

Рубенс в русской поэзии: от экфрасиса к идеологии и обратно

Александр Марков

Кафедра кино и современного искусства
Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия)
E-mail: markovius@gmail.com

Аннотация. Хотя имя Рубенса входило в канон общеизвестных западноевропейских художников еще в русском XVIII веке, и стиль его был вполне узнаваем, обращение к живописной поэтике Рубенса было редким, и экфрасисы Рубенса, созданные Валерием Брюсовым и Николаем Олейниковым, полны неясностей и темных мест. В статье проясняются все эти темноты, исходя из просветительского представления о Рубенсе как художнике, способном только к локальному мимесису, к изображению жизни Фландрии, но не к классическому подражанию природе. Этот тезис был усвоен А. С. Пушкиным и Ф. М. Достоевским и постепенно приобрел моралистический и историцистский смысл: Рубенс изображает характеры, а не природу человека, значит, изображает по преимуществу порок и вовлекает зрителя в порочный круг порока. Переоценка искусства барокко в начале XX века и мечты символистов об иммерсивном театре потребовали иначе посмотреть на зрительскую вовлеченность, тем самым превратив Рубенса в художника, способного моделировать революционную активность толпы. При этом представление Пушкина о Рубенсе как о художнике произвола, а не свободы, поддерживаемое культурным образом Павла I как коллекционера Рубенса, было удержано и в русской литературе XX века.

Ключевые слова: Рубенс, Пушкин, Достоевский, Брюсов, ОБЭРИУ, экфрасис, публика, живописная композиция, живописный сюжет, анализ живописи.

Rubens in Russian poetry: from ecfraasis to ideology and vice versa

Alexander Markov

Department of Cinema and Contemporary Art
Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Summary: Although the name of Rubens was included in the canon of well-known Western European artists in the Russian 18 century and his style was quite recognizable, an appeal to the artistic poetics of Rubens was rare, and Rubens's eccentricities, created by Valery Bryusov and Nikolai Oleinikov, are full of ambiguities and obscure places. The article clears up all these obscurities based on the enlightening notion of Rubens as an artist capable of only a local mimesis, of portraying the life of Flanders, but not of a classic imitation of nature. This thesis was adopted by Pushkin and Dostoevsky and gradually acquired a moralistic and historicist meaning: Rubens depicts the characters, not the nature of a person, which means that he portrays the vice mainly and draws the viewer into the vicious circle of vice. The reevaluation of Baroque art at the beginning of the 20th century and the symbolists' dreams of immersive theater required a different look at the audience's involvement, thereby turning Rubens into an artist who could simulate the revolutionary activity of the crowd. At the same time, Pushkin's idea of Rubens as an artist of arbitrariness, and not freedom, supported by the cultural image of Paul I as a collector of Rubens, was retained in Russian literature of the twentieth century.

Keywords: Rubens, Pushkin, Dostoevsky, Bryusov, OBERIU, ecfraasis, audience, pictorial composition, pictorial plot, picture analysis.

Received: 01/09/2019. Accepted: 30/09/2019

Copyright © 2019 Alexander Markov. Published by Vilnius University Press

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Хотя концепция барокко как отдельной эпохи была сформирована только в конце XIX века благодаря трудам Генриха Вёльфлина и других искусствоведов, имя Рубенса было известно русской публике весь XIX век, отчасти благодаря закупке Екатериной II и Павлом I коллекций западноевропейской живописи, в которых Рубенс был представлен, отчасти благодаря интересу путешественников ко всем историческим областям Европы и убеждению, что Рубенс представляет Фландрию как таковую. Рецепция Рубенса в России, начиная с представления русских просветителей о телесной избыточности еще в XVIII веке (Данько 1940,) – огромная тема, требующая особых методов изучения, тогда как цель данной статьи – выяснить, почему, несмотря на яркий и неповторимый стиль выдающегося живописца, интуитивно понятный и не представляющий никаких особых затруднений в интерпретации, посвященные Рубенсу русские стихи полны загадок. Элементарные навыки композиционного анализа позволили разгадать эти загадки, с учетом той борьбы идеологий, которая началась при распаде классицистской теории мимесиса.

Удивительным образом тема Рубенс и А. С. Пушкин специально не исследовалась, если не считать замечаний о том, как важно было для Пушкина включение Рубенса в канон великих старых мастеров в мемуарах Э. Виже-Лебрён (Балашова 2017, 27) и о восприятии всего канона старых мастеров как создателей эротической живописи, способной вскружить голову (Барский 2011, 8). По сути, до сих пор ключевой для темы остается классическая работа Ю. М. Лотмана (Лотман 1979, 97), в которой убедительно показана связь сюжетов эрмитажного Рубенса с пушкинской концепцией произвола стихий. Также очень важно для нас замечание Т. В. Зверевой о современных театральных и кинематографических интерпретациях Пушкина в духе Рубенса, с целью отказаться от привычных представлений о характере героя в пользу более глубокой антропологии (Зверева 2018, 101). Здесь существенно, что символисты в своих мечтах об иммерсивном театре (от Вячеслава Иванова с его ставшими притчей во языцех «орхестрами и фимелами» до Мейерхольда) явно не могли оставаться в рамках канонической эстетики классической гармонии, и даже если Рубенс не входил в круг любимых художников, он рано или поздно должен был появиться как художник, позволяющий выстроить определенный антропологический опыт погружения в глубины психики, открытия эротических и властных желаний, стоящих за простым выразительным бытом. Мы увидим, как «эротическое» реализуется в рубенсиане В. Я. Брюсова, а «властное» – в рубенсиане Н. М. Олейникова, с большой долей самоиронии в обоих случаях.

В «Салонах» 1767 г., в очерке «О манере», Дени Дидро, превознося Рафаэля, Пуссена и Канову за то, что в их созданиях все дышит жизнью, бранил Рубенса за подражание «деревенской и материальной фламандской природе» (*si ce n'est cette vilaine et matérielle nature flamande qu'il a imitée*) (Diderot 1818, 470). Отстаивая право художника на собственную манеру в изображении человеческих фигур или пейзажей, Дидро огорчался тем ситуациям, когда сами условия, в которые поставлено подражание, не позволяют выработать оригинальную манеру, заставляя зрителя сосредоточиться на эффектных особенностях того или иного предмета. Французский

просветитель резко порвал с наследием классической риторики, не разделявшей подражание природе и создание больших эффектов. Для Дидро эффективность в живописи – демонстрация не возможностей, но, напротив, границ подражания. «Быть может, во фламандских сюжетах ему это более простительно», – замечает Дидро, прибавляя, что и Вахханалию можно наполнить персонажами с излишним весом, так как употребление вина их и расстроило. Но выходит, что есть не природная мотивировка, что природа создает эффекты, а только моральная. Природа может действовать во вред, тогда как художник должен силой своего разума удерживать эффекты и тем самым нейтрализовать их нежелательные (в понимании Просвещения) последствия для ума. У Рубенса это как будто не очень получается: сам фламандец, он привык к телесному уродству окружающих его жителей, грубому телосложению и животикам, к таким же «неправильностям» (*incorectiones*), как раскосые глаза китайцев и приплюснутые носы чернокожих. Мы приходим к тому, что для мыслителей Просвещения художник Рубенс показывает, как природа, создавая неправильности, может не нуждаться в манере, а просто их изобличить внутри аффектации. Манера Дидро оказывается демократическим принципом, который позволяет увидеть и моральную правильность предметов, и правильность их изображения. Тогда как Рубенс выступает как сторонник некоторого произвола, «самодурства», которое требует рабски следовать природе и одновременно превращает неправильность каприза в руководство для искусства, а значит, в способ принятия решений. Дидро вряд ли мог предвидеть, как его наблюдения над жизнеподобием аффектации, а не только жизнеподобием характера, скажутся в русской культуре.

Ф. М. Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях», созданных почти спустя век после статьи Дидро, точно так же говорит о Рубенсе как заложнике мимесиса, который подражает недостойным предметам и потому создает вещи, которые поддерживаются не внутренней силой искусства, а лишь авторитетом внешнего слова. Только подпись или указание может нас заставить поверить, что перед нами боги, а не мясистые тела, и тем самым авторитетность прямого указания, произвол текста, компенсирует неизбежно роковое и буквальное подражание природе как подражание местной природе. Нападая на путешественников, которые все «ходят с гидами и жадно бросаются в каждом городе смотреть редкости», Достоевский усматривает в таком поведении не столько частное любопытство, сколько симптом более общего подчинения властному произволу: «и, право, точно по обязанности, точно службу продолжают отечественную: не пропустят ни одного дворца с трех окнами, если только он означен в гиде, ни одного бургомистерского дома, чрезвычайно похожего на самый обыкновенный московский или петербургский дом; глазают на говядину Рубенса и верят, что это три грации, потому что так велено верить по гиду; бросаются на Сикстинскую мадонну стоят перед ней с тупым ожиданием: вот-вот случится что-то, кто-нибудь вылезет из-под пола и рассеет их беспредметную тоску и усталость» (Достоевский 1973, 63). Люди, которые привыкли подчиняться произвольно составленным инструкциям, и ведут себя соответствующим образом. Так как текст инструкции не способен специфицировать эстетический опыт, то в

результате любой дом окажется достопримечательностью. По сути, Достоевский описывает крах риторики, не способной уже превращать описываемые дома в достопримечательности, если при этом в путешествующих нет особой административной тоски и готовности к произволу, в том числе – к произволу собственных чувств.

Достоевский (возможно, как мимоходом заметил современный исследователь, под влиянием восприятия А. Н. Майковым Рубенса как монархического художника, служившего конкретным династиям с их капризами, и одновременно как натуралиста и знатока локального колорита [Седельникова 2018, 195]) вполне выдерживает то противопоставление Рафаэля и Рубенса, на котором настаивал Дидро: Рафаэль как пример совершенного выбора предмета и стиля, а Рубенс – как пример капризного подражания недостойному предмету, пример внутренней карикатурности. При этом обыватель одинаково потребляет и «говядину» Рубенса, и дискурсивное обеспечение гида, тогда как Сикстинская Мадонна для него – это мир свободы, а не произвола, но в свете этой свободы и видна его карикатурность, неспособность признать даже мастерство, не говоря уже о собственных эффектах стиля.

С репутацией капризного правителя в русской культуре остался Павел I, и именно он ввел Рубенса в дворцовый быт империи. Супруга императора, Мария Федоровна, урожденная принцесса Вюртембергская, была страстной поклонницей стиля Рубенса, и сам Павел собрал большую коллекцию Рубенса в Гатчине. Когда Пушкин-лицеист писал в поэме «Монах» «Но Рубенсом на свет я не родился» (Пушкин 1999, 21) имелось в виду не столько отсутствие живости кисти, сколько неумение создать настоящую сюжетную аффектацию, требование свободного вдохновения в противовес необходимости организовывать пусть самую фантазийную, но композицию. Замечательно, что начав с художников, однозначно входивших в тогдашний канон совершенной красоты, – таких, как Корреджо, Тициан и Пуссен, Пушкин заканчивает Рубенсом, который как бы художник вообще, в отличие от предыдущих, особенности манеры которых вполне названы:

*Ах, отчего мне дивная природа
Корреджио искусства не дала?
(там же, 20)*

Совершенная передача дара от природы к человеку и позволяет подражать природе как таковой, еще до того, как природа начинает постигаться и члениться с помощью текстов: совершенный апофеоз природы как дар переходит в апофеоз искусства, природа дарует не просто искусство, а искусство Корреджо. Тогда как родиться Рубенсом – это значит просто заниматься живописью как таковой, это проявлять произвол, который объясняется особенностями рождения, но не покровительства муз или дара. Итак, аффектация Рубенса и поработавший абсолютизм оказываются близкими, и Пушкин, предпочитавший просвещенную галантность, так же отвергал толпу.

В русской поэзии существуют экфрасисы Рубенса, и все они загадочны ровно до тех пор, пока мы не принимаем пушкинскую установку. Точнее, они перестают

быть загадочными, когда окончательно формируется экспрессионизм в русской литературе (в широком, условном смысле экспрессионизм как внимание к выразительным возможностям быта и речи, в противовес прежнему различению вещи-ответственности и выразительности) и соответствующее прочтение Рубенса как мастера своеобразной экспрессии телесного избытка, например, у Игоря Сельвинского, как показала В. Я. Малкина (Малкина 2018, 30). Нарушая хронологию, можно указать на повышенное внимание А. А. Вознесенского к Рубенсу, продекларированное в стихотворении «Тбилисские базары» (1958). Рубенс встречается в поэзии Вознесенского несколько раз, и это не экфрасисы, а утверждение художественного направления, связанного с идеями избытка, излишеств и жизненных подробностей, в противовес стерильному и устаревающему классицизму. Но при всей яркости описаний Вознесенского, не ясно, как именно Рубенс стал предметом не просто внимания и вдохновения праздничных красок, но влюбленности особого типа, которая возвеличивает и мастерство Рубенса, и мастерство самого повествователя:

*Базары – пожары.
Здесь огненно, молодо
Пылают загаром
Не руки, а золото.*

*В них отблески масел
И вин золотых.*

*Да здоровствует мастер,
Что вытщит их!*

(Вознесенский 1983, 63)

В этом финале «Тбилисских базаров» возникает своеобразный телескопический эффект – руки ремесленников и торговцев освящаются примером Рубенса, а прославление будущего мастера распространяется на лирического повествователя, который и оказывается единственным виновником этой предполагаемой картины. Так как с Рубенсом соревноваться никто в ближайшее время не собирается, слава достается лирику. Но как стало возможно превратить любование в особый влюбленный восторг, в восхищение чувств? Для этого полезнее всего вспомнить опыт символизма и тогдашнего рождения эроса из духа экфрасиса.

Валерий Брюсов обращался к Рубенсу дважды. В первом экфрасисе, ««Бахус» Рубенса» (1912), воспроизводящем размер прежнего экфрасиса этого же полотна, выполненного В. Г. Бенедиктовым («Бахус», 1851), описывается эрмитажное полотно (инв. 467), с множеством неточностей. Мы сейчас не будем сосредотачиваться на сравнении двух экфрасисов, Бенедиктова и Брюсова, так как нам важнее увидеть, как работают эрмитажные впечатления. Возможное же влияние Бенедиктова на Брюсова требует специальных исследований. Заметим только, что экфрасис Бенедиктова точнее, что, вероятно, обязано специфической организации изложения: повествователь взывает к неодушевленным предметам, к чаше или вину, ими по-

велевает, атрибуты и действия описываются весьма точно, а персонажи полотна описываются как явившиеся прямо здесь и сейчас – с ними можно завести разговор. Тогда как стихотворение Брюсова не стремится разговаривать всех, в нем все строится вокруг позиции самого Вакха. Поэту важно описать переход хмельного веселья в эротическую страсть с позиций только Вакха, а не кого-либо другого, и тем самым легитимировать новую форму эротизма, подробности же оказываются не столь важными в сравнении с этой своеобразной оптикой.

Так, Ариадна вовсе не в пеплосе (палле), как утверждается в первой строфе, а в современном платье, с сережкой в ухе, со всеми признаками замужней женщины. Не из чего не следует, что бочка «катится давно» и даже «словно тихо едет» (не на лежащую же рысь на переднем плане, которая в экфрасисе совсем не упомянута) – хотя Брюсов здесь воспроизводит поэтику классического экфрасиса, в котором все предметы на картине надо описать так, как будто они движутся. Равно как никакой «девочки-малютки» предпоследней строфы на картине нет, есть фавенок, который подхватывает ртом пролитые капли, в то время как другой ребенок, уже без рожек, мочится, вероятно, напившись вместе со всеми. Для Рубенса, возможно, было важным противопоставление фавнов с рогами, способных неудержимо пить, и человеческих персонажей, сразу теряющих над собой контроль, хотя непротиворечиво развернуть эту вакхическую сцену в последовательный сюжет опьянения и последующих безобразий не получается. Но внимательный анализ этого экфрасиса показывает, что именно в картине Рубенса оказалось важнее всего для поэта:

*Бахус жирный, Бахус пьяный
Сел на бочку отдохнуть.
За его плечом – багряный
Женский пеплум, чья-то грудь.*

*Бочка словно тихо едет,
Словно катится давно,
Но рукой привычной цедит
В чашу женщина вино.*

*Весел бог черноволосый,
Ждет вечерней темноты;
Кое-как льняные косы
У подруги завиты.*

*Скрыто небо черной тучей,
Мгла нисходит на поля...
После чаши – ласки жгучи,
И желанный одр – земля!*

*Но, забыв про грезы эти,
Опрокинув к горлу жбан,
Жадно влагу тянет третий...
Ах, старик, ты скоро – пьян.*

*Только девочке – малютке
Странно: что же медлит мать?
Только мальчик, ради шутки,
Рубашонку рад поднять.*

*Из пяти – блаженны двое;
Двум – блаженство знать потом;
Пятый ведал все земное,
Но блажен и он – вином.*

(Брюсов 1973:2, 188)

