

Р. Ходель: Экфрасис и «демодализация» высказывания. // Экфрасис в русской литературе. Под редакцией Леонида Геллера. Москва 2002, 23-30.

Роберт ХОДЕЛЬ
(Берн—Гамбург)

Экфрасис и «демодализация» высказывания

Слово *экфрасис*, как показывает приставка «эк», имеет два основных значения. По аналогии с глаголом ἐκδιηγέομαι (рассказать *до конца*), оно выражает *полноту* «сообщения», «описания» или «изложения», а по аналогии со словом ἐκτροπή (вывод, отклонение, посторонний путь), оно обозначает «выход» *из* или «уклонение» *от* чего-либо.

Лексическая основа отражается и в самом литературном явлении. Литературоведческий термин «экфрасис» следует рассматривать в двух аспектах, на уровне (а) *предмета* и на уровне (б) *повествования*.

Изображаемый *предмет* (а), как утверждает «Энциклопедия античности» Pauly (1997), уже в пятом веке был сужен Николаем Ритором до «скульптур, образов и подобного». В риторике того времени поэт «ясностью в деталях» (σαφήρεια... κατά μέρος) стремился к наглядности предмета (ἐνάργεια). Тяга к созданию иллюзии реальности, к мимесису, безусловно, осталась до сих пор важной функцией экфрасиса.

Тот факт, что предмет описывается *подробно*, служит на уровне *нарративном* (б) причиной выхода экфрасиса из рамок привычного повествования. Детальное изложение достигает определенной завершенности и автономии по отношению к окружающему тексту и, таким образом, способствует сопоставлению текстовых элементов с макротекстом.

В обоих аспектах экфрасис близок к метафоре. И метафоры и экфрасис тесно связаны с образом и образностью, и обе фигуры выделяются в своем синсемантическом поле. Однако, в отличие от метафоры, которая в прямом смысле обозначает не реально существующий предмет, а образ, экфрасис непосредственно изображает конкретный объект. Вопрос о его образности ставится лишь на уровне макротекста. На этом же уровне экфрасис обнаруживает свойство, в котором мы видим воплощение одного из существенных принципов художественного текста.

Как и метафора, экфрасис требует *tertium comparationis*, т.е. текстовой связи на основе аналогии. А поскольку речь идет о подробном и более обширном по сравнению с метафорой описании, экфрасис резко усиливает

конкуренцию между атомизацией текстовых единиц и их интеграцией в целостный смысл текста. Связность произведения основывается не столько на линейном накоплении значения, сколько на «пространственных» отношениях элементов текста. Причинно-временная нить разбивается и дополняется по принципу скачкообразного сопоставления отдельных смысловых единиц.

Для того чтобы ответить на вопрос, каким образом отклоняется экфрасис от синсемантического поля, стоит обратиться к некоторым понятиям поздней философии Платона.

Экфрасис не представляет собой ни подражание действиям посредством языка, ни диегезис в смысле рассуждающей и обобщающей аукториальной речи. Он есть *μιμησις* *σостояния*. Его нарративная функция, следовательно, не отождествляется ни с динамическим разворачиванием действия, ни с обобщающим конкретные события мышлением, которое по Платону вызывает «обсуждение» (*διαλέγεσθαι*, Platon 1997: 325). Экфрасис останавливает ход действия или отклоняется от родовых, обобщенных высказываний. Иными словами, очень вероятно, что в экфрасисе внимание читателя ослабляется, и автор может незаметно открывать перспективу будущих событий, манипулируя читателем с помощью изоморфного подражания действительности.

Хотя и представимо, что экфрасис захватывает читателя своим динамическим содержанием — описанием битв или бегов, — с ним неизбежно связано и изменение ритма: динамический ход действия прерывается описанием картины, перечисление предметов заменяет подробное описание одного из них, а видовые, обобщенные высказывания переходят к наглядному описанию конкретного предмета.

