст в оборванной нами цитате продолжал доискиваться до истоков властной магии этого стихотворения, развертывающего статику настенного изображения:

Но все-таки эта «фреска» — одно из лучших в русской поэзии, и первое по времени, стихотворение, в котором пантомимический момент, динамика пляски, передана словом не в одних образах, а в самом строении слова, как т а к о в о г о . Превосходными последователями Мея в «Плясунье» явились поэты наших дней, Юрий Верховский, с его:

Сестры, сестры. Быстро, быстро. Вместе, вместе. Вслед за ним.
 Сладостным топотом, благодным ропотом, радостным топотом — вдруг опьяним.

И Мих. Кузмин, с его: «Кружитесь, кружитесь, держитесь крепче за руки, звуки звонкого систра несутся—несутся, в рощах томно они отдаются»...

Возможно, именно Пяст рекомендовал своему сотоварищу Мандельштаму это стихотворение для антологии русской поэзии в 1922 г.¹⁵

¹⁴ *Классовский В.* Помпея и открытые в ней древности... С. 144–146, 328.

¹⁵ *Мандельштам Н.* Собрание сочинений: В 2 т. / Сост. С.В. Василенко, П.М. Нерле-ра и Ю.Л. Фрейдина. Екатеринбург: Гонзо, при участии Мандельштамовского общества, 2014. Т. 1. С. 328; Т. 2. С. 104. Ахматова, видимо, имела в виду этот эпизод, но с ошибкой памяти, спутав Л.А. Мея с А.Н. Майковым: «Мы заговорили о стихах — о Фете, Полонском, Случевском. — Да, у всех них были дивные стихи — избранные, немногие, но самого первого класса. Кажется, только у Мея нельзя разыскать ни единой строчки» (*Чужовская Л.* Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. Т. 2. М.: Сogласие, 1997. С. 161).

«Плясунья» входит в набор произведений мировой поэзии, вдохновленных помпейской живописью. Скажем, пляска нимф изображена в «Помпейской фреске» Адама Асныка¹⁶. Меевская помпеянка¹⁷ служила прототипом для нескольких русских стихотворных обращений к насельницам погибшего города, например для «Девушки из Помпеи» (гипсового слепка в музее) Сергея Городецкого:

<...>

Прекрасных ног твоих движенье,
Невинный контур легких ног,
Я без волшебного волненья
Ни разу созерцать не мог.

<...>

Двух тысяч лет полет спокойный
Твоей не тронул красоты,
И в сером камне стан твой стройный
Навеки обнажила ты.

Так странен этот гроб музейный,
Витрина лучшего стекла,
Когда жива ты — от лилейной
Ноги до чистого чела!¹⁸

¹⁶ *Asnyk A. Wiersze wybrane. Wybrał i wstępem poprzedził Jan Zygmunt Jakubowski. Warszawa, 1973. S. 240–241.* См., например, в подстрочном переводе Валентины Брио: «Прибежали они из укрытия, песню слышав, / И танцуют, стоюпо летящей едва муравы касаясь, / Неистовство танца и легкости, очарованье весны и жизни / Охватывает танцовщиц. — В блаженной позе / С трепещущей грудью в светлой лазури / Взлетают, и волосы их развилась на ветру, / И дразнят скрытых в миртах Фавнов, Сильванов / И обессилевают от избытка беспечности страстной». О помпейских экфрасисах Циприана Норвида и Марии Конопницкой см.: *Grodecki A. Wiersze o obrazach : studium z dziejów ekfrazy. Poznań, 2009. S. 108.* Имена еще девяти поэтов из разных стран, воспевавших помпейскую стенопись, см.: *Kranz G. Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie. Bd. 1. Köln / Wien: Böhlau, 1981. S. 545.*

¹⁷ Ср. замечание В. Классовского по поводу одной из фресок: «...можно с некоторою достоверностью полагать, что <...> красавицы — не идеальные женщины, созданные фантазией живописца, а воспроизведение настоящих помпеянок. Едва ли многим художникам посчастливилось на роду писать с таких натурщиц!» (*Классовский В. Помпея и открытые в ней древности...* С. 195).

