

Силантьева В.И.*

**ТРАНСФЕР И ТРАНСФОРМЕР В МЕЖВИДОВОМ
ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ[©]
(литература и живопись)**

Аннотация. В статье рассматриваются возможности культурного трансфера как метода исследования межвидовых художественных связей (литература и живопись). Указана органичность применения трансфера в области компаративистики. Предлагаются некоторые уточнения теоретического характера; иллюстрируется использование метода при анализе ряда конкретных произведений. Полемический характер статьи связан с понятием «трансформер», который, как кажется автору, больше соответствует анализу постмодернистских произведений и произведений «новой реальности».

Ключевые слова: трансфер; трансформер; межвидовая компаративистика; постмодернизм; постпостмодернизм; «новая реальность»; «коллажное письмо».

* *Силантьева Валентина Ивановна* – доктор филологических наук, профессор, завкафедрой зарубежной литературы, Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова, Одесса, Украина, e-mail: v.i.sylantyeva@gmail.com

Silant'eva Valentina Ivanovna – DScin Philology, professor, head of chair of foreign literature, Odesa National Mechnikov University, Odesa, Ukraine, e-mail: v.i.sylantyeva@gmail.com

© Силантьева В.И., 2022

Silant'eva V.I.

**Transfer and transformer in the interdisciplinary artistic space
(literature and pictorial art)**

Abstract. The article considers the opportunities of cultural transfer as a method of studying interspecies ties involving art and literature. It also reflects the organic nature of the transfer usage in the field of comparative studies. Mention should also be made that the present paper introduces some refinements of a theoretical nature and demonstrates the application of the method to the analysis of particular works. The polemical nature of the article is associated with the concept of «transformer», which, according to the author, is more consistent with the analysis of postmodern works and works of «new reality».

Keywords: transfer; transformer; interspecific comparative studies; postmodernism; post-postmodernism; new reality; narrative collage.

В пространстве общих размышлений

ТРАНСФЕР особенно активно утверждает и пролонгирует свою актуальность в культурологии последних десятилетий. В межвидовом художественном сравнении, которым занимается одна из школ компаративистики, трансфер обозначает себя возможностью реконструкции связей «поверх границ», которые часто противоречат устоявшимся представлениям» [Дмитриева, 2011, с. 302–313]. Имеется в виду новое и глубинное прочтение произведений нескольких видов искусства, поставленных рядом. Например: литература и живопись, литература и музыкальное произведение на определенную заданную тему; литературный первоисточник и его кино- (театральная) версия. В этом случае на первый план выходит классический принцип трансфера – расшифровка и интерпретация двух (и более) поставленных рядом объектов, близких по ряду признаков. В основе такого сравнения лежит диалог культур, который предпочтительнее монологического восприятия и дает пространство для углубленного познания каждого из рядом стоящих культурных феноменов. Но, повторяем, это в классическом варианте трансфера, когда, например, романтизм таинственного немецких гениев находит свои «отголоски» в «удвоении миров»

В. Жуковского («Лесной царь»), А. Погорельского («Черная курица, или Подземные жители»), Н. Гоголя («Ночь перед Рождеством»). Но что делать в пору торжествующего хаоса, непрогнозируемых смещений акцентов объективного и субъективного прочтений постмодернистского, постпостмодернистского образцов мышления и расцвета «новой реальности»? Думается, в этом случае следует сопоставлять два понятия: трансфер и трансформер.

ТРАНСФОРМЕР. В отличие от трансфера, который «перемещает» признаки одного предмета на другой и тем самым «расширяет», «универсализирует» прочтение объекта, противопоставляя это действие однозначному и уже поэтому «редуцированному» взгляду на него, трансформер в подобной ситуации действует несколько иначе. Отталкиваясь от материалистической картины мира, он создает искусственную реальность, представляя читателю (зрителю) «два в одном», т.е. поверх реальной картины формирует искусственно созданный ее образ. Получается своего рода «человеко-робот», и если так, то и термин, соответствующий подобному деянию, органичен ему.

В трансформере диалогизм подменяется дуальностью, а в постмодернистской реальности – еще и симультанной дуальностью. Так как дуальность предполагает наличие конфликтных (противоположных) констант восприятия, то такое восприятие объекта искусства нельзя свести к единоначалию, но это двойное конфликтное видение все равно рождает дополнительные смыслы. Естественно, несколько иные, нежели трансферное.

Трансформер с его «двойным дном» идеально вписывается в систему интертекста на уровне иконического знака. В этом случае, пользуясь терминологией Ю. Лотмана [Лотман, 2000], можно утверждать: происходит та «десемиоизация», которая демонстрирует «динамику пересечения границ» как явление «большого взрыва» и самое движение от трансфера к трансформеру. В лучшем случае в ситуации перехода к синергетически неустойчивому видению, свойственному «нереальной реальности» постмодернизма, предпочтительными оказываются формы эмерджентных объектов, рождающих более или менее устойчивые фракталы (фрактали). В худшем – искусство демонстрирует свое бесконечное бифуркационное состояние и, как следствие, невозможность однозначного восприятия объекта искусства.

Трансформер способен объяснить, как, каким образом и почему движение от реального к искусственно созданному миру сопровождается рядом констант. Находясь в неустойчивом, диссипирующем мире, мы тяготеем пусть к скоротечной фрактальной, но все равно гармонии. Например такой, как запечатленное мгновение движения вод в графической картине Кацусики Хокусая «Большая волна...» Или, например, такой, как мотив ухода, всегда сопряженный с меланхолией замирающего звука, в картине Джексона Поллака «Осенний ритм». В первом случае в «застывшее мгновение вечного» мы переносим наше знание гармонии как непрерывного движения; во втором – в эмерджентную систему современного автора вводим взаимодействие многих, сегодня колеблющихся подсистем (распада, отчаяния, общей усталости). Сопоставив и, опираясь на подсознание, решаем: даже в этой их недолговечной гармонии есть своя красота.

Что касается бифуркаций в современном искусстве, то инсталляции неоавангардистов подтверждают одно: эти эксперименты монтажа иллюстрируют неустойчивость мира, бесконечные поиски единства и перехода от реальной данности к искусственному ее эквиваленту. А поскольку люди не боги, то они творят не вечность, а ее субъективно-индивидуальное подобие. И так как снова наблюдается переход от реального к искусственно созданному, то трансформер с его качественными возможностями фиксировать фазы перехода вполне приемлем для осмысления и классификаций этого действия.

В диалектике перехода от естественного к его «роботизированному подобию» есть свои признаки нуллификации восприятия. Как отмечают синергетики, блоки памяти, связанные со стабильностью и гармонией, в мире-хаосе «искривляются». «Следы памяти» заявляют о себе непредсказуемо, поэтому коррекция восприятия происходит по эпизодическому (случайностному) принципу. Как следствие, интерпретация произведения в этом случае зависит от собственно текста, интертекста и непрогнозируемой ассоциации, связанной с сиюминутным положением дел как в стране, в обществе, так и в пространстве отдельно существующего «я». Перефразируя Р. Барта, скажем: получается «новая ткань, сотканная из цитат» [Барт,1989].

Итак, если рядом с трансфером мы ставим трансформер как средство познания и классификаций, то оговорим следующее. Транс-

формер, по-видимому, органичен анализу постмодернистского и постпостмодернистского отражения «новой реальности». Хаология и многочисленные переходы от видимого к нереальному, интуитивно прочувствованному способствуют созданию фантазийного мира. А если так, то «переводимость признаков» трансфера будет сталкиваться со своего рода «роботизацией» (намеренным отходом) от реальности и в этом случае нужна система анализа, которая учитывает такой переход.

Трансфер: конкретика сопоставлений и переноса смыслов

Простой (и по-своему сложной) кажется смысловая трансферизация в области художественной *иллюстрации*. Как известно, главная особенность хорошей иллюстрации состоит в образном отражении художественного текста средствами, близкими тем, которые использовал литератор. Сочетание графического оформления и слова делает книгу эстетически более выразительной и повышает ее эмоциональный ценз.

Диалогическая суть художественного произведения распространяется и на диалог автора произведения с художником, который его оформляет. Об этом писал Б. Виппер, формулируя основной закон оформительского дела: «Задача иллюстратора заключается не только в точном повторении текста, не только в превращении словесных образов в оптические, но также в стремлении создать заново те положения, настроения и эмоции, которые поэт не может дать...» [Виппер, 1945, с. 39]. Теоретическое обоснование задач и возможностей современной книжной иллюстрации, считают исследователи, нужно искать в работах мирискусников первой трети XX в. [Герчук, 1986, с. 8]. Именно они – С. Дягилев, А. Бенуа, К. Сомов, М. Добужинский, Е. Лансере, Н. Радлов и др., – отстаивая идеи искусства Серебряного века, подошли к проблеме взаимосвязей искусств в контексте «общей культуры».

Тема иллюстративного дела и взаимодействия «автор – оформитель» довольно настойчиво обсуждалась на страницах «Мира искусства». Но главными достижениями в этой области мы обязаны А. Бенуа. В своей программной статье «Задачи графики» (1910) А. Бенуа настаивает на первостепенном значении текста, созданного

писателем, и обозначает роль художника-графика как «идушего во след». Задачей художника называет стремление гармонически сочетать свою работу «с той, в которую он призван войти». Художественные «совпадения» в трактовке книги с писательским ее видением обязательны. Это касается как общего идейно-тематического уровня, так и отдельных мотивов произведения. Здесь же А. Бенуа предупреждает об опасности «вкусового произвола» и субъективных «вольностей», недопустимых в иллюстративном деле. Художник, говорит он, находится «в зависимости от творчества литератора, и если не обязан всецело подчиниться ему, то во всяком случае не должен забывать о необходимости подчиняться» [Бенуа, 1910, с. 44–45].

Самыми известными работами Бенуа – книжного графика стали его иллюстрации к произведениям А. Пушкина («Пиковая дама», «Капитанская дочка»), но знаменитыми – графические листы к «Медному всаднику». Сюжет поэмы А. Пушкина «Медный всадник» воспринимается как национальный миф о Петре-человеке, Петре – державном строителе и «царственном граде» Петербурге. Образ Петра I и города контрастно-противоречивы; в нем, как неоднократно утверждалось, реализовано пушкинское понимание истории, особенностей русского национального характера, размышление о человеке и личности, облеченной государственным деянием.

Сюжет-пророчество о Петре-строителе и строительстве обреченного города в «Медном всаднике» увязывается с природной стихией, а в мифологическом плане еще и со Всемирным потопом. Уже поэтому сюжет «раздваивается»: с одной стороны, в нем речь идет о великом самодержце, которому посвящаются слова «стоял он, дум великих полн», а с другой – это лишь «кумир на бронзовом коне» [Пушкин, 1977–1979, с. 285]. Рядом – вопрос-раздумье о Петре-человеке, который остается открытым.

Названное противоречие становится композиционным стержнем произведения. Оно же – точка отсчета для Бенуа-иллюстратора. Главный нерв его работы состоит в мучительном размышлении над очевидной дилеммой: кто же прав, властитель, «вздыбивший» Россию и сделавший ее сильной державой, или Евгений, познавший обратную суть деятельности самодержца и пригрозивший ему? В его иллюстративном материале на равных соседствуют царь-преобразователь и

царское своеволие, которое обрекает пушкинских героев на большое страдание и безумие. Но, отметим, в рисунках А. Бенуа присутствует не столько царь, сколько Медный всадник, а в человеческих отношениях Петр – Евгений превалирует мотив подавления и уничтожения: сначала Евгений смотрит снизу вверх на Петра как «кумира», затем, смятенный, бежит от него, слыша «тяжело-звонкое скаканье / по потрясенной мостовой» [Пушкин, 1977–1979, с. 298].

Отметим также, что Бенуа-художник, известный большим наследием живописных работ, по-видимому, не случайно выбирает для иллюстрации строгую черно-белую графику. Эта гамма адекватна тому, что хочет выделить оформитель: трагедия героев разыгрывается на фоне «державного города», пораженного несчастьем большого наводнения. Трансферизация смыслового поля поэмы осуществляется еще и на уровне ритма, задействованного в тексте «Медного всадника». Город эмблематичный и город смятенный и сметаемый у А. Бенуа оказываются в одной плоскости черно-белого пространства. Есть в монохромной сдержанно-аскетичной гамме его иллюстраций и контрастная сдержанность, соответствующая строгой статике Петербурга. Таким образом, невиданный размах строительства «на пустом (и проклятом) месте» дает пищу для многих размышлений. Причем созвучных тем, которые когда-то заставляли задуматься вершителей «великих трагедий».

Трансфер хорошо демонстрирует свои возможности в сопоставлениях «литература – живопись» *реалистов*. Некрасовское начало («Тройка», «Мороз, Красный нос») редуцируется, но одновременно приобретает новый акцент в полотнах В. Перова «Тройка», «Проводы покойника». Если в стихотворных текстах Н. Некрасова тема угнетенного народа звучит в контексте идей разночинцев-демократов, то в картинах В. Перова она приобретает не только социальный характер, но углубляет и психологический момент общечеловеческого горя. И уже не важно конкретное уточнение художника к названию его «Тройки»: «Ученики мастеровые везут воду», на первый план выходит тема нищенского детства, ставшая одной из самых пронзительных в общеевропейском литературном пространстве.

«Идейная живопись» второй половины XIX в., которую часто называли «литературной», а в конце столетия заклеямили «литера-

туршиной», действительно шла «вослед» литературным первоисточникам, но каждый раз уточняя и переосмысляя некоторые их аспекты. В этом случае «перенос смыслов», который являл себя при сопоставительном анализе, имел особенно важное значение. Так, если в стихотворении «Тройка» (1846) Н. Некрасова драматическая судьба молодой крестьянки дана в фольклорно-песенном ключе, то, используя название произведения и его идею уже в качестве литературного подтекста, В. Перов в 1866 г. придает ей новое звучание. Он расширяет и углубляет тему за счет новых персонажей (детей) и, убрав лирику, делает ее предельно трагической.

Картина «Проводы покойника» (1865), в первую очередь, ассоциативно ориентирована на историю жизни Прокла и Дарьи в поэме Н. Некрасова «Мороз, Красный нос» (1862–1864). Но, снова отвергнув некрасовский гимн «величавой славянке», художник укрупняет бытовой эпизод, связанный с проводами умершего. Ставшее безымянным, в картине тем не менее сохранено семейство Прокла. И хотя несколько нарушена фабульная связь героев, в персонажах мы угадываем Дарью и двоих ребятешек – Машутку и Гришу. У Н. Некрасова – «Ребята с покойником оба / Сидели, не смея рыдать, / И, правя савраской, у гроба / С вожжами их бедная мать» [Некрасов, 1981, с. 90]. У В. Перова женщина помещена на дровни рядом с детьми, лошадь едва движется, но в этом медленном, затухающем движении и в сгорбленно-поникшей фигуре героини есть та глубокая тишина, которая сопутствует всеобщему горю, а не горестной ситуации, постигшей отдельное семейство. И еще: изъяс Дарью из «заколдованного сна» некрасовского сказочного сюжета, В. Перов в своем варианте сюжета оставил глубину женского горя, о котором опять же Н. Некрасов сказал строк: «...все грозные доли легли / на женщину русской земли» [Некрасов, 1981, с. 79]. Таким образом, «всеобщность» картины не только в бедствиях крестьянской судьбы, но и в изображении «народного горя» благодаря двум произведениям (Н. Некрасова и В. Перова) приобретает универсальное значение.

Показательно, что резко выраженный социальный и общественный статус искусства второй половины XIX в. позволяет выделить *трансфер идеологический; трансфер философско-мировоззренческий; трансфер эмоционально-лирический*. Трансфер идеологический, соот-

ветствующий идеологемам разночинцев-демократов, мы показали на примере сопоставления произведений Н. Некрасова и В. Перова. Трансфер философско-мировоззренческий заявляет о своих доминирующих возможностях при параллельном восприятии произведений Л. Толстого («Анна Каренина») и И. Крамского («Портрет Л.Н. Толстого»).

Самого И. Крамского, его просветительскую деятельность и творчество называли «совестью эпохи». «Крамской искал людей, “тронуемых тем, что называется идеей”», – писал М. Лифшиц [Лифшиц, 1985]. Работу над портретом писателя И. Крамской начал в 1873 г. Художник одновременно работал над двумя изображениями: для галереи П. Третьякова и для семьи писателя. «Домашний» портрет, по мнению его создателя, «удавался быстрее». Но в результате лучшим по отзывам многих оказался все-таки тот, что был предназначен для галереи и получил статус «официального».

Этот портрет, созданный разночинцем и художником-передвижником, демонстрирует поиск нового «героя эпохи» – такого, который способен призывам главных персонажей Н. Чернышевского противопоставить мировоззрение и философскую доктрину нового для России времени. По мысли И. Крамского, им должен быть «человекобог», подобный Иисусу, «но атеист» и мыслитель, искренне переживающий беды своей страны. Эта идея усиливалась еще и благодаря высокой оценке личности и творчества Ф. Достоевского, о котором он позднее скажет П. Третьякову: «Я не знал... какую роль Достоевский играл в Вашем духовном мире, хотя покойный играл роль огромную в жизни каждого (я думаю), для кого жизнь есть глубокая трагедия, а не праздник. После Карамазовых (и во время чтения) несколько раз я с ужасом оглядывался кругом и удивлялся, что все идет по-старому и что мир не перевернулся на своей оси. Казалось: как после семейного совета Карамазовых у старца Зосимы, после “Великого Инквизитора” есть люди, обирающие ближнего, есть политика, открыто исповедующая лицемерие, есть архиереи, спокойно полагающие, что дело Христа своим чередом, а практика жизни своим» [Крамской, 1966, с. 60]. Несколько позже данное суждение было усилено упоминанием о Л. Толстом: «Достоевский действительно был нашей общественной совестью! Неужели мы ее утратили? Но ведь

есть Л. Толстой?! Он пишет Комментарии на Евангелие» [Крамской, 1966, с. 61].

«Официальный портрет» Л. Толстого обозначен тем, что И. Долгополов назвал «кряжистой неохватностью человеческой громады Льва Толстого» [Долгополов, 1987, с. 299]. Писатель представлен как мыслитель и одновременно мужик; человек, ищущий «свою правду». В нем присутствует уверенность, но и тайное сомнение. У него обыденная внешность, на нем – рубаха, напоминающая «толстовку». Пытливый взгляд из-под мохнатых бровей. Волосы на косой пробор. Мужичья борода. Но, пишет И. Долгополов, удалось выразить главное – «магнетическую власть всепроникающего взора писателя» [Долгополов, 1987, с. 300].

Конечно, такое понимание образа, предложенного художником, увязывается как с «теорией опрощения» самого Л. Толстого, так и с идеологемой «нового героя» И. Крамского. Сила и значительность фигуры Л. Толстого была отмечена художником в первые недели работы над портретом. Комментируя свои впечатления И. Репину, художник сказал: «А граф Толстой, которого я писал, интересный человек, даже удивительный. Я провел с ним несколько дней, и признаюсь, все время был в возбужденном состоянии даже. На гения смахивает...» [Крамской, 1965, т. 1, с. 238]. Это «на гения смахивает» обернется вскоре уверенностью, уже отмеченной нами: да, памятен ушедший Ф. Достоевский, но «ведь есть Л. Толстой».

Что касается исканий Л. Толстого конкретного периода (времени написания «Анны Карениной»), то портрет писателя, исполненный Крамским, в какой-то мере помогает их понять. Еще о мировоззренческих противоречиях Л. Толстого 1870-х годов не высказался Н. Михайловский («Десница и шуйца Льва Толстого», 1875). Не написана «Исповедь» (1879–1882). Под воздействием «Нагорной проповеди» не напечатаны работы «В чем моя вера?» (1882–1884); «Так что же нам делать?» (1884–1886). Еще не полемизирует писатель с предшественниками и современниками об «истинном» и «поддельном» искусстве в статье «Что такое искусство?» (1897). Но текст «Анны Карениной» во многом предвосхищает будущую полемическую резкость ее создателя.

Мысли, высказанные писателем и художником о задачах искусства в момент «переворотившегося мира», во многом совпадают. Думается, и это позволило И. Крамскому написать личностный портрет мировоззренчески близкого ему писателя, а Л. Толстому не только дружески беседовать с портретистом, но и ввести «натуру Крамского» в роман «Анна Каренина». «Беседы с Крамским помогли ему в создании образа Михайлова, портретировавшего Анну...» – отмечает Т. Коваленская [Крамской об искусстве, 1988, с. 74].

Можно утверждать, что знаменитый эпиграф к роману «Мне отмщение, и Аз воздам» прочитывается не только в контексте судьбы героини романа, но и в соотносительности его смысла ко всему происходящему в тогдашней России. 1870-е годы Л. Толстой воспринимал как время кардинальных изменений. Явилось определение «мир движется», а рядом – «мир горит». Таким образом, слом истории, связанный с отменой крепостного права, по мысли писателя, повлек за собой как ощущение «сдвинувшихся основ», так и предчувствие близких «пожаров». В новое время нужно было взглядеться и понять, каким должно стать истинное искусство. Дворянскую, эстетскую позицию он считал неуместной, народу нужно искусство на близкие ему темы. Гражданский статус литературы И. Крамским и Л. Толстым обсуждался горячо. Это вылилось в размышления о дидактическом пафосе искусства, его «тенденциозности».

Понятие «тенденциозность» (в восприятии И. Крамского оно близко «идейности» Базарова) постоянно в критико-философском лексиконе художника. И. Крамской пишет Л. Толстому о том, что художник должен быть «тенденциозным», но авторская идея должна проявлять себя через образы, а не посредством текста поучительного характера: «Художник дает образы живые, действительные... Он не поучает дидактически, а... впрочем, извините меня великодушно, что это все я пишу, и кому же – Вам! Вам, который сто тысяч раз это уже знает» [Крамской, 1966, т. 2, с. 171]. Но, как и Крамской отстаивая задачи «идейного» искусства, Л. Толстой уже ощутил «текучесть» человеческого характера и отсутствие «одной правды». В чем-то не соглашаясь с художником, отголоски споров писатель вносит в текст «Анны Карениной».

Особенно ярко они проявляются в диалогах Голенищева с художником Михайловым, прототипом которого стал И. Крамской. Так, рекомендуя Михайлова Вронскому и Анне, аристократ Голенищев, исповедующий либерализм, говорит о художнике: «Он чужак и без всякого образования. Знаете, один из тех диких новых людей, которые теперь часто встречаются». Теперь, продолжает Голенищев, «является новый тип самородных вольнодумцев, которые вырастают и не слышав даже, что были законы нравственности, религии, что были авторитеты» [Толстой, 1982, с. 40].

В свою очередь, художник Михайлов в обществе Голенищевых – Вронских выглядит «неприятным», «другим». Закономерно поэтому, что даже сибаритствующий Вронский, желая помочь Михайлову материально, заказавший ему портрет Анны и купивший картинку с детьми, в конце их знакомства испытывает неприязненное к нему отношение. Как и Голенищев, Вронский был рад, «когда сеансы кончились, в руках их остался прекрасный портрет, а он перестал ходить» [там же, с. 51].

Таким образом, правда Анны и ее супруга Каренина, правда Алексея Вронского и Константина Левина, как, впрочем, и правда молодых демократов Николая Левина и художника Михайлова, – все это та общая правда российской действительности 1870-х годов, которую Л. Толстой пытался узнать, понять и принять. В этой общей картине «нового мира» подвергались коррекции идеалы «шестидесятников», не было места однозначным оценкам, но было пространство для размышлений. Спор Л. Толстого с И. Крамским продолжался непосредственно и опосредованно, но эпиграф к роману «Анна Каренина» все же объяснил многое: судить о людях и времени, находясь в «изломе» этого времени, крайне трудно. В контексте сказанного облик «человека задумавшегося» и «мучительно ищущего», каким Л. Толстой предстал в портрете И. Крамского, – явление, подготовленное и «эпохой перемен», и личностными характеристиками писателя.

Итак, история создания и осуществления портрета Л. Толстого художником И. Крамским углубляет и дополняет традиционное видение проблем социальной, идейной и эстетической переориентации, которую переживала Россия в первые десятилетия после отмены крепостного права. Аристократам нужно было научиться жить, воспри-

нимая «простолюдина» не рабом, а равным себе человеком. Разночинцам, вчера еще детям крепостных, следовало войти в новое временное пространство и найти в нем свое место. По мысли Л. Толстого, «опрощение» должно было способствовать сближению дворянской культуры с народной крестьянской. Это уловил И. Крамской и в облике писателя постарался закрепить данную мысль. Психологический рисунок личности Л. Толстого, предложенный им, имеет множество точек соприкосновения с психологизмом, определявшим авторский стиль писателя. Противоречивость и «текучесть» характера, неоднозначность решений и поиск истины – все это есть как у Л. Толстого, так и в портрете работы И. Крамского. Что касается роли трансфера, то при параллельном изучении романа «Анна Каренина» и работы И. Крамского удалось расширить семантическое поле смыслов обоих произведений.

В каком-то смысле портрет Л. Толстого кисти И. Крамского можно назвать концептуальным, так как главной в нем оказалась идеологема исторического распутья и личности в этом времени. Характерно, что именно в 1870-е годы такой портрет, в котором более важным является прочтение личности человека, а не простое сходство, начинает преобладать в портретной галерее современников. В этом смысле портрет Л. Толстого стоит в одном ряду с работами В. Перова «Портрет В.И. Даля» (1872); «Портрет Ф.М. Достоевского» (1872). Отметим, что подобный подход к портретированию оказался перспективным – вспомним о «Портрете А. Блока» (1907) кисти К. Сомова. Принципиальное отличие приверженца «нового стиля» состояло только в том, что К. Сомов создал теургический портрет поэта, которого воспринимали Мессией искусства Нового времени. А. Блок здесь представлял эстетический код своей поэзии, он был олицетворением и глашатаем русского символизма [Силантьева, 2015, с. 243–258].

Трансформер: эксперименты преобразования живого в неживое

В наибольшей степени этот вид редуцирования и переноса значений соответствует анализу произведений нереалистической культуры. Напомним, что из показательных трансформеров в современном зодчестве воспринимается «Танцующий дом» в Праге архи-

тектора Фрэнка Гери (илл. 1). Время завершения строительства – 1995 г. Спустя буквально десятилетие японец Сусаку Аракава разработал для жителей Токио квартал новых многофункциональных домов-игрушек, безусловно фантазийных и креативных. Дом (илл. 2) называется «Чердаки обратной судьбы» и воспринимается как трансформер и симулякр тех устоявшихся знаков детства и тепла, которые всегда хочется привнести во взрослое жилище. Японский архитектор подарил эти ассоциации в фасадном и внутреннем оформлении. Этот пример демонстрирует логику трансформера: чаще всего он отбирает только детали для преобразования устоявшихся символов, а их сочетание ориентировано на сложные индивидуально-образные ассоциации.

Истоки такого экспериментирования следует искать в опыте работы и находках модернистов начала XX в., а также ранних авангардистов. Если в литературе, то напомним «полное согласие» лирики М. Цветаевой с поэзией Р.-М. Рильке периода их «взаимного притяжения» (1926). Космомышление двух поэтов строилось на трансформации вещного мира во вневременное и надмирное пространство. Об этом прямо сказал Р.-М. Рильке: «Вещь убивает его, мстя за себя. / Ибо смертельна сила, сокрытая в вещи...» [Азадовский, 1990, с. 129].

Теория «вещи» («Ding») Р.-М. Рильке совершенно очевидно соприкасалась с цветаевским ее ощущением. Адамизм М. Цветаевой проявлял себя в полновесно-тяжелом обретении предмета, способного стать символом и олицетворенной метафорой. Например, в коротком стихотворении «Рябину рубили зорькою...» многократно повторенная «рябина» становилась вневременным символом утраченной родины. Когда Р.-М. Рильке для перевода с немецкого искал рифму к «гнездам», М. Цветаева настаивала – достойной может быть только «звезды». Если вспомнить цветаевское «Новогоднее», посвященное внезапной смерти Р.-М. Рильке, то заключительные строки прощания буквально сметают расстояние между сегодняшним и вневременным, между бытовым и метафорикой веземного: «Свидимся – не знаю, но – споемся. / С мне-самой неведомой землею – / С целым морем, Райнер, с целой мною!» [Азадовский, 1990, с. 225].

Если вспомнить поиски и решения авангардистов, то, например, работа Евгения (Василия) Лысенко «Бык» (1923(?)) (илл. 3) из

серии русского «расстрелянного Авангарда» представляет процесс перенесения живого в условный мир неживого исходя из принципа секуляризации, столь свойственной всем провозвестникам авангарда. Избранное художественное решение – декоративно-плоскостное, т.е. изначально «вторичное» и условное с выделением объектов-символов (звезда и солнце) – подчинены этому замыслу. Получился потерянный в Большом пространстве бог Зевс, многократно переосмысленный, лишенный величия и красоты, давно возведенной в легенду.

Симулякральная природа современного постмодернизма предполагает многократное удвоение символов и ризоматичность смыслов создаваемого произведения. В уже ставшем классикой современного романа – в «Истории мира в 10½ главах» Дж. Барнса – «метафикция истории» создана по принципу наложения смыслов, переноса мифа о Ное и Всемирном потопе в пространство Хаоса и коррекции сознания современного человека. Такого человека, «искаженное видение» которого рождает химеры, утверждает их и только иногда ищет им объяснение. Способом трансферизации по воле автора происходит не прямое смысловое цитирование текстов литературного наследия предшественников, произвольное переосмысление элементов культуры прошлого, коллажный текст Дж. Барнса строится по принципу текст-подтекст-интертекст, используются разнообразные приемы игры со всем тем, что еще вчера казалось незыблемым. Общая модель культуры Дж. Барнса напоминает реликварий, драгоценности в котором подвергнуты старению и тлению.

Характерно, что в «Истории мира в 10½ главах» использована и экфрасисная поэтика, которая предполагает «наложение блоков памяти» одного вида искусства на другое. Речь идет о главе «Кораблекрушение», где картина Т. Жерико «Плот “Медузы”» истолкована в контексте современной хаологии. Органичный для литературы прием словесного выражения сути не самого предмета, а его образа, отраженного в ином искусстве, изменен кардинально. Предложенный Дж. Барнсом комментарий к произведению французского художника усиливает и конкретизирует общую концепцию романа, нацеленную на разрушение исторического мифа. Если современниками Т. Жерико «Плот “Медузы”» (илл. 4) воспринимался как героико-романтический «образ самой Франции», противостоящей стихиям, то в комментариях

Дж. Барнса усилена экзистенциальная трагедия – акцент ставится не на героизме выживших в катастрофе, а на катастрофе человеческого духа: те, кто еще уцелел и на что-то надеется, воспринимаются с недоверием. Миф о героизме и неугасающей вере, таким образом, подменяется и укрепляется непреложным фактажом: капитан был недостаточно опытным, из 149 человек на плоту спаслись только двое – плотник Александр Корреар и врач Анри Савиньи. Сама же коллажная форма романа снова обращает нас к трансформерам как современных живописцев, так, например, и к роману Кадзуо Исигуро «Клара и Солнце».

«Клара и Солнце» (2021) – одно из самых пронзительных произведений писателя. Примыкая к более раннему «Не оставляй меня» (2005), новая книга, как и прежняя, озвучивает и делает предельно драматической проблему расчеловечивания современного общества. Показано, как футуристическое сообщество живых людей превращает в нормальное то, что ненормально. Живой человек и андроид оказываются в такой степени «рядом», что неизвестно, кто предпочтительнее – родители Джози, сама Джози или девочка-робот. Оказалось, что люди и их трансформеры мыслят приблизительно одинаково: невзрачную женщину-плаксу Клара про себя называет «Леди-Блендер», другую воспринимает похожей на Кофейную Чашку, а чуть позднее мать предложит Джози подражать походке и движениям робота-Клары. Но в отличие от живых людей, именно она, девочка-андроид, способна пожертвовать своей недолгой жизнью во имя живой подружки. У Солнца, проделав трудный путь к той точке, где оно светит особенно долго и ярко, она попросит добавить энергии Джози, а не ей самой. И закономерный финал: уже «сильная на вид» Джози уедет, потому что у нее «секретные цели», а забытая, но еще «живая» Клара окажется в «неопрятном Дворе» со множеством выброшенных механизмов. Ее пристанищем станет «широкое небо» и то животворящее Солнце, чье тепло она еще чувствует «даже в пасмурные дни» [Исигуро, 2021, с. 252–253].

Тип художественного мышления К. Исигуро определяется крайне сложно. В его аскетичном письме присутствуют отзвуки японской стилистики, чуждой цветистости, но есть и то, что в английской критике называют «новой реальностью». Стилизация под реальность –

основной художественный прием этого автора, и во многом данная авторская стратегия напоминает принципы письма, атрибутированные в современном коллажном искусстве. «Стилизация под коллаж» теперь корректирует традицию Курта Швиттера как основателя «новояза» и тех глашатаев искусства дада, которые выделились из когорты экспрессионистов. Коллажное письмо в сегодняшнем варианте – это не «склеенные на единой основе фрагменты», а особый тип транскрибирования и переноса уже известного смысла в пространство нового видения. Говорящий пример – авторское переосмысление лирической московской темы Юрия Пименова («Новая Москва») (илл. 5) нашим современником Павлом Андреевым. Его фотоколлаж «Я езжу на Mitsubishi Lancer» (илл. 6), исполненный в традициях реди-мейд (а), и есть трансформер первичного объекта, перенесенного в пространство современного города. Но такого, который уже не воспринимается живым организмом.

В контексте сказанного жанровая природа романа «Клара и Солнце», литературоведчески обозначенная как «сказка», «фантастический роман», «антиутопия», требует корректирования. Процесс движения от «живого» к «неживому» (роботизированному) в произведении являет себя на разных уровнях повествования и столь очевиден, что трансформер (а не трансфер) кажется нам более уместным при прочтении специфической модели современного мира, предложенной Кадзуо Исигуро.

Что же касается приемлемости использования трансфера и трансформера, то их «близкостояние» тем не менее учитывает специфику произведений в понятийном поле художественного направления, особенностей художественного мышления и жанровой природы художественного объекта.

Список литературы

Азадовский К.М. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года / предисл., переводы, коммент. К.М. Азадовского, Е.Б. Пастернака, Е.В. Пастернак. – Москва : Книга, 1990. – 256 с.

Барт Р. Избранные работы : семиотика : поэтика : пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с.

- Бенуа А.Н. Задачи графики // Искусство и печатное дело. – 1910. – № 2/3. – С. 41–48.
- Виппер Б.Р. Английское искусство : краткий исторический очерк. – Москва : Изд. гос. музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, 1945. – 102 с.
- Герчук Ю.Я. Советская книжная графика. – Москва : Знание, 1986. – 128 с.
- Дмитриева Е.Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 4. – С. 302–313.
- Долгополов И.В. Мастера и шедевры : в 3 т. – Москва : Изобразительное искусство, 1987. – Т. 2. – 752 с.
- Исигуро К. Клара и Солнце / пер. с англ. Л. Мотылев. – Москва : Эксмо, 2021. – 352 с.
- Крамской об искусстве / сост., авт. вступ. статьи Т.М. Коваленская. – Москва : Изобразительное искусство, 1988. – 176 с.
- Крамской И.Н. Письма, статьи : в 2 т. – Москва : Искусство, 1965. – Т. 1. – 676 с.
- Крамской И.Н. Письма, статьи : в 2 т. – Москва : Искусство, 1966. – Т. 2. – 532 с.
- Лифшиц М. Иван Николаевич Крамской в его переписке // Труды Академии художеств СССР [Электронный ресурс]. – Москва, 1985. – Вып. 3. – С. 138–161. – URL: <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/kramskoi.htm>
- Лобачева Д.В. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий // Вестник ТГПУ. – 2010. – Вып. 8(98). – С. 23–26.
- Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера : статьи. Исследования. Заметки (1968–1992). – Санкт-Петербург : Искусство-СПб., 2000. – С. 12–149.
- Некрасов Н.А. Мороз, Красный нос // Некрасов Н.А. Полное собр. соч. : в 15 т. – Ленинград : Наука, 1981. – Т. 4. – С. 77–109.
- Пушкин А.С. Медный всадник // Пушкин А.С. Собр. соч. : в 10 т. – 4-е изд. – Ленинград : Наука, 1977–1979. – Т. 3. – С. 285–298.
- Силантьева В.И. Литература и живопись в контексте компаративистики : писатели и художники периодов эстетической переориентации : [монография]. – Одесса : Астропринт, 2015. – 336 с.
- Толстой Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Собр. соч. : в 22 т. – Москва : Худож. лит., 1982. – Т. 9. – 462 с.

References

- Azadovskiy, E.B. (1990). *Rajner Mariya Ril'ke, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva. Pis'ma 1926 goda* [Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak, Marina Cvetaeva. