

НАПРЯМ 7. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Акулова Н.Ю.,
докторант кафедри
української літератури і компаративістики
Бердянського державного педагогічного університету

ТРАГИЧЕСКОЕ ПРЕДЗНАМЕНОВАНИЕ: ЭЖФРАСИС В РОМАНЕ «ЧЕСТЬ» М. МОГИЛЯНСКОГО

Роман «Честь» (1928) – наиболее значимое произведение в творческом наследии М. Могилянського. Известно, однако, что на переходном этапе творчества писатель пробовал себя в сфере драматургии. Возможно, именно этот опыт помог ему тонко прочувствовать специфику эпохи. Во времена советского тоталитаризма искусство Мельпомены превратилось в действенный инструмент манипулирования сознанием масс: если в первые годы революции социальная действительность превращалась режиссерами в часть представления, то с конца 1920-х годов уже сама жизнь конструировалась по законам театрального действия [5, с. 304]. Согласно нашим наблюдениям, на таком мировоззренческом фундаменте автор смоделировал интеллектуальный подтекст романа: важным механизмом формирования смысла стал язык театра.

Гармонически вписанной в интерпретативную стратегию текста оказалась жанровая матрица трагедии. По Гегелю, «истинная тема трагедии – божественное, притом не божественное в религиозном понимании, а человеческое осуществление божественного через нравственный закон» [3, с. 385]. Ее непосредственную манифестацию фиксируем уже в мотто к роману: «Коли наша честь перевертом полетить, це зовсім не звеселить богів, по-перше, тому, що як тепер добре відомо, жодних богів не існує в природі... Але ж неіснування богів не привід для висновку, що наша честь може собі летіти перевертом...» [2, с. 12].

Классическая концепция трагического предусматривала фатальную обусловленность событий: по меткому наблюдению Д. Лукача, «когда поднимается занавес, будущее уже существует с незапамятных времен» [цит. по: 3, с. 384]. Предопределенность судьбы протагониста сфумато ощущается и в романе. Так, лексические маркеры заставляют читателя поверить в то, что жизнью Дмитрия Калина руководит слепой случай. Именно он связывает судьбу хирурга сначала с Инной Сергеевной, а позднее – с Ирмой Юрьевной. Напомним, оба женских образа по своей сюжетной функции оказываются для героя *femme fatales*.

Трагическое звучание произведения усиливается благодаря приему «предзнаменования». Пророческое значение у автора приобретает «театральный реквизит» – детали интерьера гостиной семейства Падалок, в которой, собственно, и разыгрывается основное действие. Внимание героя неоднократно

но привлекают «беклінівські «Острів мертвих» та «Автопортрет»¹, баластріє-ривський «Бетховен» та Стук» [2, с. 18] и расположенные между картинами часы. Количество упоминаний об этих предметах в тексте, как и устойчивая избирательность автора в описании убранства комнаты, позволяют сделать заключение о сквозном характере приема, через посредство которого в произведение косвенно вводится мотив *memento mori*.

Отметим, что уже первое указание на художественные артефакты дает читателю возможность их достоверной идентификации, поскольку содержит атрибуцию по авторству и названию. Формат нулевого экфрасиса обусловлен совокупностью факторов. Репродукции данных полотен составляли стандартную примету домашней обстановки прогрессивной интеллигенции первой трети XX века, следовательно, были широко известны читательской аудитории М. Могилянского и не нуждались в детализированном описании. Например, беспрецедентна популярность «Острова мертвых» А. Бёклина среди современников автора «Чести»: по свидетельству К. Петрова-Водкина, бесчисленные репродукции швейцарского коллеги «разбросались и до нашей провинции и развесились по комнатам передовой молодежи» [4, с. 197]. Аналогичной была ситуация с полотном «Слушая Бетховена» кисти Л. Балестриери^{**}, по мотивам которого в начале XX века массово издавались почтовые открытки.