¹⁸ Новый журнал для всех. 1913. № 5. С. 1; *Городецкий С.М. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост. С.И. Машинского, подгот. текста и примеч. Е.И. Прохорова Л., 1974. С. 431; ср. также «Гемму» Ю.А. Сидорова: «Рельефы геммы резаны так хрупко, тонко: / Задрапирована там бледной, гибкой тканью / Фигура нежной девушки-полуробенка, / Цевницы взявшей древние своею дланью. / Каменя серая из Везувийской лавы, / Подернутая сизо-пепельным налетом, / Лицо твое — как отблеск строгой славы, / Зовет к родимым и забытым взлетам. / Ты некогда ведь тож была живой, как все мы, / Но на тебя глаза Бессмертной посмотрели, / Окаменела ты Помпейской геммой, / Прижав к устам две чуткие свирели...» (*Сидоров Ю. Стихотворения / Вступ. статьи А. Белого, Б. Садовского, С. Соловьева. М.: Альциона, 1910. С. 51).**

В «Сочинениях» Мей в 1861 г. «Плясунья» шла «вслед за стихотворением “Фрески. Дафнэ”, но совершенно самостоятельно (это подтверждается шрифтом заглавия и оглавлением). То же расположение и соотношение стихотворений в Соч. 1862 г. Очевидно, Мей так и не создал цикла “Фрески”, написав только первое стихотворение (“Дафнэ”); “Плясунью” же по каким-то соображениям он туда не включил»¹⁹. Напомним текст «Дафнэ»:

Как от косматого сатира иль кентавра,
От светозарного бежала ты тогда,
Испугана, бледна, но девственно-горда,
Пока не облеклась в укорный образ лавра,
Как в ризу чистую чистейшего стыда,
И, целомудренным покровом зеленея,
Не стала на берегах родимого Пенея
Пред юным пастырем Адметовым... Но он
И пастырем был — бог...
Когда, одревенен,
Твой гибкий стан в коре опутался смолистой,
Когда окорнилась летучая нога,
Когда ты поднялась, стройна, полунага,
Под зеленью твоей туники остролистой,
Перед тобою Феб колени преклонил
И все твои красы бессмертьем одарил,
И вечно, нимфа, ты цветешь — не увядаешь
И смертного одна к бессмертью призываешь,
И лиру для тебя одной берет певец,
И всё, и всё — твое, и слава и венец.

Возможно, к выбору темы подтолкнуло описание помпейского Дома Диоскуров, где в гостиной

особенно прелестны вакханки, написанные на черном грунте, в сладострастных и нескромных позах. Едва ли уступают они в достоинстве знаменитым танцовщицам цицероновой виллы, а этого уже довольно,

а неподалеку

нарисовано *превращение Дафны в лавр* с подробностями, которые могли казаться благопристойными только в золотом веке, когда люди

¹⁹ Мей Л.А. Избранные произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. К.К. Бухмейер. Л.: Сов. писатель, 1972. С. 624.

ходили еще без одежды и беспрекословно следовали всегда и везде побуждениям природы²⁰.

Но это стихотворение, кажется, описанием ни одной помпейской фрески не является — так, в Доме цветных капителей метаморфоза обозначена веточками, пробивающимися из макушки головы и плеча нимфы, но нет «окорнения» (ну, разве что его можно усмотреть во фреске на улице Висячего Балкона), встречаемого в иных живописных и скульптурных иллюстрациях овидиева мифа²¹, например в «Аполлоне и Дафне» Теодора Шассерио (1845). Сам же неологизм, где автометаописательное обрастание корня префиксом и суффиксами на глазах и в присутствии читателя²² вторит превращению ноги в куст, восхитил модерниста следующего века:

Рядом с «Плясуньей» сильно проигрывает другая, неяркая фреска Мея — «Дафнэ». Между тем, она, выдержанная в простом шестистопном ямбе, выдержана и в других отношениях до конца, а в смелом стихе:

Когда ж окорнилась летучая нога,
Мей предвосхитил словоновшества наиболее удачного стиля
русских поэтов ХХвека.

