

БЫТОПИСАНИЕ КАК ЖИВОПИСАНИЕ: ИДИОМАТИКА В ВОСПОМИНАНИЯХ ХУДОЖНИКОВ

И.Н. Юдкин-Рипун

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии
Национальной Академии Наук Украины, Киев, Украина

Эйдетическое мышление художников сказывается в их воспоминаниях через использование деталей как средства воссоздания уникальности пережитых событий. Благодаря идиоматизации значение лексических оборотов специализируется и приближается к именам собственным (эйдонимам). Детали осмысливаются как синекдохи, отсылая к целому образу, который отчуждается в качестве самостоятельно существующего объекта.

Ключевые слова: эйдетическое мышление, деталь, синекдоха, эйдоним, уникальность, словесный портрет

Уже отмечалось относительно особенностей театральной мемуаристики, что они представляют значительный интерес для исследования вживания автора в представляемый образ, так что в целом в переживании жизненного пути актерами сказывается стремление отождествить жизнь со сценическим образом, идентифицировать свое Я с неким персонажем [14]. Несколько иной подход к собственному жизнеописанию демонстрируют мемуары художников. Прежде всего, обнаруживается явная тенденция совпадения описания бытовых подробностей с экфрасисом — своеобразным словесным эквивалентом произведений изобразительного искусства, а тем самым выявления уникальности, неповторимости пережитых событий, выявления их принадлежности историческому сознанию. Эйдетическое мышление художника открывает возможности представления единичности событий личной жизни как исторических событий. Средством же такого словесного воссоздания эйдетического образа оказывается особое идиоматическое использование языковых средств, прежде всего обозначения частных подробностей, детализации описаний.

В наблюдаемой жизни глаз художника опознает то, что можно было бы узреть на картине, и дает предмету соответствующее наименование. Например, относительно Павла Дмитриевича Корина уже отмечалось, что, находясь в Италии и говоря о своем предшественнике А.А. Иванове, «Корин неоднократно сравнивает его работы с действительностью» [5, с. 11]. В экфрасисе собора в Шартре Корин дает описание целого спектакля, представляя порталы: они «наполнены каменными фигурами, которые таинственно ютятся на выступах и под сводами. Все живые, все о чем-то думают и грезят <...> Всюду каменные изваяния — странные и таинственные» [3, с. 224]. Грезящая статуя, таинственно ютящаяся, странное изваяние — все эти определения образуют идиоматические обороты, в пределе приближающиеся к именам собственным — эйдонимам. В Палермо его впечатлили «смешные, симпатичные ослики. Попадаются прямо вроде мышат, и шерсть-то на них мышиная. И такой зверюга везет те-

лежку» [3, с. 141]. Сравнение осла с мышонком отсылает к образам «Щелкунчика» и ограничивает само обозначение животного, сообщает его облику неповторимые черты. Свой экфрасис «Боярыни Морозовой» В.И. Сурикова представляет скульптор С.Т. Коненков в описании первого впечатления от картины: «В правом углу картины на снегу я увидел живого человека в веригах, босого, с подвязанным платком на голове и поднятыми кверху двумя перстами правой руки. В центре картины — вдохновенное, трепетное лицо женщины, поднявшей высоко правую руку с двумя пальцами <...> Я почувствовал глубокое сострадание <...> То же сострадание я увидело на лице странника» [2, с. 73]. Поднятая рука с «двоеперстием» становится тут символом, порождающим созвучность чувств зрителя и персонажа.

Между тем экфрасис уже по самому своему призванию является метатекстом: его сочинение означает, что текст, подлежащий описанию, уже предполагается предварительно построенным, наличным в воображении. Идиоматические семантические сдвиги при его построении предполагают отвлечение от наблюдений, их переосмысление, рефлексии над ними. Тем самым в мемуарах, развертываемых как экфрасис, мы имеем дело с абстракцией более высокой ступени, нежели та, которая присутствует в непосредственных данных жизнеописания. Именно особенности абстрагирования определяют проблематику изучения стиля мемуаристики художников. Эйдетическое мышление художников особенно актуализирует то, что определяется как характеристическая функция идиоматики в противоположность идентифицирующей функции терминологии [11, с. 178], в основе чего лежит открытие значимой частности, подробности, т.е. характеристической детали. Это предполагает и ведущую роль абстракции обособления (изоляции) по отношению к абстракции обобщения (генерализации). Именно характерная деталь становится основным орудием создания собственных жизнеописаний в контексте эйдетики.

Созвучность идиоматики и эйдетики достаточно известна. Отмечались, например, связи повествовательной манеры К.С. Петрова-Водкина со стилем Андрея Белого, причем именно когда мемуарист, «связывая в одну фразу трудно сочетаемые элементы <...> прибегает к своеобразным словообразованиям <...> многократно повторяет некоторые любимые им обороты и термины» [10, с. 27]. Такое построение идиоматики созвучно творческим поискам художника, в частности, в его натюрмортах, где он стремился «былые декоративно-пластические возможности своей живописи укрепить доскональным знанием предмета» [10, с. 23]. Создание особых оборотов, т. наз. гапаксов, оказывается созвучным предметности живописи.

Характеристические детали как основа повествования здесь представляются противоречащими именно метатекстовой природе экфрасиса, однако их функционирование устраняет такое противоречие. По-видимому, можно говорить о переходах с одного уровня абстрагирования на другой, от обособления к обобщению и обратно. Именно переходы между частями и целым составляют основу для истолкования подробностей в качестве представителей целостности,

как в синекдохе. Так, умение замечать образные детали и опознавать в них черты сказочных образов ознаменовало у С.Т. Коненкова то озарение 1908 г., с которого начался его самобытный подход к натуре, позволявший в формах древесины открывать готовые изображения: «Я лицезрел то, что веками жило в сказке и поверьях. Я ощущал в себе способность *видеть невидимое*. Спала пелена с глаз <...> я увидел фантастических героев» [2, с.158] (выделено мною — И. Ю.). Олицетворением такого фольклорного богатства стала сказительница Марья Дмитриевна Кривополенова, с которой скульптор познакомился в 1916 г. Ее не удивило зрелище аэроплана, поскольку ковры-самолеты были ей давно известны: «Она сидела серьезная, с поджатыми губами, ни смешинки в лице» [2, с. 195]. Характерный идиоматический штрих — поджатые губы — указывает на невидимое внутреннее отношение к полученным впечатлениям.

Идя таким путем опознавания сущности, просвечивающей через детали, пришел скульптор к постижению музыкальности, воплощенной им в знаменитом портрете И.С. Баха. Тут озарение пришло через наблюдения над обликом людей, лишенных зрения: «следы сильных музыкальных переживаний, обнаруживаемые на помертвелых лицах слепых» [2, с. 166] стали отправной точкой скульптурных поисков. «Отрешенность слепых от суетности зримого мира» [там же] стала основой скульптурной концепции, где как раз идиома помертвело-го лица указывает на обращенность душевной жизни вовнутрь. Такое же самоуглубление открыто и в облике С.В. Рахманинова, у которого «всегда был немного усталый вид, он казался задумчивым, углубленным в себя» [2, с. 263]. И далее следует подробный экфрасис портрета композитора: «Рахманинов был очень высок ростом, и, входя в комнату, он всегда, словно по выработавшейся привычке, наклонялся в дверях. <...> движения его были спокойны, неторопливы; он никогда не двигался и не говорил резко» [там же]. Подмеченная скульптором черта сутулости становится синекдохой характера композитора.

Мартирос Сергеевич Сарьян в воспоминаниях особо развивает мысль о способности удивляться как основе одаренности художника: «А безразличие — один из главных устоев тупости» [12, с. 112]. Эта способность проявляется именно в умении раскрывать смысл подробностей, когда «небольшая деталь, предмет рождает в воображении целый мир восторгов перед сказочной действительностью» [там же]. По существу здесь представлена развернутая синекдоха, где за частностями воображение восстанавливает целостность. Так, перечень характерных черт в его воспоминаниях присущ описанию типичного пейзажа Армении: «Сверкающие снежные горы, суровые скалы, ущелья с быстротечными реками, теснины, зеленые холмы, один за другим тянущиеся к синеющим вдали горным хребтам и тающие в молочной синеве неба» [12, с. 103]. Интеграция всех этих деталей придает смысл каждой из них в контексте целого особый идиоматический смысл, в пределе стремящийся к имени собственному, обозначающему уникальность.

