

ЭКФРАСИС КАК ПРИЕМ В РОМАНЕ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»

Т. И. Дронова

Саратовский государственный университет
E-mail: tida52@mail.ru

В статье исследуется роль живописных экфрасисов в романе А. Солженицына «В круге первом», выявляются принципы работы писателя с реальными визуальными объектами, собран богатый материал о живописце и графике С. М. Ивашеве-Мусатове – прототипе героя-художника Кондрашева-Иванова, изучаются не привлекавшие ранее для анализа варианты экфрасисов в ранних и окончательной редакции произведения.

Ключевые слова: А. И. Солженицын, С. М. Ивашев-Мусатов, экфрасис, картина-прототип, ранние редакции, поэтика романного повествования.

Ekphrasis as a Device in the Novel by A. I. Solzhenitsyn «The First Circle»

T. I. Dronova

In the article the role of the picturesque ekphrases in the novel by A. I. Solzhenitsyn «The First Circle» is researched; the principles of the writer's work with real visual objects are identified; abundant data has been gathered about the artist and graphic painter S. M. Ivashev-Musatov, the prototype of the hero – artist Kondrashov-Ivanov; previously unattended ekphrasis variants in the early versions and the final version of the novel are studied in the paper.

Key words: A. I. Solzhenitsyn, S. M. Ivashev-Musatov, ekphrasis, prototypical picture, earlier versions, poetics of the novel narrative.

Экфрасис, то есть словесное описание визуальных произведений искусства, по мнению Л. Геллера, «обнажает прием»¹. Однако после первого знакомства с романом «В круге первом», обрушивающим на реципиента всю мощь своей архитектуры романа-собора по определению Г. Белля², читатели нередко не запоминают даже развернутых экфрасисов, хотя смыслы, вводимые либо акцентированные ими, как правило, входят в восприятие. Думается, что в связи с этим не следует говорить о коммуникативной неудаче



автора, напротив, он достигает своей цели. В понимании А. И. Солженицына, художественные приемы как таковые не должны привлекать к себе внимание, т. е. делать значимым сам процесс восприятия вещи, как считали формалисты. Будучи органически включены в повествование, они должны служить авторским целям, т. е. быть предельно телеологичными. Формулируя свое эстетическое кредо, Александр Исаевич утверждал: «Я применяю много новых приемов <...>, но не для того, чтобы вообще развивать их или быть современным, а для того, чтобы наиболее экономно справиться с материалом»³.

Роман «В круге первом», как ни одно другое произведение писателя, насыщен экфрасисами и многочисленными экфрастическими деталями (архитектурными, скульптурными, живописными). Не является ли парадоксом это обращение автора, стремящегося к наиболее экономному овладению жизненным материалом, к описанию пластических произведений искусства? Ведь по своей изначальной природе экфрасис является отступлением от основного действия, его остановкой. Безусловно, Солженицын-художник наследует традицию не античной экфразы⁴, а опыт литературы XIX–XX вв., продемонстрировавшей пластичность и многообразие эстетических функций данного приема, в том числе и нарративных.

Интерес к экфрасису в современной отечественной науке был активизирован публикацией материалов Лозаннского симпозиума «Экфрасис в русской литературе». За последнее десятилетие появился ряд серьезных исследований – монография М. Рубинс, кандидатские диссертации Н. Морозовой, А. Криворучко, Е. Постновой и других, опубликованы десятки статей – Н. Меднис, Т. Дроновой, Р. Ханиновой, Н. Бочкаревой,



С. Животягиной, Р. Уртминцевой, Т. Автухович⁵ и др. Проведена конференция в Пушкинском Доме (2008), издан сборник статей на основе докладов ее участников⁶. Но ни в одном из известных трудов по экфрасису произведения А. И. Солженицына не стали объектом изучения.

Среди работ о творчестве писателя нам встречается лишь одна публикация, специально посвященная живописным экфрасисам в романе «В круге первом», – доклад Э. Б. Мекша на солженицынской конференции 1998 г. в Пушкинском Доме⁷. При этом сами экфрасисы (без употребления термина и без анализа характера описания) неоднократно привлекали внимание исследователей романа «В круге первом» – Л. Ржевского, Ж. Нива, Е. Белопольской, А. Ванюкова, М. Николсона⁸ и др.

Как правило, литературоведы постигают идейно-художественные смыслы главной картины героя-художника Кондрашева-Иванова – «Замок святого Грааля»⁹. Экфрасис этой работы и коринского замысла «Русь уходящая» являются объектами интерпретации в докладе Э. Б. Мекша.

Цель данной статьи – выявить принципы работы писателя с визуальными объектами, раскрыть роль экфрасических описаний в романном повествовании. Материалом являются не привлекавшиеся ранее для анализа варианты экфрасисов в ранних и окончательной редакции произведения¹⁰, а также прототипы картин героя романа И. М. Кондрашева-Иванова – произведения С. М. Ивашева-Мусатова. Выражаю глубокую признательность художнику А. Рассказову, создавшему совместно с И. Ягодкиным в Фейсбуке сайт с картинами своего учителя¹¹ и поделившемуся в частной переписке со мной личной информацией об их авторе.

