УДК 821.161.1.09

А. В. Подворная
A. V. Podvornaya

ЖИВОПИСНЫЙ ЭКФРАСИС В ЛИРИКЕ И. АННЕНСКОГО

В статье рассматриваются некоторые варианты интермедиальности в лирике И. Анненского: стихотворение как лирический комментарий к живописному полотну, стихотворение, имеющее в заглавии указание на жанр изобразительного искусства, включение имени художника в текст стихотворения, наличие явной или скрытой живописной аллюзии. Делается вывод, что живописные аллюзии занимают в лирике Анненского значительное место и связаны со свойственным поэту импрессионистически-живописным видением мира, а также синкретизмом творческого сознания эпохи модерна.

Ключевые слова: И. Анненский, экфрасис, интермедиальность, живописная аллюзия.

PICTORIAL EKPHRASIS IN THE LYRICS OF I. ANNENSKY

The article examines some variants of intermediality in I. Annensky's lyrics: a poem as a lyrical commentary to a pictorial canvas, a poem having in the title an indication of the genre of fine art, the inclusion of the artist's name in the poem text, the presence of an explicit or hidden pictorial allusion. It is concluded that the picturesque allusions occupy a significant place in the poetry of Annensky and are associated with the impressionist-pictorial vision of the world view of the poet, as well as the syncretism of the creative consciousness of the Modern Art epoch.

Keywords: I. Annensky, ekphrasis, intermediality, picturesque allusion.

В последнее время наметился отчетливый интерес к поиску живописных аллюзий в лирике И. Анненского. Одним из первых обратил внимание на живописные «истоки» некоторых стихотворений этого поэта профессор В. Сечкарев, автор одной из первых монографий об Анненском. Удивляясь присутствию в корпусе «Тихих песен» и «Кипарисового ларца» «чужеродных», по мнению ученого, стихотворений с социальной проблематикой, В. Сечкарев объяснил их появление влиянием на поэта творчества художников-передвижников [1, с. 75]. В более поздних работах круг художников, чьи полотна так или иначе «опознаны» в творческом наследии Анненского, постепенно все более расширялся. Авторитетный знаток серебряного века Р. Тименчик отмечал, что «исходя из бросающихся в глаза особенностей поэтического мира Анненского», исследователь не может «приступать к комментированию» текстов этого автора, «не освежив предварительно в памяти всю галерею именитых шлягеров европейской живописи» [2, с. 581]. К настоящему времени становится очевидным, что в лирике Анненского присутствуют различные варианты обращения к живописным полотнам. Позволим себе выделить некоторые из них:

1. Стихотворение может представлять собой лирический комментарий к определенному живописному полотну. Это прежде всего группа портретных стихотворений, объединенных общим типом названия и поэтикой экфрасиса («К портрету», «К портрету Достоевского», «К портрету А. А. Блока», «К моему портрету»), выделенная и подробно проанализированная в недавней статье Н. В. Налегач [3].

2. Стихотворения, несущие в заглавии указание на жанр изобразительного искусства. Здесь следует вспомнить «Офорт», где в «природном» пейзаже Ежи Фарыно обнаруживает признаки гравировальной техники и приходит к выводу, что в поэтической системе Анненского язык живописи «моделирует мир в отрицательном тонусе» [4, с. 66–67].

3. Тексты, в которых в корпус стихотворения включается имя художника. Анненский дважды прибегает к данному приему: в стихотворении «Тоска возврата» и черновом варианте «Мелодии для арфы». Остановимся на этих текстах более подробно.

В «Тоске возврата» в финальном терцете упоминается имя знаменитого флорентийского художника эпохи Возрождения Сандро Боттичелли :

В луче прощальном, запыленном
Своим грехом неотмоленным
Томится День пережитой,

Как серафим у Боттичелли,
Рассыпав локон золотой...
На гриф умолкшей виолончели [5, с. 77].