Но, повторяю, она не так ярка, как ее соседка...²³

2.

В 1870 г. Алексей Константинович Толстой написал стихотворение в двух октавах:

²⁰ *Классовский В.* Помпея и открытые в ней древности... С. 217–218.

²¹ См.: *Stechow W.* Apollo und Daphne. Leipzig, 1932; *Giraud Y. F.-A.* La fable de Daphné: Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Genève, 1968 (о помпейских и геркуланумских изображениях этого сюжета — р. 75–77).

²² «Фонетическое богатство его стиха — раздолье и пир для слуха. Он и в прелеке раньше всего то подмечает, что она — “говорливая”. Он и сам говорлив, он даже не довольствуется уже готовыми словами и сочиняет новые — “окоралить, окорниться”; эти слова, порождаемые в большинстве случаев его националистическим пристрастием, оказываются у него слишком русскими; и вообще у него больше русизма, чем русского (обычный порок национализма!), — но, в конце концов, это красиво, а потому и право» (*Айхенвальд Ю.* Силуэты русских писателей. Изд. 5-е. Берлин, 1923. С. 109).

²³ Л.А. Мей и его поэзия... С. 19–20. Ср.: «Вот и язык у Мея — его словарь богат изумительно; стихи его так и пестрят неологизмами, народными словечками, славянскими оборотами. Он в языке ничего не боялся, кроме прозы — но ничего и не выдумывал, не искал, — все эти новшества сами ему давались, и он выражался *так*, потому что *не мог* выразиться иначе. Надо ли говорить, что таким отношением к языку также родственен Мей новейшим поэтам; мы уверены, что если бы были составлены поэтические словари различных эпох, — словарь Вячеслава Иванова, напр., во многих чертах напоминал бы словарь Л.А. Мея» (*Паст В.* Памяти Мея (К пятидесятилетию со дня смерти) // Аполлон. 1912. № 5. С. 43).

В монастыре пустынном близ Кордовы
 Картина есть. Старательной рукой
 Изобразил художник в ней суровый,
 Как пред кумиром мученик святой
 Лежит в цепях и палачи с живого
 Сдирают кожу... Вид картины той,
 Исполненный жестокого искусства,
 Сжимает грудь и возмущает чувство.

Но в дни тоски, мне все являясь снова,
 Упорно в мысль вторгается она,
 И мука та казнимого святого
 Сегодня мне понятна и родна:
 С моей души совлечены покровы,
 Живая ткань ее обнажена,
 И каждое к ней жизни прикосанье
 Есть злая боль и жгучее терзанье

В примечаниях «Библиотеки поэта» говорится: «Кордова — город в Испании. О какой картине идет речь — не установлено»²⁴.

Эпизоды сдирания кожи есть в житиях нескольких святых мучеников²⁵, но самым известным является мученичество святого Варфоломея, апостола. Его пересказывала в экфрасисе изображений Миланского собора Акулина Курдюкова:

Вот тут Сент-Бартелеми
 Ну, уж этот тре маль ми:
 Даже кожу с него сняли,
 Облупили, ободрали,
 Потому что богом сил
 Многобожникам грозил!
 Фанатизм его измучил,
 А он кожу нахлобучил
 На себя, как пелерин,
 И опять, что бог един,
 Стал повествовать народу!
 Отпустили на свободу,
 Но уже тут экорше.
 Что за гадость, кель пеше²⁶.

²⁴ Толстой А.К. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. Л.И. Емельянова; сост., подгот. текста и примеч. Е.И. Прохорова. Л.: Сов. писатель, 1984. С. 544.

²⁵ Например, святого Иулиана из Антиноя, святого Криспиана и других (*Kay S. Original Skin: Flaying, Reading, and Thinking in the Legend of Saint Bartholomew and Other Works* // *Journal of Medieval and Early Modern Studies*. 2006. Vol. 36. No. 1. P. 66).