Придерживаясь платоновского термина «*μιμησις*», так как он дан в «Государстве», можно определить экфрасис как подражание третьей степени. По Платону даже ремесленник, столяр, производит не реально существующий стол, а лишь отображение его. А поскольку художник изображает произведение столяра, экфрасис можно понять как подражание художнику, т.е. подражание третьей степени.

Подражание отдельным, единичным вещам, по Платону, надо отнести к промежуточной сфере между реально существующим и несуществующим мирами, оно является объектом «мнения» и «любопытных», т.е. *σόζα* и *φιλοδόξοι*. Ведь в качестве отдельной, единичной вещи подражание самодостаточно и не требует противоположного. Не нужно, следовательно, судьи, который устранил бы противоречия и таким «диалектическим» образом приблизился к настоящей действительности, к идее (Платон 1997: 351).

Экфрасис изображает конкретное явление.

Однако, в отличие от художественной картины, которая по Платону непосредственно отражает мир предметов, в экфрасисе описывается в такой же мере предметный мир, как и его художественное изображение. Референтность как бы двойится. А в потенциальном расхождении между двумя отображениями как раз может возникнуть та противоположность, которая по Платону побуждает к размышлению (там же: 341).

Экфрасис становится иконичным знаком культурной «стесненности» в смысле сознания глубокой условности. Между субъектом и миром возникает образ — произведение культуры. В соединении различных средств выражения обнаруживается «медийный», посреднический характер, как языка, так и образа.

Для нашего анализа важнее всего то, что экфрасис, поскольку он является и конкретным объектом и образом, способствует размежеванию *модального* характера высказывания. Первой иллюстрацией того, что мы называем размежеванием модальности, пусть послужит стихотворение Лермонтова «Силуэт». Под модальностью мы равно подразумеваем и степень утверждения реальности, и отношение говорящего к утверждаемой действительности. Для этого аспекта модальности характерен в первую очередь оптатив, выражающий и желание (*купитивный оптатив*) и потенциальность события (*потенциальный оптатив*). Но у модальности есть и иной аспект; к нему относятся такие явления, как ирония или маркированная образность высказывания. На последнем строится стихотворение Лермонтова «Силуэт» (1831)¹.

Силуэт

Есть у меня твой силуэт;
Мне мил его печальный цвет;
Висит он на груди моей
И мрачен он, как сердце в ней.

В глазах нет жизни и огня.
Зато он вечно близ меня;
Он тень твоя, но я люблю.
Как тень блаженства, тень твою.

(Лермонтов, I, 1961: 260)

¹ Стихотворение при жизни поэта не печаталось.

Стихотворение начинается с констатации факта. Описывается эпизодическая или актуальная ситуация, которой противопоставляется эксплицитное психическое «я».

По Тульвингу (Tulving 1983: 1—58), такое высказывание принадлежит к области эпизодической памяти, системы, которая хранит информацию о локализованных во времени, непостоянных событиях и об их временно-пространственных названиях (семантическая память, наоборот, содержит организованное знание в смысле ментального тезауруса)².

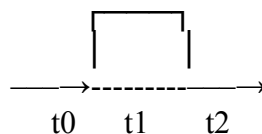
Эпизодичность и конкретность характеризуют и вторую строку стихотворения. Объективное сообщение о силуэте при этом слегка нарушает метафорическое выражение «печальный цвет». Эксплицитное описание внешнего мира и отношения лирического героя к силуэту заменяется имплицитным изложением психики говорящего. Этот переход в другую область высказывания утверждается третьей строкой, где автор возвращается на первичный уровень, к описанию внешнего мира. Метафора, однако, на первом уровне высказывания не мотивируется полностью: хотя в слове «печальный» мы улавливаем и цветное качество «темный» или «черный», это прямое его значение явно отступает на второй план. Ср. выражение «черная душа», где в слове «черная» активизируются в первую очередь те компоненты, которые вместе со словом «душа» создают новую смысловую единицу. Модальность в этом случае, если понимать ее как степень определенности уровня высказывания, четко установлена. Во втором стихе лермонтовского текста, однако, переносное значение, т.е. описание мира чувств, наоборот, вступает в соревнование с уровнем первичного, дословного значения, с описанием силуэта.