Нам уже приходилось комментировать это стихотворение (см. [6]), поэтому обозначим некоторые выдвинутые ранее предположения. Изображения серафимов, безусловно, встречаются в живописи Боттичелли, но ни на одном из известных нам полотен художника ангелы не написаны с музыкальными инструментами. Иконографически близки тексту Анненского оказываются несколько полотен других художников, в частности, «Ангел-музыкант» Д. Беллини, «Музицирующий ангел» Россо Фьорентино. Если зримый образ ангела мог быть навеян поэту этими или другими полотнами, то вот камертоном настроения в стихотворении становится имя «нежного кватрочентиста». Как известно, Боттичелли был практически забыт на три столетия, но к концу XIX века его полотна вдруг предстали на редкость остросовременными. Этот вновь открытый живописец становится кумиром английских художников-прерафаэлитов, чье творчество получает высокую оценку в статье Анненского «Что такое поэзия?» Возможно, боттичеллевский мир представлен в тексте Анненского в прерафаэлитском преломлении. Так, словом «томление» в стихотворении очень точно передана легкая меланхолия боттичеллевских ликов. Такое в*и*дение роднит автора «Тоски возврата» с английским теоретиком искусства и одним из вдохновителей братс-

тва прерафаэлитов Уолтером Патером, отмечавшим, что полотна этого художника способны вызвать у зрителя «особое чувство» «невыразимой грусти» [7, с. 218], «неутолимой меланхолии» [Цит. по: 8, с. 123]. Однако Анненский не только следует в своем видении Боттичелли за Патером, но и дает свою трактовку, опредмечивая в образе ангельской виолончели удивительную «музыкальность», свойственную картинам этого художника, на которую позже указывали известные искусствоведы [9, с. 117]. Таким образом, имя «нежного кватрочентиста» становится «В тоске возврата» маркером художественного мира не только самого Боттичелли, но и близкого ему круга художников – от ренессансных мастеров до прерафаэлитов, претворяясь, в конечном счете, в репрезентацию мира Искусства и Красоты, символом которого становится готический собор. Данный архитектурный образ имеет в стихотворении двуплановую природу: он вмещает в себя реальные итальянские впечатления поэта и предстает вариантом платоновского мира чистых образов. К этой метафорике Анненский прибегает и в статье «Что такое поэзия?»: «Создания поэзии проектируются в бесконечном. Души проникают в них отовсюду, причудливо пролагая по этим облачным дворцам вечно новые галереи, и они могут блуждать там веками, встречаясь только случайно» [10, с. 205].

Второе упоминание имени художника в тексте встречается в черновом варианте стихотворения «Мелодия для арфы», в котором Анненский обращается к чрезвычайно интересовавшему его творчеству британского художника академического толка Альма-Тадему Лоуренса. Этот художник, «воскресивший среди лондонских туманов жертвы Помпеи и Геркуланума» [11, с. 77], был невероятно популярен в Европе и в России в конце XIX в. Известный русский художественный критик того времени Ф. И. Булгаков считал Тадему «одним из самых выдающихся художников Англии» [12, с. 7] и включил три его полотна в свою книгу «Сто шедевров искусства».

Приведем стихотворение в том виде, как оно выглядело в черновом варианте, – в окончательной редакции имя художника будет снято:

Мечта моей тоскующей любви
Соперница волшебных роз Тадема,
О белая, о нежная, живи!
Тебя сорвать мне страшно, хризантема.
Но я хочу, чтоб ты была одна
Чтоб тень твоя с другою не сливалась
И чтоб одна тобою любовалась
В немую ночь холодная луна... [13, с. 21].

В этом варианте стихотворения О. Рубинчик справедливо усматривает аллюзию на картину Тадемы «Роза всех роз» [14, с. 210]. Действительно, поэт был знаком с данным полотном, фотогравюра с которого находилась в книге Ф. Булгакова «Альма-Тадема Лоуренс»; как известно, Анненский являлся автором рецензии на это издание. Кроме того, в начале «Мелодии для арфы» можно усмотреть тонкое обыгрывание самого названия картины Тадемы (мотив превосходства): «Роза всех роз» – ср. «соперница волшебных роз Тадема». Но так же, как и в случае с Боттичелли, данная фитодеталь не только отсылает читателя к определенному полотну художника, но и воскрешает характерные черты его художественно мира. Как известно, Тадема прославился прежде всего своими картинами на античные сюжеты, в которых смог, по словам Р. Мутера, глубоко проникнуть «в дух изображаемой эпохи», достигнув убедительной правдивости и жизненности [11, с. 78]. Роза становится устойчивой деталью-символом многих античных полотен Тадемы, поэтому «волшебные розы» можно трактовать и как эмблему его художественного мира.