²⁶ Saint-Barthélemy — святой Варфоломей; Très mal mis — очень плохо кончил; Pèlerine — накидка; Tout écorché — весь ободранный; Quel péché — какой грех (*фр.*).

Из живописных воплощений легенды уместно напомнить изображение его в Музее изобразительных искусств в Будапеште — со снятой кожей, накинутой на плечи²⁷, держащего у Микельанджело кожу в руках на фреске Страшного суда в Сикстинской капелле и многофигурное полотно анонимного нидерландского художника, известного как «Мастер пажа под распятием» или «Мастер Снятия со креста из собрания Фигдор»²⁸. Однако помещенная в этом стихотворении в испанский монастырь картина должна вести в направлении художника, прозванного «маленьким испанцем», Спаньолетто — в направлении Хосе Риберы, художника, по словам Теофиля Готье, «необузданного», «резкого», «неухоженного», «чей жестокий гений в чем-то близок наемным убийцам, инквизиторам и истязателям и кто находил наслаждение в изображении мучеников, отданных палачам, святых, расчленяемых в наказание»²⁹. В своем стихотворном обращении к Рибере (“Ribeira”, 1844) Готье говорит о ярости и наслаждении, с которыми художник всё возвращается к сдираемой коже мученика, чтобы заставить нас вглядываться в окровавленную спину:

Avec quelle furie et quelle volupté
Tu retournes la peau du martyr qu'on écorche,
Pour nous en faire voir l'envers ensanglanté!

Полотна Риберы (а скорее — его подражателей и копиистов) с изображением Святого Варфоломея, иногда с изображением отколовшейся головы поверженного им кумира — Аполлона, находились во многих испанских церквях, а оттуда попали в испанские музеи, в том числе — в Кордове³⁰.

²⁷ Сейчас приписывается кругу Маттео ди Джованни (*Boscovits M. Tuscan Paintings of the Early Renaissance in Hungarian Museums. Budapest, 1969. № 22*), ранее — Антонио дель Поллайоло (*Pigler A. Museum des Bildenden Künste, Budapest. Katalog der Galerie Alte Meister. Tübingen, Budapest, 1968. T. 1. S. 448*).

²⁸ *Mulder-Bakker A.B., Carasso-Kok M. Gouden Legendes: heiligenlevens en heiligenverering in de Nederlanden. Hilversum, 1997. P. 102–103*; см. справку в кн.: *Giorgi R. Saints in Art. J. Paul Getty Museum, 2003. P. 51–52*.

²⁹ *Gautier T. Guide de l'amateur au Musée du Louvre; suivi de La vie et les oeuvres de quelques peintres. Paris, 1882. P. 62*.

³⁰ *Felton C. Jusepe de Ribera: A Catalogue Raisonné. Part 1. University of Pittsburgh, 1971. P. 513*. Другие испанские места включают в себя Кадикс (*Ibid. P. 506*), дворец Дон-Жуана близ которого А.К. Толстой изображал в своей драматической поэме, церковь святого Николая в Санлукаре де Баррамед, неподалеку от Кадикса (*Ibid. P. 606–607*), Мурсию (*Ibid. P. 574*), Осуну (*Ibid. P. 583*), Валенсию (*Ibid. P. 621*), Севовию (*Ibid. P. 607*), Прадо в Мадриде (*Ibid. P. 558*). В этом каталоге все перечисленные картины входят в раздел «неприятых атрибуций».