Подбор деталей налагает свой отпечаток и на описание ночного путешествия: «Наш путь лежал между грядями крутых скал. Река тут яростно билась

о гранитные плиты, и шум kloкочущей воды эхом отдавался в горах. Уже темно <...> Природа умеет иногда так привлечь в свое лоно человека, как мать прижимает к груди ребенка» [12, с. 80]. Событие представляется как уникальное. Такое же очарование деталей видно и в описании букета как экфрасисе воображаемой картины: «Вот фиолетово-розовые, изнутри светло-лимонного цвета, душистые цветы с зелеными листочками, почти целиком покрытыми острыми шипами <...> Вот расстилающиеся по земле душистые кустики тмина с голубыми цветочками» [12, с. 151]. Каждый цветок в букете обретает свою индивидуальность.

И наконец, умение заметить особенные детали позволило создать потрясающий образ матери, похоронившей во время эпидемии среди беженцев от резни 1915 г. одного за другим пятерых своих детей: «Среди беженцев <...> была молодая женщина с пятью детьми. Каждый раз, проходя мимо них, я не мог сдерживать своего восхищения их красотой. Один из мальчиков заболел дизентерией <...> Один за другим угасли еще три его черноглазых брата. Мать сшила им саваны из своих платьев и уложила рядом четыре трупа» [12, с. 242]. А затем наступило ужасное: «Мать шила саван своему последнему сыну. Она была почти обнажена. И так как ниток не хватило, она выдергивала из своих длинных черных кос волоски, продевала их в иголку и шила» [12, с. 244]. Здесь личное становится вечным. Добавлять слова было бы кощунством.

Детали зрительного образа, по воспоминаниям Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина, оказываются ключевыми моментами творчества. Например, частные подробности, замеченные во время прогулок, представленные в этюднике «случайными записями случайных мест», становятся отправной точкой построения образа: «лист дерева, зацепившийся за камень на черной земле, дает мне полный материал для завершения не хватающего в картине плана. И оказывается, что эта деталь мною наблюдалась» [8, с. 177]. Очевидно, что такая изобразительная деталь тут работает как синекдоха.

Вдумчивый отбор деталей представлен в портрете дочери хозяйки московского жилья, которое снимал художник: «Длинного разреза глаза с темными зрачками, недооткрывавшиеся веки и черные брови, незаконченные у переносья, придавали некоторую нерусскость ее лицу. Темные, с пробором посередине волосы очерчивали небольшой лоб. Прямой, с легким выступом над губами нос, с четко развитыми крыльями, при улыбке давал выражение некоторой заносчивости, которая встречается у избалованных детей. Губы девушки, совершенно неправильные по симметрии, говорили о ее легкой смущаемости, а когда эти губы упрятывались толщинками их змеек к зубам, то они выражали скрытность характера их владелицы» [8, с. 420]. Каждая деталь тут является говорящей и передает неповторимые особенности характера личности, а далее и уникальность самой встречи.

В словесном портрете И.Е. Репина говорящей деталью оказывается рука: «Держась правой рукой за борт фрака, он рассматривал полотна Тьеполо. Маленькая даже для его роста рука <...> слегка перебирала пальцами, словно эти-

ми движениями художник расшифровывал ритм композиции» [8, с. 333]. Характеристические детали подбираются для описания детского впечатления от посещения казармы, где проходил службу отец, после которой мальчика постигла болезнь и травма, закончившаяся заиканием: «Желтые языки ламп мигали среди человеческой духоты, бросая по стенам зигзаговые тени» [8, с. 125]. Излом теней тут сам достаточно выразителен. Именно деталь позволяет раскрыть трагедию бедной вдовы, у которой умирает единственный ребенок, где «только по лобным выпуклостям ее лица угадывалась тоска последняя, которая приходит при разлуке с тем, что дороже им их собственной жизни» [8, с. 371].

В воспоминаниях Бориса Ивановича Пророкова выбор характеристических деталей служит созданию неповторимых словесных описаний, равнозначных именам собственным. Таков пейзаж, влекущий к образному миру Сергея Есенина: «Лунный вечер. Слева тень и справа тень. Слева — от неба северо-запада, где недавно погасла заря, справа — от луны. Молодая зелень берез, луна бледно-зеленовато-лимонная» [9, с. 397]. Особенные штрихи вечернего освещения запечатлели неповторимость переживания. Именно неповторимые детали позволяют обрисовать портрет раненого бойца в полевом госпитале гражданской войны, с которым автор встретился в детстве: «На траве лежал ужасающе бледный красноармеец. Фуражка и френч его были не защитного цвета, а чуть коричневатого. Худое лицо обрамляли грязные бинты. Пенсне с расколотыми стеклами»; за принесенную мальчиком картошку он поблагодарил «с виноватой улыбкой», и позже «этот красноармеец с мертвенно-бледным лицом все время стоял перед глазами» [9, с. 74]. Пенсне и бледность достаточно красноречивы.

Частные подробности становятся основным элементом и в описании Первомайской демонстрации в Миргороде в 1936 г.: «Лил дождь. Колонна школьников. Несут кривоватый земной шар. На земном шаре маленькая пионерка, промокшая, но торжественно строгая. Собаки с диким лаем мчатся за аттракционами демонстрантов» [9, с. 107]. Глобус, девочка, собаки вместе дают неповторимое соединение с идиоматическим смыслом. Уникальная неповторимость создана в бытовой сценке на берегу речки в семье инвалида войны: «И сейчас он стоял, опираясь на костыли, в воде, засучив штанину — был жаркий день — и весело ржал, глядя на сынишку Ваньку, который кувырчался в воде. Ванька — человек лет двух, на кривых ногах с пузом, на котором, как пробка на бочонке, красовался здоровенный пуп» [9, с. 196]. Бытовую сценку увековечивают частные подробности — костыли и малыш, отсылающие к событиям недавней истории.

Подметив ряд чудачеств скульптора Паоло Трубецкого (автора известного памятника Александру III), державшего дома целый зверинец, Петр Иванович Нерадовский описывает театрализованные сцены, засвидетельствованные при посещении в 1902 г., когда «большой дядя-натурщик боролся с медведем» или «заяц стал кидаться <...> стараясь схватить Трубецкого оскаленными длинными передними зубами» [6, с. 99-100]. Борис Михайлович Кустодиев,

с 1912 г. прикованный к инвалидной коляске, демонстрирует резкий контраст между условиями бытия и творческой направленностью: «этот несчастный калека горел, когда говорил об искусстве» [6, с. 86]. Показательно, что свои образы художник черпал только из памяти, из прошлого опыта: «И что поражало: здоровье его ухудшалось, он переносил мучительные процедуры <...> Наоборот, <...> все его бодрое, полное веселья, жизнерадостное творчество принадлежит <...> калеке, который, пока мог двигаться, накопил обильное богатство наблюдений» [6, с. 87]. За видимостью таится нечто невидимое.

Развернутые словесные портреты современников дает Николай Александрович Соколов (один из коллектива Кукрыниксов). Например, хирурга Сергея Сергеевича Юдина он узнал среди гостей курорта в 1936 г. по руке, запечатленной на его портрете работы М.В. Нестерова. Характерной была подвижность облика хирурга: «Особенно выразительным было его подвижное лицо <...> То иронически-насмешливое, то удивленно-вопросительное, оно внезапно освещалось широкой улыбкой, демонстрирующей множество крепких зубов» [13, с. 76]. У самого Нестерова художник заметил «острое с высоким лбом лицо, горбинку носа и светлые, как бы колющие собеседника, умные глаза»; особо выделяются «руки, совсем небольшие, жилистые, в морщинках» [13, с. 81].

Особый мир зрительных деталей, за которыми раскрывается незримая сущность, дают воспоминания Михаила Васильевича Нестерова. Такое умение видеть невидимое за внешним обликом отмечает автор при знакомстве со своей будущей женой, когда при застолье священник, «как опытный и мудрый старец, прозрел без особого труда в наши сокровенные тайны» [7, с. 84]. Говорящие детали представлены в этих воспоминаниях прежде всего в словесных портретах. Неизвестная девушка-утопленница на Волге, крик которой слышен был ранним утром, описана как скульптура: «Она, совсем юная, лежит без одежды, как купалась. Лицо приятное, спокойное. Лежит, как мраморное изваяние» [7, с. 302]. Характерно портретирование известного политического деятеля А.И. Гучкова: «Среднего роста, плотный, улыбающийся особой, московской, немного гостинодворской улыбкой, человек себе на уме, с мягким подбородком, с умными глазами, с такой московской, с купеческим развалцем походкой». И автор задается вопросом: «Где была запрятана такая его сила над людьми?» [7, с. 387].

В.М. Васнецов в описании М.В.Нестерова представлен «с длинной русой бородой, с небольшой головой с русыми же волосами, прядь которых спускалась на хорошо сформированный лоб, с умными голубыми глазами, полными губами, с удлинённым, правильным носом» [7, с. 150]. Своего антагониста Н.Н. Ге автор воспоминаний характеризует косвенно, через манеру поведения: «Его дивная дикция волнует меня А Николай Николаевич входит в свою привычную, любимую роль учителя, пророка» [7, с. 144]. И далее следует описание еще одной встречи, где представлены его почитатели: «С него благоговейно смахивают снег, кто старается над засыпанной снегом шапкой, кто сметает снег с валенок <...> снимают бережно с него армяк, и он <...> только про-

тягивает руки, повертывает голову и говорит, говорит, говорит» [7, с. 145]. Представлена неповторимая сцена из быта, превращенная в достояние истории.

Художник-фронтовик Константин Гаврилович Дорохов вместе с десантом побывал в Феодосии во время оккупации, и вот характерный штрих городского пейзажа: «Возле горсовета, между телеграфным столбом и тополем, доска — обычная доска — это виселица» [1, с. 91]. А вот детали интерьера: «Бродим по двору и в здании бывшего гестапо. Находим длинный резиновый бич <...> Валяется детская зеленая шубка с вылезшим кроличьим воротничком <...> Дальше еще пальтишко <...> Это имущество расстрелянных!» [1, с. 92]. Перечисленные детали не нуждаются в пояснении.

Автор встретил и жившего при оккупации художника Константина Федоровича Богаевского: «Сухой старичок открывает калитку» [1, с. 93]. Свою печать наложила война на сельский пейзаж 1947 г. в описании С.Т. Коненкова: «По обе стороны дороги многие деревья стояли со скошенными снарядами верхушками. На месте веселых деревень поросшие бурьяном пепелища» [2, с. 312]. Из портретов современников К.Г. Дорохова по Вхутемасу лет учения выделяется характеристика: «Сухой, с монгольскими чертами лица, напоминающий киргиза-кочевника Семен Чуйков»; отмечено, что «он обладает каким-то иммунитетом, броней» [1, с. 63].

Мастер иллюстрации Николай Васильевич Кузьмин дает портрет натурщицы, отсылающий к образам незнакомки Александра Блока: «Молодая девушка, чуть рыжеватая, с белой жемчужной кожей, „каллипига“, с высокой талией, с тонкими запястьями и щиколотками, с кистями и ступнями прекрасной формы, с грудью, как на античных мраморах» [4, с. 250]. Это профессиональное описание продолжается в образе поведения, в тщательном избегании общения: «Она без застенчивости появлялась из-за ширм обнаженной, без жеманства и смущения принимала заданную позу <...> красивая, гордая и равнодушная к нашим взглядам», а затем, уже одетая, «уходила — надменная, стройная, элегантная в своем темно-синем английском костюме» [4, с. 251-252]. Именно ее встретили в театре на представлении одной из пьес Блока учащиеся художники, и с ней был «кавалер с безукоризненным пробором и лошадиным лицом» [4, с. 257]. Характерный штрих в портрете Андрея Белого — «входил с настоженным, недоверчивым видом» [4, с. 283]. За характерностью деталей стоит характер и личная неповторимость, уникальность.

Чего добивается художник, предлагая предельно конкретизированное, наглядно зримое описание, воссоздающее уникальность явлений? Такое описание граничит с приданием явлению имени собственного, эйдонима. Обозначенный эйдонимом предмет начинает жить собственной жизнью, он отчуждается от контекста как овеществленное, объективированное явление. Овеществленный образ выходит за рамки картины, как бы воссоздавая миф о Пигмалионе и Галатее. Частное бытовое событие, запечатленное в воспоминаниях, начинает жить собственной жизнью. Деталь, отсылая по принципу синекдохи к целому,

вовлекает упомянутое в мемуарах в мир исторической эпохи, где эти события разворачиваются.

Итак, представление повседневности как экфрасиса, как описания живописного произведения служит увековечению единичных, неповторимых событий, пережитых художником и запечатленных его памятью. Уникальность исторического времени постигается эйдетическим мышлением художника, использующим идиоматические средства языка. Именно созвучность эйдетики и историзма сознания является наиболее поучительным выводом из наблюдений над особенностями мемуаристики мастеров изобразительного искусства

Список использованной литературы

1. *Дорохов К.Г.* Записки художника / К.Г. Дорохов; сост. А.Д. Дорохова. М.: Сов. художник, 1974. 128 с.
2. *Коненков С.Т.* Мой век. Воспоминания / С.Т. Коненков. М.: Политиздат, 1988. 384 с.
3. *Корин П.Д.* Письма из Италии / П.Д. Корин. М.: Изобразительное искусство, 1981. 304 с.
4. *Кузьмин Г.В.* Давно и недавно / Г.В. Кузьмин. М.: Сов. художник, 1982. 526 с.
5. *Кулешов А.А.* Павел Корин в Италии / А.А. Кулешов // Корин П.Д. Письма из Италии. М.: Изобразительное искусство, 1981. С. 5–26.
6. *Нерадовский П.И.* Из жизни художника / П.И. Нерадовский; под общ. ред. А.Н. Савинова. Л.: Художник РСФСР, 1965. 198 с.
7. *Нестеров М.В.* Воспоминания / М.В. Нестеров; подготовка текста, вступ. ст. и комм. А.А. Русаковой. М.: Сов. художник, 1989. 416 с.
8. *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / К.С. Петров-Водкин; подготовка текста, вступ. ст. и комм. Ю.А. Русакова. Л.: Искусство, 1970. 632 с.
9. *Пророков Б.И.* О времени и о себе / Б.И. Пророков; сост. С. Пророков. М.: Изобразительное искусство, 1979. 448 с.
10. *Русаков Ю.А.* Петров-Водкин и его автобиографические повести / Ю.А. Русаков // Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство, 1970. С. 5–31.
11. *Савицкий В.М.* Основы общей идиоматики / В.М. Савицкий. М.: Гнозис, 2006. 208 с.
12. *Сарьян М.С.* Из моей жизни / М.С. Сарьян; авториз. пер. с арм. А. Иоаннисиан. М.: Изобразительное искусство, 1971. 384 с.
13. *Соколов Н.А.* Наброски по памяти / Н.А. Соколов. М.: Искусство, 1984. 192 с.
14. *Юдкин-Рипун И.Н.* Театральная мемуаристика как источниковедческая база теории интерпретации литературы / И.Н. Юдкин-Рипун // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2019. Вып. 9 (15). С. 17-27.

Об авторе

Юдкин-Рипун Игорь Николаевич — доктор искусствоведения, Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии Национальной Академии Наук Украины, Киев, Украина; e-mail: dr.iyudkin@gmail.com