4. Последняя группа – стихотворения, в которых исследователи усматривают наличие скрытой живописной аллюзии, отсылающей к одному или сразу нескольким полотнам. Здесь мы вступаем в область исследовательских догадок, поскольку велика опасность вчитывания субъективных ассоциаций исследователя в стихотворный текст. В частности, кажется весьма спорным предположение О. Ронена о том, что толчком для написания стихотворения Анненского «Листы» послужила акварель бельгийского художника-символиста Ксавье Мельери «Осень». Более убедительно другое наблюдение ученого, отметившего, что источник загадочных строк «Не за бога в раздумье на камне, / Мне за камень, им найденный, больно» («Ноша жизни светла и легка мне») – картина И. Крамского «Христос в пустыне» и утомленный бронзовый Гермес из Геркуланума [15, с. 33, 36].

Роман Тименчик, комментируя стихотворение И. Анненского «На полотне», указывает, что «толчком к написанию стихотворения могло быть разглядывание картины Йозефа Израэльса “Когда мы стареем”, вкупе с впечатлениями от других работ этого живописца». По мысли исследователя, Анненский развертывает сцену у камина во времени, выбирая исходным событием смерть сына, как в русской живописной сенсации 1884 г., картине И. Крамского «Неутешное горе» [2, с. 583].

И. В. Корецкая отмечает прямые переклички ряда стихотворений Анненского с живописными стилями русского искусства начала века. Правда, ученый скорее указывает на близость мотива. Так, известное стихотворение «Призраки» (1906), по мысли И. Корецкой, «близко по настроению, сюжету, стилистике к одноименному импрессионистскому полотну В. Бориса-Мусатова (“Призраки”, 1903)» и «вместе с тем напоминает о таком шедевре русского изобразительного модерна, как таинственная ночная “Сирень” Врубеля (1900): в строфах Анненского перед нами тот же загадочно-печальный женский лик, что и у врубелевской героини» [16, с. 151]. Эти интересные наблюдения нуждаются в дальнейшем осмыслении, поскольку вопрос об отношении Анненского к русской живописи эпохи модерна остается малоисследованной областью.

В заключение отметим, что хотя сам Анненский в статье «Что такое поэзия?», носящей характер поэтического манифеста, вслед за французскими поэтами-символистами настаивает на повороте нового искусства от пластики к музыке, тем не менее в его художественной практике, так же как и у любимых им Верлена и Малларме, живописные образы занимают значительное место. Это связано и с особым свойственным поэту импрессионистически-живописным видением мира, а также с синкретизмом творческого сознания эпохи модерна.

1. Setchkarev V. M.. Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij. Mouton. The Hague, 1963. 270 p.

2. Тименчик Р. Д. Из лекций по источниковедению // Тименчик Р. Д. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим : Гешарим ; М. : Мосты Культуры, 2008. С. 569–587.

3. Налегач Н. В. Поэтика экфрасиса в стихотворениях И. Анненского «К портрету...» // Вестник Костромского государственного университета. 2016. № 2. С. 129–133.

4. Фарыно Е. Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian Literature. 1979. Т. 7. № 1. С. 65–94.

5. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л. : Совет. писатель, 1990. 640 с.

6. Подворная А. В. «Как серафим у Боттичелли...» (Квазиэкфрасис в стихотворении И. Анненского «Тоска возврата» // Встречи и диалоги в смысловом поле культуры : материалы науч. междисциплинар. конф. (Омск, 2016 г.). Омск : Изд-во ОмГПУ, 2016. С. 192–200.

7. Петрочук О. Сандро Боттичелли. М. : Искусство, 1984. 224 с.

