

# art&cult

## арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

*В.Н. Ахтырская*

### UT PICTURA POESIS: ОБ ОДНОМ МОТИВЕ В СБОРНИКЕ Р. М. РИЛЬКЕ «НОВЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ»

В статье на примере стихотворения Райнера Марии Рильке «Святой Себастьян», опубликованного в сборнике «Новые стихотворения» (1907), рассматривается соотношение вербального и визуального начала. Стихотворение анализируется как классический образец экфразиса. В статье подробно разбирается живописный и литературный контекст указанного экфразиса, его миметическая составляющая, т. е. иконографический претекст, его семиотика, его риторика.

*Ключевые слова:* семиотика вербального и визуального, иконографический и литературный контекст и претекст, поэтика экфразиса, риторические фигуры

In the article, the correlation of the verbal and the visual principle is analyzed on the case of R. M. Rilke's poem "St Sebastian" (the book "New Poems", 1907). The poem is example of classical ekphrasis. Article concentrates on the context of the renovated ekphrasis in both fine arts and literature, on its mimetic constituent: iconographic pretext, semiotics, rhetoric.

*Keywords:* semiotics of the verbal and visual, iconographic and literary context and pretext, poetics of ekphrasis, rhetoric figures

Литература, изобразительное искусство и музыка рубежа XIX-XX вв. переживают всплеск интереса к образу святого Себастьяна, по преданию, принявшего мученический венец в царствование римского императора Диоклетиана в конце III в. н. э. Одновременно поэты, писатели и художники рубежа XIX-XX вв. обращаются к прежним воплощениям указанного сюжета, подвергая сложившуюся иконографическую парадигму переосмыслению в духе утонченного эстетизма, вуайеристского сладострастия, а иногда и садомазохистских перверсий. Начало этому процессу реинтерпретации образа под знаком fin de siècle, вероятно, положил Оскар Уайльд, в 1881 г. в стихотворении «Могила Китса» («The Grave of Keats») уподобивший рано умершего английского поэта прекрасному («fair») и «убитому совсем юным» («early slain») святому Себастьяну. Кстати, имя «Себастьян Мельмот», отсылающее и к герою

знаменитого готического романа «Мельмот-скиталец» Чарльза Мэтьюрина, и к образу святого Себастьяна Уайльд избрал в качестве одного из псевдонимов. В том же 1881 г. английский поэт и писатель Фредерик Рольф, барон Корво, публикует цикл сонетов, навеянных картинами Гвидо Рени с изображением святого Себастьяна. Впоследствии, в 1909, Рольф пишет роман «Неутолимая жажда» («The Desire and Pursuit of the Whole»), герой которого, напоминающий уайльдовского Дориана Грея аристократ, эстет и гедонист Себастьян Арчер (говорящее имя, от английского «archer» - лучник), ассоциирует себя с христианским мучеником. В 1894 г. картина, представляющая мученичество святого Себастьяна, становится одним из лейтмотивов раннего романа Анатоля Франса «Красная лилия» («Le Lys Rouge»). В конце XIX в. святого Себастьяна пишут французские художники Одилон Редон и Гюстав Моро. В 1906 г. известный американский фотограф Фред Холланд-Дей делает серию постановочных фотографий на этот сюжет, заложив традицию изображения мученичества святого Себастьяна как своеобразного гомоэротического перформанса, активно разрабатываемую и по сей день. В 1911 г. этому образу отдал дань итальянский поэт и драматург Габриэль Д'Аннунцио, создавший в соавторстве с французским композитором Клодом Дебюсси пьесу-мистерию «Мученичество святого Себастьяна». Она была поставлена в парижском театре «Шатле», а главную роль в ней исполняла знаменитая балерина Ида Рубинштейн, в финале пьесы сладострастно повторявшая «Encore! Encore! Encore!», - по мере того как в нее летели все новые и новые стрелы. Появление на сцене женщины и еврейки (кстати, Ида Рубинштейн была бисексуальна) в роли христианского святого вызвало бурю негодования в католических кругах, а возмущенный архиепископ Парижский призвал верующих не посещать постановку мистерии. В 1915 г. скандал разгорелся и вокруг известного австрийского художника Эгона Шиле, с наслаждением эпатировавшего буржуазные вкусы и изобразившего себя в облике святого Себастьяна на плакате, который анонсировал одну из венских художественных выставок. Тогда же, в 1915 г., вышел в свет поэтический сборник австрийца Георга Тракля, названный по одному из стихотворных циклов «Себастьян во сне» («Sebastian im Traum») и состоящий из загадочных верлибров, которые можно воспринимать поэтические заклинания, плач по безвременно ушедшему отроку на фоне таинственных галлюцинаторных пейзажей, описаний царства безмолвия и тьмы. Заданную рубежом веков инерцию продолжают более поздние поэтические произведения Уистана Хью Одена, Жана Кокто, Томаса Стернза Элиота, Уоллеса Стивенса, проза Юкио Мисимы, вплоть до снятого в 1978 г. скандального фильма английского режиссера Дерека Джармена.

Привлекательность данного сюжета на рубеже XIX-XX вв., вероятно, объясняется тем, что европейская литература этой эпохи, с одной стороны, испытывает

глубокий интерес к синтезу искусств и различным формам интермедиальности, а с другой стороны, - к теме тела и телесного начала.

Поэты, писатели и художники, заново осознавая хрупкость и бренность Вселенной, рассматривают уязвимость тела и телесного начала как ее частный случай. Изображение мученичества святого Себастьяна позволяло как нельзя полнее воплотить эти философские и культурные тенденции, поскольку давало возможность инкорпорировать в поэтическую ткань иконографию многочисленных классических картин и одновременно создать вербальными средствами репрезентацию телесности, по-своему расставив акценты.

В русле художественных исканий рубежа веков стихотворение «Святой Себастьян» включил в свой знаменитый сборник «Новые стихотворения» (1907) и один из наиболее значительных немецкоязычных поэтов – австриец Райнер Мария Рильке (1875-1926). В основе этого сборника последовавшей за ними «Новых стихотворений второй части» (1908) лежит стремление перевоплотить, пересоздать посредством поэтического слова земные, зримые, осязаемые предметы бытия – и созданные художественной волей, и повседневные – и тем самым спасти их от бренности и тлена, сохранив для вечности. Не случайно на этапе создания «Новых стихотворений» Рильке писал своей подруге и давней корреспондентке Лу Андреас-Саломе: «Первоначальная вещь определена; вещь, созданная искусством, должна быть еще определенной; отстраненная от всех случайностей, избавленная от любой неясности, изъятая из времени и данная пространству, такая вещь становится непреходящей, способной к вечности. Предмет, служащий моделью, *кажется*, - вещь, созданная искусством, *есть*» (письмо Р. М. Рильке Лу Андреас-Саломе Письмо Райнера Марии Рильке Лу Андреас-Саломе, 8 августа 1903 г. (перевод И. Рожанского) [Рильке, 1999, т. 3, с. 479]).

В соответствии с подобной теоретической программой в этом сборнике Рильке создает оригинальный, неповторимый поэтический жанр «das Ding-Gedicht» - «вещного стихотворения», «стихотворения-вещи», сосредоточивающегося вокруг *одного* образа или – реже - эпизода, будь то античная статуя, уголок заросшего парка или вид Венеции, словно вырастающей на бумаге или холсте под пером или кистью художника. С подобной структурно-композиционной особенностью «Новых стихотворений» естественно сочетается весьма отстраненный тон, почти полное отсутствие лирического «я», намеренно остающегося в тени, мнимая объективность изложения. У читателя складывается впечатление, словно «вещные стихотворения» возникли сами собою, без участия поэта-создателя, и это явно соответствует авторской интенции. Намерению автора отвечает и выбор в качестве предмета «поэтического пересоздания» «уже воплощенных» произведений искусства, которым, согласно его теоретической программе, предстояло «стать еще определеннее» в рамках иного семиотического кода.

Поэтому «Новые стихотворения» не только изобилуют отсылками к произведениям изобразительного и пластического искусства, архитектуры, но и могут интерпретироваться как пример экфрастического дискурса. Даже поверхностное прочтение данных поэтических книг позволяет увидеть, если воспользоваться определением известного американского семиотика Джеймса Хеффернана, многочисленные образцы «вербальной репрезентации визуальной репрезентации» [Heffernan, 1993, p.3], или экфразиса.

Как частный пример экфразиса большинство литературоведов воспринимает и стихотворение «Sankt Sebastian» («Святой Себастьян»). Оно было написано в 1905-1906 гг. и *предположительно* навеяно одноименной картиной Сандро Боттичелли, которую Рильке видел в картинной галерее Берлин-Далем, хотя, возможно, подобную документальную достоверность не стоит преувеличивать (Литвинец Н. С. Комментарий [Rilke, 1981, с. 437]. «Святой Себастьян» - короткое стихотворение, написанное в соответствии с канонами классической силлаботоники. Его размер – хорей, оно состоит из трех строф (двух четверостиший и одного пятистишия) с чередованием мужских и женских рифм аВВа сDDс ееFeF: в двух первых четверостишиях опоясывающая рифмовка, в финальном пятистишии - перекрестная нерегулярная, что весьма знаменательно, как мы увидим позднее. Стихотворение Рильке строится на умеренной нарративизации визуального впечатления. «Wie ein Liegender so steht er: ganz /hingehalten von dem großen Willen./ Weitentrückt wie Mütter, wenn sie stillen, / und in sich gebunden wie ein Kranz./Und die Pfeile kommen: jetzt und jetzt / Und als sprdngen sie aus seinen Lenden,/eisern bebend mit den freien Enden./Doch er lдchelt dunkel, unverletzt./Einmal nur wird seine Trauer groЯ,/und die Augen liegen schmerzlich bloЯ,/bis sie etwas leugnen, wie Geringes,/und als lieЯen sie verdchtlich los/die Vernichter eines schцnen Dinges» [Rilke, 1984, Bd. 2, S. 263-264]. В подстрочном переводе автора статьи: «Он стоит, словно лежа: удерживаем / лишь великой волей. / Отрешенный, словно кормящие матери, / и замкнутый в себе самом, точно сплетенный венок./ И вот в него летят стрелы: еще и еще одна,/ они словно вырастают из его чресл / с металлическим звоном подрагивая концами оперения. / Однако он загадочно улыбается, невредимый. / И лишь на мгновение он ощущает глубокую скорбь, / И взор его преисполняется беззащитности и боли,/ пока не отвергает что-то, словно не достойную внимания малость, / и точно презрительно не отрекается от / разрушителей прекрасного предмета».



Сандро Боттичелли. Святой Себастьян. Ок. 1473-1474 гг.

Государственные музеи Берлина (картинная галерея Берлин-Далем).

Если мы проанализируем стихотворение, то убедимся, что Рильке предлагает здесь весьма своеобразный вариант экфразистического дискурса. Так, первая строфа основана на использовании риторических средств, казалось, по своей природе враждебных миметическому экфразису. Вся она строится на ярких образных сравнениях, которые словно вторгаются в предметную сферу и размывают границы между референтом и метафорической сферой. Святой Себастьян, предположительно, изображенный на полотне, последовательно уподобляется лежащему, возможно безжизненному существу, кормящим матерям и сплетенному венку. Одновременно первая строфа содержит метафору «удерживаемый... великой волей». Тем самым Рильке довольно далеко уходит от воспроизведения референта: облик святого Себастьяна растворяется в метафорических сравнениях, хотя о нем в первой строфе сообщается лишь одно: «Он стоит». Имплицируемый созерцатель воспринимает только контуры фигуры святого Себастьяна на полотне, его силуэт, его очертания. Миметическая составляющая, собственно, ограничивается лишь констатацией этого факта. Вместе с тем, любопытно, что риторические средства Рильке оформляет с помощью многочисленных причастий страдательного залога: «hingehalten» («удерживаемый», «поддерживаемый», может быть, даже «протягиваемый»), «weitentrückt» («отрешенный», «отстраненный»), «in sich gebunden» («замкнутый в себе»). Они подчеркивают пассивность и безучастность персонажа картины и превращают его в подобие неодушевленного предмета. Но именно так мы рассматриваем произведение искусства. Поэтому нам представляется, что Рильке,

сосредоточиваясь на своеобразной субституции визуального начала, репрезентирует посещение музея, художественной галереи. Неназванный созерцатель с помощью сравнений отождествляет новое для него впечатление от картины «Святой Себастьян» с уже хранящимися в его культурной памяти. Так, сравнение с безжизненно лежащим существом может отсылать к изваянию на крышке саркофага или средневековой гробницы. «Протягиваемая зрителю» фигура святого Себастьяна, возможно, напоминает созерцателю отсеченную голову Иоанна Крестителя, которую держит на блюде Саломея. Отрешенность святого Себастьяна роднит его с кормящими матерями, т. е., вероятно, с изображениями Мадонны. Совершенная, замкнутая форма венка, ассоциации с которой вызывает у созерцателя отрешенность святого Себастьяна, - это, видимо, образ, навеянный живописью и графикой конца века с его пристрастием к утонченной декоративности. Тем самым изображение святого Себастьяна становится для созерцателя пустым полем, пространством вне знака, потенциально заполняемым любыми знаками культурного ряда, взаимозаменяемым с перечисленными, инкорпорированными в сравнения.

Во второй строфе Рильке также подвергает сомнению миметическую природу экфразиса, уже не столько размывая его границы с помощью тропов, сколько динамизируя его. Перефразируя американского семиотика Мюррея Кригера, можно сказать, что во втором четверостишии Рильке восстанавливает темпоральность дискурса, которую экфразису, казалось бы, надлежит прервать [Krieger, 1992, p. 7]. Носителем активного начала в данном случае выступает орудие пытки, стрелы, снова и снова вонзающиеся в тело святого Себастьяна. Рильке обособляет стрелы, превращая их в подобие одушевленного субъекта. Не случайно в отличие от первой строфы, он использует во второй исключительно непереходные глаголы: *kommen* (здесь - «впиваться», «вонзаться»), *springen* («вырастать»), *beben* («дрожать, подрагивать»). Обозначение орудия пытки Рильке также вводит посредством образного сравнения: «они словно вырастают из его чресл». Тем самым через референцию к физическому страданию Рильке воплощает представление о теле уже не как о пустом семиотическом поле, способном вместить любые культурные знаковые ряды, а как об органической данности, живой или, по крайней мере, оживающей под воздействием боли. Стрелы в данном случае служат своеобразным сигнификантом оживания, безусловно, с фаллическими коннотациями, а изображение тела, в первой строфе - только силуэта, - во второй строфе конкретизируется и дополняется. Взгляд созерцателя охватывает уже не только очертания фигуры святого Себастьяна, пассивную позу созерцаемого объекта, обыкновенно ассоциирующуюся с женским началом, а медленно перемещается по ее видимой поверхности вверх, от чресл к устам, тронутым загадочной улыбкой. Изображение обретает мужские черты и оживает.

Вместе с тем, Рильке по-прежнему сосредоточивает внимание на облике святого Себастьяна, теперь уже не столько на вызываемых им культурных ассоциациях, сколько на его телесности, изъяс его из любого пейзажа, окружения, контекста, исключив или сведя к минимуму любой фон.

Любопытно, что о лучниках Диоклетиана, осыпавших ими святого Себастьяна, не говорится ни слова. Впрочем, на многих иконографических прообразах обсуждаемого экфразиса мучители святого Себастьяна и не изображены, как, в частности, на картине Боттичелли. Очевидно, во второй строфе стихотворения Рильке следует за многими художниками Ренессанса и барокко. И здесь, сопоставляя «отсутствие» в стихотворении упоминания о лучниках и «оживание» святого Себастьяна, Рильке добивается эффекта смены плоскости объемом, плавного перетекания семиотических кодов, иллюзии исчезновения рамки. Потенциальный созерцатель оказывается вовлечен в пространство картины или, напротив, святой Себастьян переносится в реальный мир.

В пользу подобного предположения говорит и третья строфа. В ней Рильке уже не только метафорически репрезентирует «оживание» фигуры святого Себастьяна, но и конституирует своеобразное поле видения, зрения и взгляда. На сей раз потенциальный созерцатель, зритель, стоящий перед картиной, переводит взгляд выше, с уст святого Себастьяна на его глаза: «На мгновение его лик выражает скорбь, а взор преисполняется боли, обнаруживая незащитность». С одной стороны, здесь по-прежнему ощущается нарративная, динамическая инерция, заданная второй строфой. С другой стороны, Рильке возвращается к риторическим фигурам первой строфы, а именно сравнениям: взор святого Себастьяна «отвергает что-то, словно не достойную внимания малость, взор точно с презрением отрекается от разрушителей прекрасного предмета (дословно – «отпускает разрушителей прекрасного предмета»)». Конечно, под «разрушителями прекрасного предмета» можно понимать лучников Диоклетиана, текст дает все основания для подобного буквального прочтения. Вместе с тем, учитывая упоминание об «оживших», самостоятельных стрелах и наметившуюся тенденцию к исчезновению рамки, можно предположить, что взор святого Себастьяна обращен за пределы его семиотического мира, т. е. на созерцателя картины. Там, где, следуя логике изображения, должны были бы находиться лучники, оказывается зритель. Презрение, пренебрежение во взоре святого Себастьяна адресовано именно ему. Посредством интермедиальной цитаты, или экфразиса, Рильке представляет визуальный контакт между созерцателем и созерцаемым объектом, меняя местами активную и пассивную роли. Если в конце второй строфы исчезла рамка между мирами, то отныне активная роль в установлении визуального контакта со зрителем или созерцателем принадлежит изображенному на полотне. Изменение соотношения активного и пассивного начала подчеркивает финальное сравнение «будто, словно

отпуская разрушителей прекрасного предмета». Ему присуща некая двусмысленность, мы можем воспринимать его как своего несдерживаемое обещание. В действительности святой Себастьян не сводит взор с «разрушителей прекрасного предмета», он пленяет их. Если лучников на полотне нет, значит, визуальный контакт связывает изображенного и созерцателя. Взгляд созерцателя прикован к святому Себастьяну, он не может оторваться от изображенного на холсте христианского мученика. Нам представляется, что стихотворение Рильке можно проиллюстрировать высказыванием французского феноменолога Мориса Мерло-Понти о визуальном контакте как о претворении «видящих тел в видимые», о «нераздельности чувствующего и чувствуемого» [Мерло-Понти, 1992, с. 14].

Вероятно, экфразис Рильке, запечатлевает мгновение, когда включенный в него субъект, по Мерло-Понти, начинает «видеть мир и то, чего недостает миру, чтобы стать картиной, и то, чего не хватает картине, чтобы быть самой собой» [Мерло-Понти, 1992 с. 17]. Однако одновременно в финальной, пятой (условно лишней) строке, нарушающей регулярную, замкнутую рифмовку, Рильке создает своего рода синтез. Если в первом четверостишии фигура святого Себастьяна представала пустым семиотическим полем для заполнения культурными кодами, то во втором она уже осознавалась как оживающая данность, *тело*, и разрушала рамку между семиотическими мирами, а в третьей, конечной, строфе тело становится полноценным произведением искусства и начинает вести самостоятельное существование. Вместе с тем, и для его создания (визуальными или вербальными средствами), и для его восприятия требуется творческое видение, творческое зрение, которое, запечатлевая или замечая красоту святого Себастьяна, неизбежно навсегда закрепляет, навсегда фиксирует и мгновение мученичества. Возможно, Рильке знал, что художники Ренессанса и барокко нередко изображали на стрелах, пронзающих тело святого Себастьяна, свиток, так называемую бандероль, с надписью «N. (X.) (имя художника) fecit». Тем самым художник невольно отождествлял себя с лучниками Диоклетиана и запечатлевал для *вечности вечно* дрящущие муки святого. Нельзя исключить, что созерцатель и, соответственно, автор-создатель у Рильке на вербальном уровне тоже превращается в «разрушителя прекрасной вещи», которую поэт так стремился сохранить навсегда, судя по его теоретическому высказыванию: «Предмет, служащий моделью, *кажется*, вещь, созданная искусством, *есть*».

Это означает, что и картина Боттичелли – иконографический прообраз экфразиса Рильке, - и само стихотворение-экфразис оказываются амбивалентными. Оба они есть частный случай проблемы видения, визуального восприятия и творческой репрезентации страдания, которое мстит художнику-творцу, приковывая к себе его взор и заставляя поневоле испытывать подобие вуйеристического наслаждения. Для создателя, автора, возможно *бессмертного* творения репрезентируемое им страдание и



*смерть* делятся вечно – в раме на холсте или на книжной странице. Вместе с тем, сама репрезентация, запечатленность действительно превращают бренное тело в «произведение искусства, прекрасный предмет», как гласит последняя строка стихотворения. Тем самым, в стихотворении «Святой Себастьян» Рильке посредством экфразиса и напоминает об опасностях, таящихся для художника в самозабвенном созерцании страданий.

### Литература

1. Мерло-Понти Морис. Око и дух / перевод с французского, предисловие и комментарии А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992.
2. Рильке Райнер Мария. Собрание сочинений в трех томах. Харьков: Фолио; Москва: АСТ, 1999.
3. Heffernan James. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
4. Krieger Murray. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.
5. Rilke Rainer Maria. Gedichte. Moskau: Verlag Progress, 1981.
6. Rilke Rainer Maria. Werke in 6 Bd. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1984.