Четырехстопный хорей с перекрестным чередованием женских и мужских рифм Брюсов употреблял и в других экфрасисах и полужекфрасисах (таких, как «Лев святого Марка», и вообще в описательной поэзии, например, в «Человеке»), вероятно, благодаря ритму считалки, который позволяет делать любые перечисления и упиваться ими. При всем стремительном динамизме описаний в этом экфрасисе нет действия, за экспозицией первых двух строф, представляющей основных персонажей, следует флешфорвард следующих двух: как основные персонажи после наступления тьмы будут предаваться любовным утехам, и далее сразу же финал, по сути, эпилог – каждый нашел свою судьбу в вине и его постепенном потреблении. При этом ведавший все земное старый фавн и двое малышей введены только в финале. Итак, в стихотворении отсутствует центральная или основная часть как таковая, и нет ни риторических диалогов, ни воодушевленных перечислений исторических событий как бы с птичьего полета, как обычно бывает у Брюсова.

Такая необычная композиция говорит, что Брюсов глубоко усвоил просветительское и пушкинское восприятие Рубенса как представителя особого мимесиса, связанного не со свободными сюжетами и свободным проявлением природы, но с характерами и склонностями. В таком случае изображение обжорства оказывается и изображением похоти, и единственное, обо что может споткнуться это вовлечение текста в страсти, – это несовершенство самих героев, которые либо слишком хорошо знают жизнь, либо еще ожидают блаженства, либо пользуются текущим мигом; одним словом, в своем несовершенстве довольствуются собой, в том числе и своей тоской и мечтательностью, вместо того, чтобы оказаться внутри более парадоксального и вольного сюжета.

В другом стихотворении, имеющем черты экфрасиса, «Карусель» (1922), входящем в самоиронический цикл «Бреды», изображается сюрреалистическая карусель-плаха:

*Семь ламп над каруселями –
Семь сабель наголо,
И белый круг усеяли,
Чернясь, ряды голов.*

Очевиден стоящий за этой фантазмагорией образ. Уже во второй строфе «Карусели» появляются мотивы рубенсовской вакханалии, в которой тоже осуществляется

особое подражание: не актеры подражают природе, но зрители – актерам, вовлекаясь в яростный порок:

*Пьян возгласами зритель, но
Пьян вмятеро кентавр.*

Подражание как аффективное следование низкому характеру может обрести какую-то определенность только количественно, а не качественно, тем, что протагонист (кентавр – как бы человек, подчинившийся своей животной судьбе в круговороте дней и лет) более пьян, а не тем, что он оказывается ближе к природе. Речь о расчете, а не о захваченности подражанием, поэтому публика, собрание характерных людей, и оказывается начальной точкой отсчета этого опыта. Уже здесь та отмена сюжета, которая произошла в экфрасисе «Вакха», оказывается и своеобразным переворачиванием композиции: обнаруживается, что не статичные наблюдатели видят, как кружится карусель, но сама карусель захватывает все ярусы, всю публику, заставляя их передвигаться:

*Гудите, трубы, яростно!
Бей больно, барабан!
За светом свет по ярусам, –
В разлеты, сны, в обман!*

*Огни и люди кружатся,
Скорей, сильней, вольней!
Глаза с кругами дружатся,
С огнями – пляс теней.
Круги в круги закружены,
Кентавр кентавру вслед...
Века ль обезоружены
Беспечной скачкой лет?*

Такие образы мы безошибочно назвали бы «вакханалией», хотя бы вино и разврат ни разу не упоминались. Но также вполне можно видеть в этом общее впечатление от искусства барокко, которое противопоставлено далее классицистской идиллии, заброшенному скверу, где деревья оказались срубленными в те дни, когда закружилась карусель революции:

*А старый сквер, заброшенный,
Где выбит весь газон,
Под гул гостей непрошенных
Глядится в скучный сон.
Он видит годы давние
И в свежих ветках дни,
Где те же тени вставлены,
Где те же жгут огни.*

Как мы видим, понять, что «Карусель» говорит о круговерти революционных событий, мы можем только после того, как дан вполне бытовой, узнаваемый в те годы городской пейзаж: сожженные на дрова деревья, вытоптаный газон и немногие оставшиеся деревья, напоминающие о былых годах, о мирной жизни. Стихотворение Брюсова неумолимо торопится к финалу:

*Все тот же сумрак лепится
К зеленым кронам лип;
Вся древняя нелепица
Влита в органнй всхлип...
Победа ль жизни трубится –
В век, небылой досель, –
Иль то кермессы Рубенса
Вновь вертят карусель?*

(Брюсов 1973:3, 207)

Кроме прямого названия исторического момента, «век, небылой досель», то есть немислимые прежде события революции, объясняется, что произошло: «вся древняя нелепица» отменена, или оплакала себя органнм всхлипом, тогда как будущее не определено. Ведь у «победы» нет субъекта, кем она «трубится», а значит, толпа может вдруг оказаться на этой карусели внутри рубенсовской оптики, которая начинает роковым образом работать. Именно это происходит в луврской «Кермессе» Рубенса: круговая композиция выстроена так живо, что поневоле глаз, осматривая картину, начинает кружиться, как карусель. Соединение пасторального идеального пейзажа, полуразрушенного здания в левой части и совсем не идиллической пластики пляшущих и дерущихся героев лучше всего отвечает атмосфере всего второго экфрасиса Брюсова, поэтому мы можем говорить, что это стихотворение о революции как круговороте, а о «Кермессе» можем сказать как о картине, способной вовлечь в этот круговорот публику и уже вовлекшей. Хотя роковой круговорот событий и может быть остановлен, живописная поэтика Рубенса не дает для этого достаточных оснований, и только символистская установка на восприятие лесного пейзажа как места встречи статики и динамики, профанного и сакрального (Арустамова, Кондаков 2018, 78) позволяет вообще вырваться из круговорота произвола простым актом вопрошания как исторической рефлексии.

Неожиданно эта роковая оптика нашла продолжение у поэтов, принадлежавших группе ОБЭРИУ или близких этому кругу, творчество которых не принято связывать ни с наследием Брюсова, ни с наследием Пушкина (разве что если говорить об опосредовании Велимира Хлебникова и других футуристов). Николай Олейников дал экфрасис триумфа Иакова I, который как раз поступил в Эрмитаж из павловской Гатчины и выражал вкусы Павла (Павел очень взыскательно отбирал произведения, конструируя заверленную эстетическую рамку своей политической идеологии), в стихотворении «Портрет Иакова I (работы Рубенса)» в цикле «В картинной галерее (Мысли об искусстве)»:

*Король Британии сидит на облаке, ногою левой попирая мир.
Над ним орел, парящий в воздухе, сжимает молнии в когтях.
Два гения – один с огромной чашей,
Похожею на самовар,
Другой – с жезлом серебряным в руках –
Склоняются к ногам непобедимого владыки.
Внизу вдали идут в цепях закованные пленники.*

(Олейников 1991, 167)

Конечно, это стихотворение, как и весь цикл, не менее самоиронично, чем «Бреды» Брюсова. Более того, вслед за Брюсовым, использовавшим гетеронимы и маски для своих стихов и целых стихотворных книг, причем так, что невозможно понять, гетероним это или посвящение¹, Олейников тоже иронически отстранился от собственного имени, приписав стихи «техноруку Н». Но важно, что, как и у Брюсова, у Олейникова это размывание притязаний на авторский контроль над текстом служит исследованию границ идеологий и идеологических причин исторических событий.

Прежде всего, Олейников, как и положено абсурдисту, переворачивает изображение и сразу меняет действия лиц. Орел, держащий молнии, на полотне находится ниже всего, ближе всего к зрителю, тогда как гении со щитом и кадуцеем, символы войны и мира соответственно, парят сверху. Конечно, такое переворачивание санкционировано привычками рассматривания плафона, когда не поймешь, где верх и где низ, но мы, при самом спокойном и аналитическом восприятии плафона, тем самым поневоле вовлекаемся в ту самую брюсовскую карусель. Мы начинаем чувствовать свою зависимость от той модели власти, которая реализуется в таком экфрасисе. Такой порядок подразумевает привилегированную позицию зрителя: ведь ясно, что Зевесов орел должен стоять над всеми, а гении как служебные духи могут расположиться внизу, но Рубенс писал с позиции, где сначала зритель видит Зевесову волю, а уже потом как менее важное различает атрибуты гениев. Олейников восстанавливает ценностный порядок, отменяя порядок, наглядно данный, и тем самым утверждает, что у Рубенса главное – выстраивание некоторой идеологической системы абсолютизма, а не решение тех изобразительных задач, которые требуют учитывать различие точек зрения. Во всяком случае, культурный миф о Павле I (от «Вольности» Пушкина до пьесы Д. С. Мережковского 1908 года) как о монархе, доведшем абсолютистскую идею до абсурда, в том числе эстетического, здесь реализуется, став поводом для разговора о роли вкуса в истории вообще.