В таких случаях возникает вопрос, насколько можно вообще употреблять термин «метафора» (а это его употребление как раз основное в поэзии). Ведь «метафора» обычно обозначает, что перенос в чужую и одновременно с чем-то сравнимую область осуществляется лишь временно: отдаление от первичного значения (t1) уничтожается во время чтения окончанием метафорического выражения (t2). Механизм так понимаемой метафоры схематизировать следующим образом (пунктирная линия указывает на то, что первичный уровень активизируется и при переносе).

² Эпизодическая память, в отличие от семантической, не работает способом заключения (инференции), иначе говоря, события хранятся в той форме, в какой они на самом деле произошли, и не могут (быть выведены из других областей знания. Нельзя выводить больше знания, чем эксплицитно вложено (Hansen 1996: 9). Поэтому при активизации эпизода употребляется, как правило, глагол «вспоминать», а при активизации семантической памяти — глагол «знать».

вторичный, переносный уровень значения

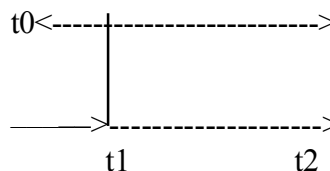
первичный, основной уровень значения



Лермонтовская «метафора» *печальный*, однако, служит устройством для распределения высказывания на два более или менее равноправных уровня. Информация в дальнейшем развертывается то на первом, то на втором, а чаще всего сразу на обоих уровнях. Этот переход может охватывать и предыдущий текст (t0). Нет больше ни основного, ни переносного значения. Высказывание «демодализируется», т.е. информацию целиком нельзя воспринимать лишь на одном из этих уровней.

вторичный, переносный уровень значения

первичный, основной уровень значения



В четвертом стихе это возбуждение усиливается, «демодализация» высказывания развертывается: «И мрачен он...»

На первом (буквальном) уровне высказывания осуществляется переход от эпизодических к видовым структурам: Цветовое качество «темный», которое активизируется в слове «мрачный», надо отнести не только к конкретной лирической ситуации, а к силуэту вообще. Тавтологический характер утверждения — силуэт и так определяется темным цветом, — способствует переходу от первого ко второму уровню высказывания. Этот перенос, однако, не окончательный. Полной метафоризации мешают два фактора.

Во-первых, модальным союзом «как» в сравнении «как сердце в ней» подчеркивается тот факт, что описание силуэта и в четвертом стихе, по крайней мере, формально трактуется как первый уровень высказывания. Но важно тут второе. Поскольку медальон представляет собой реально существующий образ, этот образ противостоит метафоризации. И вместе с тем дословный уровень высказывания настолько подвержен влиянию последней, что даже превращается в подобие загадки: так, не сразу понятно, почему силуэт «вечно близ» лирического героя.

Таким образом, значение слов постоянно колеблется. Смысл текста не фиксируется окончательно ни на дословном, ни на переносном уровне

высказывания. При этом особое смысловое напряжение возникает из-за того, что четвертая, пятая и шестая строки на первом уровне носят одновременно видовой и тавтологический, т.е. немножко лапидарный характер, в то время как на втором уровне они обозначают конкретные, эпизодические явления внутреннего мира.

«Силуэт» не является исключением ни в творчестве Лермонтова, ни в романтизме в целом. При помощи понятия «демодализации» высказывания, иначе говоря, неопределенности перформативного акта, можно описать принцип поэзии вообще. Экфрасис при этом предстает как поэтический прием, который расширяет возможности модального размежевания метафоры тем, что ставит абстрактную образность выражения в зависимость от предметности конкретного образа. Экфрасис располагает огромным потенциалом как для вуалирования и мистификации действительности, так и для ее строжайшей номиналистической критики.