Стихотворение А.К. Толстого, своего рода *imitatio Christi*³¹, тоже, как и меевское, предопределило один из риторических типов русского стихового экфрасиса. Укажем в качестве примера стихотворение Игоря Чиннова «Картина в Бостонском музее» о триптихе неизвестного фламандского мастера, приобретенном Бостонским музеем изящных искусств в 1963 г.:

Фламандская школа, пятнадцатый век
 И будет разорван сейчас человек.
 Его четвертуют четыре коня.
 О мученик светлый, молись за меня!
 Он будет разорван, святой Ипполит,
 А сердце мое за него не болит.
 За веру Христову его разорвут,
 И поднят над крупом извилистый кнут.
 И всадники в алых камзолах взлетят
 Сейчас (а святые бесстрастно глядят)
 Сквозь розы, репейник, сквозь чертополох
 Туда, в облака, где невидимый Бог.
 И дико ярятся четыре коня,
 Но слишком их много, коней, для меня.
 Ведь русский поэт, эмигрантский поэт,
 Разорван лишь надвое. Кони, привет!³²

Особенность этого воплощения сюжета о расчлененном мученике (широко представленного в мировой живописи, от Дирка Бутса, на триптих которого походит бостонская композиция, до нашумевшего в середине XVIII в. полотна Пьера Сублейраса³³) состоит в сильном центробежном эффекте, достигнутом тем, что сцена мученичества простерта по всем трем створкам, что послужило для двойного эмигранта иконическим знаком его разорванности между тремя роинами.

³¹ Другой персонаж с содранной кожей как пример для подражания поэтам — освежеванный Аполлоном сатир Марсий — был предложен Сергеем Городецким в рецензии на альманах, изданный журналом «Аполлон»: «Нельзя не узнать в физиологическом натурализме этого стихотворения [М. Зенкевича] того, с кого содрали шкуру, правда, несколько обузданного, но всё же верного себе. Он же, этот Марсий, так обаятельно поет в девичьей и тюремной песнях Николая Клюева <...> Он же, этот Марсий, слышится и в прелестных стихотворениях Анны Ахматовой, полных такой близости к интимному переживанию, такого острого аромата женской жизни, что сатир бы на них не нарадовался. <...> На гостеприимство Аполлона Марсий ответил щедрым подарком: лучшие страницы в альманахе принадлежат его жрецам и жрицам» (*Городецкий С.* Аполлон и Марсий // Речь. 1912, 30 янв.).

³² Чиннов И. Алхимия. Ахинея: 10-й сб. стихов. М., 1996. С. 227.

³³ *Giorgi R. Saints in Art.* P. 158–159; *Subleyras 1699–1749.* Paris, 1987. P. 154–156.

Литература

Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 13: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1804–1833 гг. / Сост. и ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. М.: Языки славянской культуры, 2004. 608 с.

Мандельштам Н. Собрание сочинений: В 2 т. / Сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлера и Ю.Л. Фрейдина. Екатеринбург: Гонзо, при участии Мандельштамовского общества, 2014. 1872 с.

Тименчик Р. Ангелы. Люди. Вещи: В ореоле стихов и друзей. М.: Мосты культуры, 2015. 832 с.

Тименчик Р. Еще раз о русском стиховом экфрасисе // Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения. Коллективная монография / Науч. ред. Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Siedlce, 2018. С. 115–122.

Тименчик Р. Заметки комментатора. 5. Казус Пестовского // Литературный факт. 2017. № 4. С. 291–316.

Тименчик Р. Заметки о русском стиховом экфрасисе // *Paralleli: Studi di letteratura e cultura russa*, Per Antonella D'Amelia / A cura di C. Diddi e D. Rizzi. Salerno, 2014. P. 143–158.

Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. Т. 2. М.: Согласие, 1997. 832 с.

Giorgi R. *Saints in Art*. J. Paul Getty Museum, 2003. 383 p.

Grodecka A. *Wiersze o obrazach: studium z dziejów ekfrazy*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2009. 319 s.

Kay S. *Original Skin: Flaying, Reading, and Thinking in the Legend of Saint Bartholomew and Other Works* // *Journal of Medieval and Early Modern Studies*. 2006. Vol. 36. No. 1. P. 35–74.

Kranz G. *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*. Bd. 1. Köln / Wien: Böhlau, 1981.

Mulder-Bakker A.B., Carasso-Kok M. *Gouden Legenden: heiligenlevens en heiligenverering in de Nederlanden*. Hilversum, 1997. 182 p.

Pompeii in the Public Imagination: From Its Rediscovery to Today / Ed. by S. Hales and J. Paul. Oxford: Oxford University Press, 2011. 440 p.