Таким образом, условно «прафаэлитский» или «рафаэлитский» вкус, относивший Рубенса то ли к карикатурным, то ли к чудовищным явлениям (против чего и восстал Андрей Вознесенский в начале «Тбилисских базаров»), на самом деле не связан с влиянием символистской эстетики, но стал результатом восприятия эстетики Дидро через призму Пушкина, для которого просветительский абсолютизм в

¹ Например, «Стихи Нелли» критики поняли как указание на автора, неизвестную поэтессу, хотя грамматически название можно понять и как стихи, «посвященные Нелли», – для Брюсова важно было это отсутствие окончательной определенности.

противовес абсолютизму произвола был культурно-созидательной программой. При этом изменчивость функций экспрессий и функций зрителя позволило развернуть рубенсовскую идеологию в виде самостоятельных произведений поэзии, ценность которых не была вполне увидана до применения искусствоведческого анализа.

Литература

- Арустамова, А. А., Кондаков, Б. В. 2018. Традиции символизма в цветописи М. Визи. *Евразийский гуманитарный журнал* 3, 75–82.
- Балашова, И. А. 2017. Французский источник стихотворения А. С. Пушкина «(Из Пиндемонта)». *Пушкинские чтения – 2017. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXII международной конференции*. С.-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 23–30.
- Барский, О. В. 2011. Сюжетно-композиционная структура поэмы А. С. Пушкина «Монах». *Наука о человеке: гуманитарные исследования* 7, 1–12.
- Брюсов, В. Я. 1973. *Собрание сочинений в 7 т.* Москва: Художественная литература. Т. 2, 3.
- Вознесенский, А. 1983. *Собрание сочинений в 3 т.* Москва: Художественная литература. Т. 1.
- Данько, Е. Я. 1940. Изобразительное искусство в поэзии Державина. *XVIII век*. Москва; Ленинград. Т. 6, 166–247.
- Достоевский, Ф. М. 1973. *Полное собрание сочинений в 30 т.* Ленинград: Наука. Т. 5.
- Зверева, Т. В. 2018. Мир как иллюзия: «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина в фильме Ирины Евтеевой. *Уральский филологический вестник* 4, 98–107.
- Лотман, Ю. М. 1979. Три заметки о Пушкине. *Вторичные моделирующие системы*. Тарту, 91–106.
- Малкина, В. Я. 2018. Живопись в сюжетах стихотворений Ильи Сельвинского. *Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»* 2-1 (35), 28–42.
- Олейников, Н. 1991. *Пучина страстей: Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Советский писатель.
- Пушкин, А. С. 1999. *Полное собрание сочинений в 20 т.* С.-Петербург: Наука. Т. 1.
- Седельникова, О. В. 2018. О возможных публикациях А. Н. Майкова в журнале Ф. М. Достоевского «Гражданин». *Вестник Томского государственного университета. Филология* 51, 191–201.
- Diderot D. 1818. *Oeuvres*. Paris. Vol. 4.

References

- Arustamova, A. A., Kondakov, B. V. 2018. Tradicii simbolizma v cvetopisi M. Vizi. [Traditions of symbolism in the coloristic of M. Visi]. *Evrasijskij gumanitarnyj zhurnal* [Eurasian Humanitarian Journal] 3, 75–82.
- Balashova, I. A. 2017. Francuzskii istochnik stihotvorenia A. S. Pushkina «(Iz Pindemonti)». [French source of the poem by A. S. Pushkin “(From Pindemonti)”] *Pushkinskie chteniya – 2017. Hudozhestvennye strategii klassicheskoi i novoi slovesnosti: zhanr, avtor, tekst: materialy XXII mezhdunarodnoi konferencii*. [Pushkin Readings – 2017. Artistic strategies of classical and new literature: genre, author, text: materials of the XXII international conference]. St. Petersburg: Pushkin Leningrad State University Publ., 23–30.
- Barskii, O. V. 2011. Siuzhetno-kompozicionnaia struktura poemy A. S. Pushkina «Monah». [The plot-compositional structure of the A.S. Pushkin’s poem “Monk”]. *Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya*. [Human Science: Humanitarian Studies]. Vol. 7, 1–12.
- Bryusov V. Ia. 1973. *Sobranie sochinenii v 7 t.* [Collected Works in 7 vol.]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. Vol. 2, 3.
- Dan’ko, E. Ia. 1940. Izobrazitel’noe iskusstvo v poezii Derzhavina. [Fine art in Derzhavin’s poetry]. *XVIII vek*. [18 century]. Moscow; Leningrad. Vol. 6, 166–247.
- Diderot, D. 1818. *Oeuvres*. [Writings]. Paris. Vol. 4.
- Dostoevsky, F. M. 1973. *Polnoe sobranie sochinenii v 30 t.* [The Complete Works in 30 vol.]. Leningrad: Nauka Publ. Vol. 5.