Сергей Михайлович Ивашев-Мусатов (1900–1992) – старший товарищ Солженицына по Марфинской шарашке – является прообразом героя-художника в романе. И биография солженицынского персонажа (Ипполита Михайловича Кондрашева-Иванова), и его словесный портрет воссоздают в основных чертах судьбу и облик С. М. Ивашева-Мусатова¹². Потомственный интеллигент, правнук декабриста В. П. Ивашева, он был арестован и получил 25 лет лагерей по делу Даниила Андреева как один из слушателей его романа «Странники ночи»¹³.

Его путь в искусство близок солженицынскому: окончив физико-математический факультет МГУ, Сергей Михайлович преподавал в вузах Москвы, но предпочел творчество и педагогическую работу в художественных студиях¹⁴. Его довоенная биография была успешнее, чем показано в романе: он участвовал в коллективных выставках с 1934 г.¹⁵, в 1935 году его произведения экспонировались в Филадельфии¹⁶.

С. М. Ивашев-Мусатов принадлежал к художникам, сформировавшимся в 1920-е гг.¹⁷. Декоративный характер многих его живописных и графических произведений, их колористическая

насыщенность сближают его картины с опытом «русских сезанистов» – бубнововалетовцев. Одним из учителей С. М. Ивашева-Мусатова был И. И. Машков – активный участник этого объединения: «От Машкова Ивашев-Мусатов перенял любовь к выразительности цвета, сочной пастозной живописи, крепко построенной композиции»¹⁸. Но символический характер цветовых контрастов, мистический подтекст ряда работ отсылают, как кажется, к опыту символистов. Скорее всего Сергей Михайлович унаследовал эстетические открытия этого течения не непосредственно, а через творчество Даниила Андреева, близкое знакомство с которым повлияло на его представления об искусстве. В этом убеждает и предложенная в романе А. И. Солженицына «формула творчества»: «... в магическом пятиугольнике, где все открывалось и создавалось, все пять вершин были заняты раз и навсегда: две вершины – рисунок и цвет, как мог увидеть только он, две вершины – мировое Добро и мировое Зло, а пятая – сам художник» (274).

Проведенный анализ романых экфрасисов убеждает в огромном влиянии Ивашева-Мусатова на восприятие Солженицыным произведений изобразительного искусства. Об этом свидетельствует и автограф Александра Исаевича на оттиске 11-го номера «Нового мира» за 1962 г. с «Одним днем Ивана Денисовича»: «Моему вдохновенному чуткому другу С. Н. Ивашеву-Мусатову. 2.12.62. <...>»¹⁹. Но отбирает автор «Круга» лишь те картины, которые соответствуют его собственным эстетическим вкусам.

В окончательную редакцию романа включены экфрасисы пяти работ художника, некоторые с измененными писателем названиями: «Первый снег», «Дуб» («Изувеченный дуб»), «Натюрморт с медным кувшином» («Натюрморт с подносом»), «Девушка в противоопридном костюме. Москва. 1941 год», «Замок святого Грааля». Упоминается также пейзаж «Утро» («Утро необыкновенного дня»). В раннем варианте (в 3-й редакции 1959 г., перепечатка 1961–1962 гг.) была еще одна работа – «Натюрморт с гипсовой головой» («Натюрморт со статуэткой и книгой»).

В каталоге единственной прижизненной персональной выставки С. М. Ивашева-Мусатова зафиксировано время создания большинства из этих полотен – «Первый снег», «Натюрморт с медным кувшином», «Девушка в противоопридном костюме», «Утро», «Натюрморт с гипсовой головой» – 1940-е гг.²⁰, то есть до ареста; «Дуб» и «Замок святого Грааля» – после освобождения, в 1950–1960-е гг. О времени работы над эскизом картины «Замок святого Грааля» имеются точные данные, обозначенные рукой художника на его обратной стороне: «Эскиз “Парсифаль” <...> 15.VIII.61 4 ч [аса] 16.VIII.61 6 ч [асов] С. М.»; итоговая работа под названием «Замок святого Грааля», выполненная по эскизу (тушью по бумаге), была подарена писателю в июле 1966 г.²¹



Но автору романа потребовалось, чтобы все они были написаны на Марфинской «шарашке» и чтобы Нержин в момент острейшего душевного напряжения увидел их как впервые.

Особенность экфрасической ситуации «В круге первом» состоит в том, что читатель не может сравнить произведения героя романа с подлинниками, как это обычно бывает в случае реальных, а не вымышленных экфрасисов. Невозможность отсылки к референту обусловлена тем, что Солженицын воссоздает полотна малоизвестного художника, прижизненная персональная выставка которого проходила в 1986 г. в Москве в маленьком зале на ул. Профсоюзной, а ее каталог, включающий десять черно-белых репродукций и одну цветную, был напечатан тиражом в 500 экземпляров²². Вторую выставку организовали ученики Сергея Михайловича к его столетию (Москва, галерея «Союз Творчество»)²³, а сайт с его картинами в Фейсбуке был открыт лишь 2012 г.²⁴

Сопоставление романских экфрасисов и подлинников, послуживших их прототипами, в каком-то смысле нарушает замысел автора романа, но позволяет лучше понять специфику его художественной манеры, выявить вектор интерпретации первоисточников.