References

Chukovskaia L. *Zapiski ob Anne Akhmatovoi. 1952–1962. T. 2* [Notes on Anna Akhmatova. 1952–1962. Vol. 2]. Moscow, Soglasie Publ., 1997. 832 p. (In Russ.)

Giorgi R. *Saints in Art*. J. Paul Getty Museum, 2003. 383 p.

Grodecka A. *Wiersze o obrazach: studium z dziejów ekfrazy*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2009. 319 s.

Kay S. *Original Skin: Flaying, Reading, and Thinking in the Legend of Saint Bartholomew and Other Works*. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 2006, vol. 36, no. 1, pp. 35–74.

Kranz G. *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie*. Bd. 1. Köln, Wien, Böhlau, 1981.

Mandel'shtam N. *Sobranie sochinenii: V 2 t.* [Collected works in 2 vols], comp. by S.V. Vasilenko, P.M. Nerler and Yu.L. Freidin. Yekaterinburg, Gonzo Publ., Mandelstam Society, 2014. 1872 s. (In Russ.)

Mulder-Bakker A.B., Carasso-Kok M. *Gouden Legendes: heiligenlevens en heiligenverering in de Nederlanden.* Hilversum, 1997. 182 p.

Pompeii in the Public Imagination: From Its Rediscovery to Today, ed. by S. Hales and J. Paul. Oxford, Oxford University Press, 2011. 440 p.

Timenchik R. *Angely. Liudi. Veshchi: V oreole stikhov i druzei* [Angels. People. Things: In the aureole of poems and friends]. Moscow, Mosty kul'tury Publ., 2015. 832 p. (In Russ.)

Timenchik R. Eshche raz o russkom stikhovom ekfrasisse [Revisiting Russian poetic ecphrasis]. *Teoriia i istoriia ekfrasisa: Itogi i perspektivy izucheniia. Kollektivnaia monografiia* [Theory and history of ecphrasis: Results and prospects of research. Collective monograph], ed. by T. Avtukhovich, R. Mnikh and T. Bovsunovskaya. Siedlce, 2018, pp. 115–122. (In Russ.)

Timenchik R. Zametki kommentatora. 5. Kazus Pestovskogo [Notes of a commentator. 5. The Pestovsky enigma]. *Literaturnyi fakt*, 2017, no. 4, pp. 291–316. (In Russ.)

Timenchik R. Zametki o russkom stikhovom ekfrasisse [Notes on Russian poetic ecphrasis]. *Paralleli: Studi di letteratura e cultura russa, Per Antonella D'Amelia*, a cura di C. Diddi e D. Rizzi. Salerno, 2014, pp. 143–158. (In Russ.)

Zhukovskii V.A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: V 20 t. T. 13: Dnevniki. Pis'ma-dnevniki. Zapisnye knizhki. 1804–1833 gg.* [Complete works and letters in 20 vols. Vol. 13: Diaries. Letters-diaries. Notebooks. 1804–1833], comp. and ed. by O.B. Lebedeva, A.S. Yanushkevich. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004. 608 p. (In Russ.)

Notes of a commentator

6. On the origins of Russian poetic ecphrasis

Roman D. Timenchik

Abstract: The note deals with two examples of poetic ecphrasis from 19th century Russian poetry, which served as models for subsequent descriptions and interpretations of the image: “The Dancer” by Lev Mey and “In the Monastery Near Cordoba” by Alexey Tolstoy. Possible pictorial and verbal sources of both poems are restored and examples of their reflexes in 20th-century poetry are given.

Keywords: historical and literary commentary, 19th-century Russian poetry, poetic ecphrasis, Lev Mey, Alexey Tolstoy

Information about the author: Roman D. Timenchik, PhD, professor of Hebrew University, Jerusalem, Israel. E-mail: suzirom@gmail.com

Citation: Timenchik Roman D. Notes of a commentator. 6. On the origins of Russian poetic ecphrasis. *Literary fact*, 2018, no. 8, pp. 285–299.