Второй аспект модальности, о котором упоминалось выше, можно проиллюстрировать ниже следующим стихотворением Дмитрия Пригова:

***Картина Ильи Ефимовича Репина
«Иван Грозный убивает своего сына»
глазами порожденного ими и породившего их дитя***

Дитя к картине «Иван Грозный
Своего сына убивает»
Подходит близко, замирает
Пугается, хочет бежать, но поздно
Поздно
И глазом в глаз упирается
В глаз раздетый, разутый, разъятый
В жилочках, прожилочках, в ужимочках
В колбочках, в палочках, в блесточках
В бликах, блестках, взблестках
Дитя, где ты? — Не отзывается
И в темноту, в густоту, в пустоту
Лбом в стену упирается
И это, это называется... —
О чем ты? —
Извини
Дитя в картине «Иван Грозный
Своего сына убивает»
Подходит близко, замирает
Пугается, хочет бежать, но поздно
Поздно

Руки, руки тело сына подбирающие
Его члены облегающие
Другие трупы собирающие
Со всех сторон набирающие
Из-под земли их добывающие
За собою призывающие
В твердь-землю упираются
И это, это называется... -
О чем ты? —
Ой, извини!
Дитя к картине «Иван Грозный
Своего сына убивает»
Подходит близко, замирает,
Пугается, хочет бежать, но поздно
Поздно
Пальцы, пальцы как у пращура
Земноводного и ящера
Жилами до тьмы прокопаны

На первом уровне высказывания в приговском стихотворении неожиданно появляется герой описываемой картины. Это столкновение разных уровней реальности как бы конденсируется уже в заглавии.

Объектом созерцания является картина Репина. И на этом же, первом, уровне имеется дитя, смотрящее на картину. Но «порожденное ими», т.е. Репиным и Иваном, как утверждает текст, дитя к тому же и порождает их. В обоих случаях глагол «породить» соединяет два обычно четко разделенных значения. В первом случае, если отнести «порожденное ими» к Ивану, глагол может читаться в прямом значении генетической связи; но по отношению к художнику то же «порождение» следует понимать переносно. Вторая форма глагола вводится неожиданно. Ее можно мотивировать самим предметом или процессом созерцания.

На уровне *предмета* дитя породило Ивана, так как Иван посредством сына стал Иваном *Грозным*, а Репина тем, что это дитя представляет собой один из самых важных его сюжетов.

На уровне созерцания дитя в рецептивном акте как будто воспроизводит процесс создания картины и ее главного образа. Стихотворение даже говорит о том, что это оживление надо понять дословно. Руки Ивана тело сына снова подбирают, его члены обегают.

В отличие от Лермонтова и его эпохи, демодализация высказывания у Пригова сама по себе стала сюжетом художественного текста, хотя эксплицитно текст об этом не говорит. Речь идет не столько об убийстве царевича и его живописном изображении, сколько о подрывании традици-

онных дискурсов (например, с сообщительно-изобразительного, исторически-политического или этического; ср. переработку функции ребенка у Достоевского в «Диалоге № II» — Пригов 1985: 3).

Функция экфрасиса в новой — приговской — модальности, восходящей к Платонову и Чехову, симптоматична. Экфрасис предстает перед читателем как прием. Пригов при этом последовательно использует его двойной потенциал — тенденцию к разбиванию причинно-временной связи и двойственность по отношению к картине и образу, или, по словам Геллера (Heller 1997: 154), к изображению и изображаемому.

Литература

Der neue Pauly.

1997 *Enzyklopädie der Antike*. Bd. III. Stuttgart.

Hansen, Björn.

1996 *Zur Grammatik von Referenz und Episodizität*. München.

Heller, Leonid (Геллер, Л.).

1997 «На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот)», *Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderband 44.

Лермонтов М.Ю.

1961 *Собрание сочинений в 4-х тт. Т. I*. Стихотворения. М.—Л.

Platon.

1997 *Государство*, кн. VI, то же: *Der Staat*. Stuttgart.

Пригов, Д. А.

1985 *Книга о счастье в стихах и диалогах*. М.

Tulving E.

1983 *Elements of Episodic Memory*. Oxford.