Экфрасис, будучи по своей природе миметическим приемом, сопряжен художественному методу Солженицына, стремящегося к воскрешению «подлинной» реальности на основе собственного опыта, к очищению действительности от лжи, в том числе утверждаемой средствами искусства.

Важная, но далеко не единственная функция экфрасисов картин Кондрашева-Иванова – полемика с опытом соцреализма. В общей структуре романа творчество художника противопоставлено многочисленным идеализированным портретам вождя, своеобразный экфрасистический перечень которых включен в 19-ую главу «Юбиляр»; неудачным попыткам писателя Галахова написать произведение, свободное от самоцензуры; представлениям лагерного начальства, безуспешно пытавшимся втолковать создателю «некрасивых» и «несовременных» картин свои представления о красоте. Но главное – именно в 46-й главе «Замок святого Грааля», посвященной воссозданию произведений Кондрашева-Иванова, раскрываются в экфрасистических описаниях и проговариваются в «слове героя» представления о сущности человеческой личности и сути творчества.

Одним из наиболее развернутых, тонких и значимых для выражения взглядов героя-художника на искусство является экфрасис картины «Первый снег». Это произведение, как и другие, увидено в романе Глебом Нержиным. Писатель переводит зрительные впечатления персонажа в словесный ряд, воссоздавая не только предметный мир, колорит картины, настроение, но и движение глаз зрителя. Солженицын начинает описание с центральной части произведения: «Стылый

ручей занимал главное в ней место. Куда тек ручей – почти нельзя было понять: он не тек вовсе, его поверхность была готова взята ледком. Где помельче, в ручье угадывался коричневый оттенок – это был отсвет палых листьев, устлавших дно»²⁵. Далее взор переводится на берега ручья. Акцент делается на отдельных деталях и цветовой палитре: «Первый снег лежал пятнами на обоих бережках, а в вытайнах между ними торчала желкло-коричневая трава. Два куста ветлы росли у берега, неосяземо-дымчатые, мокрые от задержавшегося на них крупинками и тающего снега» (275). Взгляд перемещается на дальний план, причем в описание вторгается рефлексия об образно-смысловом центре картины: «Но не тут было главное, а – в глубине: густою грудью леса стояли оливково-черные ели, в первом же ряду их беззащитно светилась единственная береза. От ее желтого нежного огня еще мрачней и сплоченней стояла хвойная стража, поднимая острые пики в небо. Небо было в безнадежных пегих клочьях, и в такой же пасмури заходило задушенное солнце, не имея силы прорваться прямым лучом» (275).

Сосредоточивая внимание на цветовых контрастах (оливково-черная, мрачная, сплоченная стража елей и желтое нежное свечение одинокой березы), усиливая драматизм изображения через метафорические образы (острых пик, пронзающих небо; заходящего задушенного солнца), автор романа передает не только или даже не столько реальное соотношение живописных пятен и настроение пейзажа, сколько свое впечатление, навеянное скорее опытом заключения, нежели самой работой. В то же время экфрасистическое описание не противоречит живописной манере художника, отличительными чертами которой являются динамичная композиция, колористические контрасты, обнажающие столкновение противоположных начал в физическом и нравственном мире.

А затем взгляд вновь возвращается к начальной точке созерцания – к ручью, описанием которого открывается экфрасис. Но теперь осмысление изображенного на картине пейзажа переводится в общеэстетическую и философскую сферы. Причем не за счет ослабления внимания к особенностям живописного изображения, напротив, именно из его характеристик извлекается интерпретатором концепция художника – суть мироздания, воплощенная визуальными средствами: «Но и не это еще было главное, а – стылая вода устоявшегося ручья. Она имела налитость, глубину. Она была свинцово-прозрачная, очень холодная. Она вобрала в себя и держала равновесие между осенью и зимой. И даже еще какое-то другое равновесие» (275)²⁶.

Но Солженицыну недостаточно введенной в описание неопределенной формулировки («еще какое-то равновесие»), и он проясняет смысловой план картины через передачу внутренней речи художника: «Вот эта вода – она была и налита, и холодна, и глубока, и неподвижна – но все это



было ничто, если она не передавала высшего синтеза природы. Этого синтеза – понимания, успокоения, всесоединения – сам в себе, в своих крайних чувствах Кондрашев никогда не находил, но знал и поклонялся ему в природе» (276).

В романном тексте экфрасис «Первого снега» становится поводом для размышлений о русском пейзаже, о его запечатлении в отечественной живописи, и – в итоге – о русском национальном характере: «...мы привыкли считать нашу русскую природу бедненькой, обиженной, скромно-приятной. Но если бы наша природа была только такая, – скажите, откуда бы взялись у нас саможигатели? стрельцы-бунтари? Петр Первый? декабристы? народовольцы?» (276). Думается, что акцентирование бунтарского начала в природе и характере русского человека привнесено автором романа. В дальнейшем эта тема получит развитие в экфрасисе «Руси уходящей» П. Корина.

Хотя малоизвестность картин-прототипов позволяла писателю вольно обращаться с первоисточниками, пересоздавать их предметный мир, он не воспользовался этой свободой, как правило, следуя в своих словесных описаниях за живописцем, позволяя себе лишь усилить и переосмыслить отдельные мотивы произведения, подчиняя их общему романному замыслу. При этом в ходе переработки ранних редакций Солженицын последовательно стремится к преодолению описательности экфрасисов, к все более естественному вовлечению их в диалогическую по форме структуру романного повествования. В этом плане интересный материал для наблюдений дают два различных способа описания картины «Дуб», в название которой автор «Круга» добавляет эпитет «изувеченный».

Сохранилось три варианта этой работы С. М. Ивашева-Мусатова, отражающих разные этапы осуществления замысла – графический и живописный, созданные в 1950-е гг., и холст 1970-х гг., отличающийся особой колористической насыщенностью. В ранних редакциях «Круга» – 3-й (1959–1962) и 4-й (1962–1963) – в текст был включен развернутый экфрасис скорее всего графического варианта, поскольку в описании не идет речь о цветовых соотношениях. В солженицынской интерпретации произведения акцентируется внимание на мужественном противостоянии одинокого дуба натиску враждебных стихий: «Это был Дуб одинокий, таинственной силой растущий на взлете голой скалы, куда взбиралась по обрыву опасная тропа и был взнесен как бы зритель. Какие ураганы ни дули здесь! как ни каржили они этот дуб! <...> Небо, должно быть, не знало солнца никогда. Изуродованное постоянно рукопашной с постоянно дующими, вырывающими его из скалы ветрами, – это многоуглое когтистое упорное дерево с ветвями, заломленными, скрюченными, никогда не оставляло борьбы и цеплялось за гибкое свое место над бездной» (756–757)²⁷. В окончательной романной

редакции изломанность линий, драматизм становятся объектом рефлексии Нержина. Те характеристики «Изувеченного дуба», которые в ранних рукописях были даны в статическом описании, автор динамизирует, переводя в «слово героя», полемизирующего с художником по поводу его эстетических принципов.

К полемике побуждает излишне романтизированный, как кажется персонажу, предельно заостренно передающий контрасты Добра и Зла стиль автора: «...я не понимаю вашей страсти к крайним выражениям. Ну вот, изувеченный дуб. <...> Под ним, конечно, – бездна <...> И небо – не только грозное, но оно вообще никогда не знало солнца <...>. И все ураганы, какие за двести лет где-нибудь дули, – все тут прошли, и ветви ему закручивали, и с когтями рвали его из скалы. Я знаю, вы шекспирист, вам если злодейство – то самое непомерное. Но это устарело <...>. Не надо этих больших букв над добром и злом... <...> Злодейство устарело???» – возражает художник Нержину. – «Да только в нашем веке оно и проявилось впервые ...» (276).

Иной вариант переработки экфрасиса ранней редакции в элемент романного повествования в окончательном тексте обнаруживается при обращении писателя к «Натюрморту с гипсовой головой». Этот экфрасис 3-й редакции, несколько отступающий от «прототипа», возможно, восходящий к нескольким натюрмортам художника, выражает в слове присутствие чего-то Незримого: «...у окна, раскрытого в легкую неяркую голубизну, стоит на смутно-видимом условном столе – статуэтка, погрудное, без рук, изображение девушки, и лежит большая закрытая книга в желтом сафьяновом потертom переплете. <...> И на книге нет надписи. Неизвестно, о чем она. Только легкая дымка – воздушного дня? нахлынувшего прошлого? – веет за окном, над книгой и над статуэткой ...» (757).

В окончательной редакции автор отказывается от описания данного натюрморта, но атмосферу воспоминания, а также веяния чего-то незримого/ невыразимого сохраняет при создании образа Агнии – возлюбленной Яконова, романтический облик которой возникает в его памяти у обломков разрушенной церкви Никиты Мученика. Писатель рисует средствами словесной живописи портрет героини в духе Кондрашева-Иванова. Он вписывает ее образ в желто-золотую гамму закатной Москвы. «И во всем этом золотом осиянии Агния, в наброшенной желтой шали тоже казавшаяся золотой, сидела, щурясь на солнце» (139). «Прозрачная желтая шаль ее за плечами повисла на освобожденных, полупущенных локтях и была как тонкие золотые крылья» (141).

В неклассической литературе XX в. одна из ведущих функций экфрасиса – быть источником мотивов. Среди многочисленных мотивов «Круга», вводимых через экфрасистические описания, – мотив рыцарства. Он действительно про-



говаривается при описании нескольких картин Кондрашева-Иванова – «Натюрморт с подносом», «Девушка в противоипритном костюме» – и получает вершинное воплощение в экфрасисе «Замка святого Грааля».

В ранних вариантах «Круга» писатель, воссоздавая натюрморты художника, выражал удивление, что они «не были грубое нагромождение яблок, винограда, разрезанных арбузов или убитой дичи, нет – его натюрморты удивительным образом несли в себе духовное настроение – и каждый свое» (757). В окончательной редакции этот фрагмент отсутствует, возможно, зрелый автор счел его неопитским, но экфрасистические описания передают именно духовную составляющую произведений.

В экфрасисе «Натюрморта с подносом» отмечены особенности его композиции – соотношение сторон четыре к пяти (египтский квадрат), охарактеризовано пространственное расположение предметов, но главное внимание сосредоточено на смыслах, рождаемых в сознании зрителя. «...Ярко начищенный круглый медный поднос <...> воспринимался <...> как доблестно горящий щит», а вместе с темно-металлическим кувшином и спадающей желто-золотой парчой, уподобленной «накидке Невидимого», рождает ассоциации с рыцарским служением: «Что-то было в сочетании этих трех предметов, что передавало дух мужества и призывало не отступать» (274). Как видим, изменение названия подлинника («Натюрморт с медным кувшином») обусловлено внутренней темой писателя²⁸.

Представляя читателю «Портрет девушки в противоипритном костюме. Москва. 1941 год», Солженицын выявляет его символическое наполнение. Образ героини осмысливается как символ страдающей и не сдающейся врагу Москвы: «А сорок первый год на этом портрете – явился» (273). В романном описании все детали облика героини служат созданию образа «мадонны гнева и мщения» (758), как она названа в ранней редакции. «Медно-рыжие буйные волосы ее <...> взволнованным контуром охватывали голову. <...> безумные глаза видели перед собой что-то ужасное, непрощаемое что-то. <...> противоипритный черно-серый костюм ломался острыми, жесткими складками, серебристой полосой отсвечивал на переломленной плоскости – и виделся как латы рыцарских времен» (273). Но главное, что подчеркивается Солженицын в экфрасисе, – это сочетание жестокого и мстительного выражения с благородным, с рыцарской готовностью к подвигу, позволяющее сравнить героиню с Орлеанской девой.

В споре с Нержиным Кондрашев-Иванов проговаривает свое этическое и эстетическое кредо: «...каждый человек носит в себе Образ Совершенства, который иногда затемнен, а иногда так явно выступает! И напоминает ему его рыцарский долг!» (277). Это представление о духовной сущ-

ности личности воплощается в главном произведении Кондрашева-Иванова, как и его прототипа, – в «Замке святого Грааля»²⁹.

По свидетельству Н. Д. Солженицыной, знакомство писателя с «Граалем» произошло следующим образом: 1 января 1962 г. С. М. Ивашев-Мусатов показал Александру Исаевичу, который в это время начал работу над 3-й редакцией романа «В круге первом», «эскиз будущей картины, недавно написанный маслом на картоне. <...> Под впечатлением увиденного в мастерской Солженицын пишет сцену, где художник Кондрашев-Иванов показывает Нержину “маленькое полотно” <...>. Дальше следует точное описание этого эскиза, прошедшее затем почти дословно сквозь все последующие редакции романа...»³⁰. С точки зрения оценки художественных достоинств романских экфрасисов, важным представляется приводимый Натальей Дмитриевной факт знакомства Сергея Михайловича с романом и тем самым с описаниями собственных произведений: «... Солженицын в январе 1964 года дает почитать его («Круг». – Т. Д.) друзьям по шарашке, в том числе Ивашеву-Мусатову, который остался доволен посвященными ему страницами»³¹.

Экфрасис «Замка святого Грааля» создан автором романа «В круге первом» с такой глубиной и выразительностью, что не только воспроизводит экспрессию и эмоциональную нагрузку произведения, но стремится стать равносильным ему дублем, преподносит его как самостоятельную реальность³².

В экфрасистическом описании центральным является образ рыцаря, узревшего неземной свет: «Это то мгновение, когда Парсифаль впервые увидел – замок! святого!! Грааля!!! <...> Растерянный, изумленный, он смотрел туда <...>, где на все верхнее пространство неба разлилось оранжево-золотистое сияние, исходящее то ли от Солнца, то ли от чего-то еще чище Солнца, скрытого от нас за замком. <...> игольнично поднимаемая на всю высоту картины до небесного зенита, – не четко-реальный, но как бы сотканный из облаков, чуть кольшистый, смутный и все же угадываемый в подробностях нездешнего совершенства, – стоял в ореоле невидимого сверх-Солнца сизый замок святого Грааля» (278).

Солженицын не раскрывает символического наполнения образа святого Грааля³³, но и сюжет картины, и ее название побуждают читателя к включению мотивов «ковчега Завета», «крови Христовой» в семантическое поле произведения. Дополнительные культурологические обертоны эти мотивы обретают при соотношении живописного замысла С. М. Ивашева-Мусатова с темой Грааля у Д. Андреева, который обращался к ней на протяжении всего творческого пути – «Песнь о Монсальвате» (1934–1938), «Навна» (1955), «Роза мира» (1958). Но эта тема, подсказанная мне А. Рассказовым, требует специального исследования.



Для диалогизированного романного повествования Солженицына показательно, что картина «Замок святого Грааля» получает в романе и иное истолкование – реализованной утопии³⁴. В 90-й главе «На задней лестнице» она становится аргументом в споре Нержина с Герасимовичем об историческом прогрессе: «Сотни лет поэты и пророки напевали нам о сияющих вершинах <...> Вот здесь, посветите, есть такой Замок святого Грааля...<...> Там еще будто всадник доскакал и узрел – ерунда! Никто не доскачет, никто не узрит!» (550). Повествователь не объясняет причины столь резкой смены восприятия произведения, но обращает внимание читателя на детали психологического свойства. В первом случае душа Нержина, разбуженная свиданием с женой, делала его восприимчивым к замыслу художника, вместе с которым он созерцает «Замок». Во втором писатель подчеркивает отсутствие освещения. Темнота, в которую погружена лестница с произведениями Кондрашева-Иванова, лишает героя непосредственного переживания искусства. Картина становится аргументом в интеллектуальном споре. Но для романного целого важны оба варианта интерпретации.

В заключение отмечу органичность включения экфрасиса как структуры «текст в тексте» в роман, насыщенный многочисленными литературными, философскими, музыкальными цитатами и реминисценциями. Солженицынские описания произведений Кондрашева-Иванова становятся «окнами» из замкнутого пространства шарашки в мир этических и эстетических ценностей, из конкретно-исторического времени в вечность. Запечатлевая в художественном слове картины-прототипы С. М. Ивашева-Мусатова, писатель возвращает их из забвения, делая фактом духовной жизни современного читателя.

Примечания

- 1 Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе : тр. Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 8.
- 2 См.; Бель Г. Мир под арестом. О романе Александра Солженицына «В круге первом» // Иностранная литература. 1989. № 8. С. 229–232.
- 3 Солженицын А. Публицистика : в 3 т. Ярославль, 1996. Т. 2. С. 531.
- 4 См.: Аверинцев С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Аверинцев С. Образ античности. СПб., 2004 ; Брагинская Н. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпаты – восточнославянские параллели. Структура балканского текста / сост. и отв. ред. Т. М. Судник и Т. В. Цивьян. М., 1977 ; Фрейдберг О. Миф и литература древности. М., 1978 и др.
- 5 См.: Рубин М. Пластическая радость красоты : Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003 ; Морозова Н. Экфрасис в прозе русского романтизма : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006 ; Криворучко А. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов : автореф. дис. канд. филол. наук. Тверь, 2009 ; Постнова Е. Экфрасис в творчестве В. А. Каверина 1960–1970-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012 ; Меднис Н. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 58–67 ; Дронова Т. Жанровый потенциал экфрасиса в историко-софском романе Д. С. Мережковского // Междисциплинарные связи при изучении литературы : сб. науч. тр. Саратов, 2006. С. 88–94 ; Она же. «Все прекрасное умирает в человеке, но не в искусстве» (Функции экфрасиса в романе Д. С. Мережковского «Леонардо да Винчи») // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века : материалы III Междунар. науч. конф. Вып. 4. М., 2008. С. 55–64 ; Ханинова Р. Некоторые аспекты экфрасиса в русской прозе XX века : статья в парадигме текста // Преподаватель XXI век. 2007. № 4. С. 95–103 ; Бочкарева Н. Функции живописного экфрасиса в романе Григори Норминтона «Корабль дураков» // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 6. С. 81–89 ; Животьягина С. Феномен визуализации и его художественные функции в романе-хронике Н. С. Лескова «Захудалый род» // Вестн. ВГУ. Сер. : Филология. Журналистика. 2009. № 1. С. 35–38 ; Уртмицева М. Экфрасис : научная проблема и методика ее исследования // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4(2). С. 975–977 ; Автухович Т. Поэтический экфрасис : риторика чтения // Чтение : рецепция и интерпретация : сб. науч. ст. : в 2 ч. Ч. 1. Гродно, 2011. С. 126–133 и др.
- 6 См.: «Невыразимо выразимое» : экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте сб. ст. / сост. и науч. редакция Д. В. Токарева. М., 2013.
- 7 Цит. по: Затевалов В. Международная научная конференция в Пушкинском Доме «Академик А. И. Солженицын. К 80-летию со дня рождения» // Рус. лит. 1999. № 4. С. 181–185.
- 8 См.: Ржевский Л. Творец и подвиг. Очерки по творчеству Александра Солженицына. Frankfurt, 1972 ; Нива Ж. Солженицын. М., 1992 ; Белопольская Е. Роман А. И. Солженицына «В круге первом»: Опыт интерпретации. Ростов н/Д, 1997 ; Ванюков А. «В круге первом» А. И. Солженицына : феномен композиции и сферы смыслов в романе // А. И. Солженицын и русская культура : сб. науч. докл. Саратов, 2004. С. 44–54 ; Николсон М. Солженицын как «социалистический реалист» // Солженицын : Мыслитель, историк, художник. Западная критика, 1974–2008 : сб. ст. М., 2010. С. 476–498 и др.
- 9 Исключениями являются монография Ж. Нива, где наряду с «Замок святого Грааля» речь идет о картине, которую автор исследования именуется «Осенний ручей» (См.: Нива Ж. Указ. соч. С. 92) и статья А. И. Ванюкова, в которой философия творчества в романе рассматривается на примере композиции нескольких работ героя-художника – «Напорморт с подносом», «Первый снег», «Замок святого Грааля» (См.: Ванюков А. Указ. соч. С. 45–46).



- ¹⁰ Сопоставление разных вариантов экфрасисов стало возможным благодаря предпринятому М. Г. Петровой текстологическому исследованию рукописей романа «В круге первом» и публикации наиболее значимых различий в издании: *Солженицын А. В круге первом*. М., 2006.
- ¹¹ См.: Ивашев-Мусатов Сергей Михайлович. URL: <https://www.facebook.com/IvashevMusatov?fref=ts> (дата обращения: 11.12.2013).
- ¹² Информацию о художнике см.: *Художники народов СССР. XI–XX вв. Биобиблиографический словарь* : в 6 т. Т. 4. Кн. 1. М., 1983 ; *Кутцов И.* Вступительная статья // Сергей Михайлович Ивашев-Мусатов. Живопись. Графика : каталог выставки. М., 1985. С. 3–6. ; Ивашев-Мусатов Сергей Михайлович URL: <https://www.memo.ru/museum/rus/fineart/ivashev-musatov.htm> (дата обращения: 11.12.2013) ; мемуарные источники : *Панин Д.* Лубянка – Экибастуз. Лагерные записки. М., 1990 ; *Гершман М.* Приключения американца в России (1931–1990). Нью-Йорк, 1995 ; *Слуцкая И.* За пределами Видимого. URL: <https://www.newswe.com> (дата обращения: 11.12.2013).
- ¹³ «Арестован 1.10.1947 г. в связи с делом Даниила Андреева. Инкриминировали антисоветскую агитацию и террор. 30.10.1948 г. приговорен ОСО к 25 годам ИТЛ с последующим поражением в правах. Срок отбывал в Степлаг Карагандинской обл. до 1954 г. Лагерный номер СА-759. Работал художником. Лагерные работы не сохранились. Освобожден в апреле 1956 г. Реабилитирован в ноябре того же года. Жил и работал в Москве» (Ивашев-Мусатов Сергей Михайлович URL: <https://www.memo.ru/museum/rus/fineart/ivashev-musatov.htm> (дата обращения: 11.12.2013).
- ¹⁴ «В 1937–1942 годах он преподавал рисунок в Московском скульптурном комбинате. В 1940–1946 вел занятия по живописи и рисунку в изостудии ВЦСПС. Позднее преподавал живопись и рисунок в Центральном Доме Советской Армии, в домах культуры и детских изостудиях» (*Кутцов И.* Указ. соч. С. 4).
- ¹⁵ См.: *Выставка начинающих молодых художников* : каталог. М., 1934. С. 19.
- ¹⁶ См.: *Биобиблиографический словарь. Художники народов СССР. Т. 4. С. 462.*
- ¹⁷ В 1919–1923 гг. во время обучения на физико-математическом факультете МГУ он занимался в художественной мастерской М. Ф. Шемякина, в 1926–1929 – в студии АХРР у И. И. Машкова и Б. В. Иогансона (См.: *Кутцов И.* Указ. соч. С. 3 ; Ивашев-Мусатов Сергей Михайлович. URL: <https://www.memo.ru/museum/rus/fineart/ivashev-musatov.htm> (дата обращения: 11.12.2013)).
- ¹⁸ *Кутцов И.* Указ соч. С. 3.
- ¹⁹ Текст автографа сообщен А. Рассказовым. Инициалы С. Н. в автографе Солженицына объясняются тем, что после возвращения из лагеря, в 1950-е – начале 1960-х гг., Ивашев-Мусатов изменил отчество Сергеевич на Николаевич и некоторое время настаивал на таком именовании. См. об этом: *Гершман М.* Приключения американца в России (1931–1990). Нью-Йорк, 1995. С. 130.
- ²⁰ См.: Сергей Михайлович Ивашев-Мусатов. Живопись. Графика : каталог выставки. М., 1985.
- ²¹ Александр Солженицын : Из-под глыб. Рукописи, документы, фотографии : К 95-летию со дня рождения : [Выставка в ГМИИ им. А. С. Пушкина, 9 декабря 2013 – 9 февраля 2014]. М., 2013. С. 216–217.
- ²² См.: Сергей Михайлович Ивашев-Мусатов. Живопись. Графика : каталог выставки. М., 1985.
- ²³ 01.04. – 15.04.1999. Ивашев-Мусатов Сергей Михайлович (1900–1992). Выставка «Рыцарь света» из фондов музея интегральной культуры «Ария». См. об этом: Ивашев-Мусатов Сергей Михайлович. URL: <https://www.facebook.com/IvashevMusatov?fref=ts> (дата обращения: 11.12.2013).
- ²⁴ Ивашев-Мусатов Сергей Михайлович URL: <https://www.facebook.com/IvashevMusatov?fref=ts> (дата обращения: 11.12.2013).
- ²⁵ *Солженицын А.* В круге первом. М., 2006. С. 275. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.
- ²⁶ Сравним художественный экфрасис и искусствоведческую характеристику полотна, послужившего прототипом : «Картина “Первый снег” переносит в то время года, когда полная красок и звуков жизнь подмосковной природы замирает и лес погружается в зимний сон. Живопись тонко передает сложные цветовые оттенки неба и воды, белизну снега, приглушенные тона леса. Присущая всему творчеству художника монументализированность композиции и пластического решения органично сочетается в этой вещи с живой эмоциональностью» (*Кутцов И.* Указ. соч. С. 4).
- ²⁷ В искусствоведческом комментарии акцент также делается на выразительности изображения : «О живописи 1950-х годов дает представление полотно “Дуб”, изображающее старое дерево, которое упорно борется за жизнь. Динамична его диагональная композиция. Экспрессивны очертания корявых ветвей, беспокойный силуэт ствола и кроны, тревожный ритм проносащихся облаков. Все в этом произведении – и композиция и цвет – полно внутреннего напряжения» (Там же. С. 5).
- ²⁸ Изменив название, А. И. Солженицын перенес внимание с кувшина на поднос, уподобленный им рыцарскому щиту. В искусствоведческом описании подчеркивается особая атмосфера работы, но основное внимание уделено композиции и другим «техническим» характеристикам: «Торжественно выглядит “Натюрморт с медным кувшином”. Силуэт кувшина как бы вписан в окружность блюда, поставленного в качестве фона, а само это блюдо – в прямоугольник холста. Геометрическая четкость и некоторая строгость усложняются и смягчаются складками осеняющей натюрморт драпировки» (Там же. С. 5).
- ²⁹ В монографии Ж. Нива, считающего главу «Замок святого Грааля» «тайственным центром произведения, средоточием, сообщающим ему его смысл», символ рыцарей Грааля определяется как центральный (См.: *Нива Ж.* Указ. соч. С. 92).
- ³⁰ Александр Солженицын : Из-под глыб : Рукописи, документы, фотографии. С. 216.
- ³¹ Там же. С. 217. В каталоге солженицынской выставки представлены оба варианта произведения – эскиз «Парсифаль» и картина «Замок святого Грааля», вы-



полненная по эскизу, но без красок (тушью по бумаге) (Там же. С. 218).

- ³² Терминология Р. Бобрыка. См.: *Бобрык Р. Схема и описание в научных текстах о живописи. Анализ или экфрасис? // Экфрасис в русской литературе. С. 180, 181.*
- ³³ Л. Ржевский справедливо отмечает, что внутренняя тема романа, которая в описании «Замка святого Грааля» воплощается иносказательно языком красок, до различных читателей дойдет по-разному. Им же она именуется «темой обращения к Небу (выделено автором. – Т. Д.)» (*Ржевский Л. Творец и подвиг. С. 98*). Ж. Нива также акцентирует внимание на вертикальном измерении пространства в «Граале», которое мистически «накладывается на злое концентрационное место. <...> Этот взгляд, уходящий ввысь в мистическом восхождении, – основа основ солженицынского видения, душа, поднимающаяся вопреки горизонтальной империи зла, триумф “тюрьмы” над “лагерем” <...>» (*Нива Ж. Указ. соч. С. 175*).
- ³⁴ Этот вариант истолкования картины в романе является для Э. Б. Мекша основополагающим. В докладе исследователя экфрасис «Замка святого Грааля» трактуется в сугубо идеологическом ключе – как «понимание со-

ветского периода русской истории» художником. Язык символов, в том числе характер изображения всадника, застывшего перед бездной, интерпретируется однозначно, по сути, аллегорически. Так, готовность лошади «по воле всадника, и попятиться и перенестись» прочитывается как воплощение исторической ретроспекции и перспективы, для которых «точкой отсчета является сталинское время» (*Мекш Э. Указ. соч. С. 181*). При этом смысл изображения расшифровывается через проекцию на фальконстовский памятник, а также на образы советского искусства: «Эскизный вариант картины Кондрашва ориентирован и на знаки советской культуры, в частности на расхожий образ красноармейца в “богатырке” (названной позднее “буденовкой”), наиболее наглядно воплощенный в знаменитом плакате Д. С. Моора “Ты записался добровольцем?” (1920), и на конные монументы 1953 года, примером которых может служить памятник Юрию Долгорукому С. М. Орлова, А. П. Антропова и Н. Л. Штамм, открытый в дни кенгирского восстания» (Там же). Трудно согласиться с подобным осмыслением произведения, которое вдохновлено легендами о Парсифале, Лоэнгрине, Священном Граале и их «отражениями» в искусстве.