- Lotman, Y. M. 1979. Tri zametki o Pushkine. [Three notes on Pushkin]. *Vtorichnye modeliruyushchie sistemy*. [Secondary Modeling Systems]. Tartu, 91–106.
- Malkina, V. Ia. 2018. Zhivopis' v suzhetah stihotvorenii Il'i Sel'vinskogo. [Painting in the plots of poems by Ilya Selvinsky]. *Vestnik RGGU. Seriya «Istoriia. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie»*. [RSUH Bulletin. Series "History. Philology. Culturology. Oriental Studies"] 2-1 (35), 28–42.
- Oleinikov, N. 1991. *Puchina strastei: Stikhotvorenii i poemy*. [Abyss of Passion: Verses and Poems]. Lenin-grad: Sovetskii pisatel' Publ.
- Pushkin, A. S. 1999. *Polnoe sobranie sochinenii v 20 t.* [The Complete Works in 20 vol.]. St. Petersburg: Nauka Publ. Vol. 1.
- Sedel'nikova, O. V. 2018. O vozmozhnykh publikatsiyah A. N. Majkova v zhurnale F. M. Dostoevskogo «Grazhdanin». [On the possible publications of A. N. Maykov in the journal of F. M. Dostoevsky "Citizen"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*. [Tomsk State University Journal. Philology] 51, 191–201.
- Voznesenskii, A. 1983. *Sobranie sochinenii v 3 t.* [Collected Works in 3 vol.]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. Vol. 1.
- Zvereva, T. V. 2018. Mir kak illyuziya: «Malen'kie tragedii» A. S. Pushkina v fil'me Iriny Evteevoj. [The world as an illusion: "Little tragedies" by A. S. Pushkin in the film by Irina Evteeva]. *Ural'skij filologicheskii vestnik* [Ural Philological Bulletin] 4, 98–107.

Rubensas rusų poezijoje: nuo ekfrazės iki ideologijos ir atgal

Aleksandr Markov

Santrauka. Nors Rubenso, kaip ir kitų Vakarų menininkų, vardą, stilių Rusijoje žinojo ir atpažindavo dar XVIII amžiuje, jo tapybos poetika netapo dažnu domėjimosi objektu. Jo ekfrazės, sutinkamos Valerijaus Briusovo bei Nikolajaus Oleinikovo kūryboje, tebelieka neaiškios ir nepilnos. Straipsnyje, pasitelkus švietėjų nuomonę apie Rubensą, kaip apie vietinės mimizės menininką, gebantį vaizduoti Flandriją, bet ne pamėgdžioti gamtą, ir siekiama išaiškinti visas tas tamsias vietas. Vyraujanti nuomonė apie Rubensą veikė A. Puškiną, F. Dostojevskį ir pamažu įgavo moralinį ir istoricistinį atspalvį: Rubensas piešia charakterius, bet ne žmogaus prigimtį, todėl dažniausiai vaizduoja nuodėmę ir taip įtraukia žiūrovą į užburtą nuodėmės ratą. XX amžiaus pradžioje atsiradusios naujos mintys apie baroko meną, kaip ir simbolistų svajonės apie imersinį teatrą, privertė pažvelgti į Rubensą, kaip į menininką, gebantį modeliuoti revoliucinį žmonių minios aktyvumą. Puškino nuomonė apie Rubensą, kaip apie savivalės, bet ne laisvės dailininką, susiformavusi dar nuo caro Pavlo I kolekcionavimo laikų, rusų literatūroje išliko ir XX amžiuje.