В свете сказанного уместным будет пояснение об упоминании Ф. Штука. Его линия не находит дальнейшей разработки в сюжете романа. По-видимому, фамилия этого художника употребляется автором автоматически, ведь культурная память его современников объединила имена итальянского и немецкого мастеров живописи в едином дискурсивном пространстве: «Почему Штук и Балестриери были любимцами революционной молодежи и в большом количестве украшали студенческие мансарды, сказать не могу, – вспоминает Ф. Степун. – Станным образом это тоже было в духе времени» [6, с. 126].

Среди многочисленных общностей трех картин отметим сейчас объединяющий лейтмотив смерти. Визуальные художественные артефакты задают символический контекст для заурядного бытового предмета – часов, которые намеренно помещены прозаиком между Беклином и Балестриери. Благодаря такому пространственному расположению «действующих вещей» намек на летальный исход событий в романе становится особенно выразительным: часы воспринимаются как знак быстротечности человеческой жизни. Настенная композиция в целом отсылает к иконографии *vanitas* – жанру изобразительного искусства эпохи Барокко – алегорическому натюрморту на тему «суеты сует».

Любопытна еще одна деталь: репрезентация в тексте произведения этого «натюрморта» намечает ассоциативную связь с образом центрального персонажа. Проекция выстраивается автором на лексико-семантическом уровне. Так,

¹ Имеется в виду «Автопортрет со смертью, играющей на скрипке» – М. Могилянский конкретизирует полотно посредством микроэкфрасиса («хто в цій кімнаті міг <...> прислухатись до гри беклінівського скрипаля» [2, с. 18]).

^{**} В обзоре 1905 года «Осенний салон в Париже» А. Луначарский писал: «Хорошие вещи выставлены некоторыми иностранцами. Первое место занимает тут Балестриери, чей «Бетховен» известен теперь по многочисленным репродукциям всему миру» [1, с. 50].

размышления Калина и беседы на тему жизни и смерти в гостиной Инны Сергеевны содержат метафоры «некролога» и песочных часов. Не случайно и то, что своим поведением хирург напоминает часовой механизм с минимальной погрешностью («...Пунктуальный та акуратний Дмитро Андрійович ніколи нікуди не запізнався, дивуючи всіх своєю точністю хронометра» [2, с. 34]), внезапный сбой в работе которого также становится тревожным сигналом.

Итак, совершенно очевидно, что для писателя не важны были формальные качества картин. Принципиальным оказался факт их присутствия как «эмблемы, этикетки эпохи, философии, кода» [7]. Это специфическое присутствие, с одной стороны, по роли в развитии нарратива ассоциируется с драматургическим принципом «чеховского ружья», а с другой – по характеру и главной функции (создание смысловой многоплановости текста) соотносится с категорией реминисценции. Учитывая театральный дискурс романа, как прием предвосхищения событий экфрасис выполняет смыслообразующую функцию. Однако, не ограничиваясь этим, он также служит сюжетоорганизующим и характерологическим целям, становится вспомогательным средством художественного психологизма.

Список использованных источников:

1. Луначарский А.В. Осенний салон в Париже / А.В. Луначарский // Об изобразительном искусстве. В 2-х т. Т. 1: Искусство на Западе / сост. И.А. Сац. – М.: Художественная литература, 1967. – С. 25-50.
2. Могилянський М. Честь. Вбивство. Вибране / Михайло Могилянський. – К.: ВЦ «Академія», 2015. – 208 с. – (Серія «In crudo»).
3. Пави П. Словарь театра: перевод с французского / Патрис Пави; под редакцией К. Разлогова. – Москва: Прогресс, 1991. – 480, [2] с.
4. Петров-Водкин К. Пространство Эвклида / Кузьма Петров-Водкин. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – 448 с.
5. Прохорова Т.Г., Шамина В.Б. Театр и политика в советской и постсоветской России: формы интерактивного диалога / Прохорова Т.Г., Шамина В.Б. // Ученые записки Казанского университета. – 2014. – Т. 165, кн. 5. – С. 299-312. – (Серия: Гуманитарные науки).
6. Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. В 2-х т. Т. 1 / Федор Степун. – Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1956. – 396 с.
7. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Яценко Е.В. // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47-58.