8. Загороднева К. В. Экфрасис в эссе У. Пейтера «Сандро Боттичелли» и в сонете Д. Г. Россетти «На весну Сандро Боттичелли» // Вестник Пермского университета. 2010. Вып. 4. С. 120–132.

9. Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М. : Искусство, 1976. 288 с.

10. Анненский И. Ф. Книги отражений. М. : Наука, 1979. 680 с.

11. Мутер Р. История живописи: в 3-х т. / пер. с нем. З. Венгеровой. СПб. : Изд. Товарищества «Знание», 1900. Т. 2. 484 с.

12. Булгаков Ф. И. Сто шедевров искусства. СПб. : Тип. Голике, 1903. 77 с.

13. Анненский И. Ф. Письма в 2 т. Т. 2: 1906–1909. СПб. : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2009. 505 с.

14. Рубинчик О. «Сердце просит роз поблеклых...» Розы у И. Анненского // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крым. Ахматов. науч. сб. Вып. 8. Симферополь : Крымский архив, 2010. С. 186–212.

15. Ронен О. «Я» и «Не Я» в поэтическом мире И. Анненского // Звезда. 2006. № 5. С. 32–38.

16. Корецкая И. В. Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е – н. 1920-х гг.): в 2 т. М. : ИМЛИ РАН, 2001. Т. 1. С. 131–190.

© Подворная А. В., 2018

УДК 82+28+02

Ж. Ж. Шалгынбай
Zh. J. Shalgynbai

МУСУЛЬМАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КАЗАХСТАНЕ ДО 1917 ГОДА

В статье рассматривается история распространения арабской и мусульманской литературы по казахским степям; приводятся сюжеты мусульманской тематики в казахском книгоиздании до 1917 г. Обсуждаются работы известных арабских ученых и авторов восточной классической литературы. Исследуются вопросы распространения мусульманской литературы в казахских медресе и школах.

Ключевые слова: ислам, литература, казахская книга, сюжеты, вероучение, Коран.

MUSLIM LITERATURE IN KAZAKHSTAN BEFORE 1917

The article deals with the history of the distribution of Arabic and Muslim literature on the Kazakh steppes; the subjects of Muslim themes in the Kazakh book publishing up to 1917's are given. The works of famous Arab scholars and authors of Eastern classical literature are discussed. The issues of distribution of Muslim literature in Kazakh madrasahs and schools are considered.

Keywords: Islam, literature, the Kazakh book, plots, the doctrine, the Koran.

В своей деятельности крупнейшие издательства, типографии и типолитографии стран Арабского Востока, Средней Азии, Индии в XIX в. специализировались преимущественно на выпуске мусульманской духовной и светской литературы. Изучение книжных фондов крупнейших библиотек нашей страны, библиотек при музеях и медресе дают важный источниковый материал, позволяющий делать обобщения и выводы относительно проникновения и распространения в Казахстане огромной массы разнообразной книжной продукции из этих стран. Мусульманская духовная литература в Казахстане была в употреблении как в разветвленной системе мусульманских высших учебных заведений – медресе, так и в начальных школах – мектебе, а также в частных библиотеках духовных сановников.

На протяжении первых девяти веков проникновения и утверждения ислама в пределах Великих Казахских Степей (с IX – до начала XX в.) мусульманская духовная литература завозилась из Каира, Дамаска, Стамбула, Лахора (Пенджаб), Лакхнау и многих других крупных духовных центров мусульманского Востока, Индии, Средней Азии (Бухара, Хива, Самарканд, Коканд, Ташкент) и Поволжья – Казани, Оренбурга и Уфы. В Стамбуле функционировало Издательство Османской газетной компании со своей типографий «ал-‘Амира», в Каире – типографии «ал-Майманийа», «ал-Азхара», в Индии – типолитографии городов Дели «ал-Мухаммади», в Лакхнау – «ал-Мустафаи», «Йусуфи» и «ал-‘Алави», а в Казани, например, 18 типографий издавали книги по мусульманству, книги литографированной и наборной печати выходили в частных типографиях Ташкента.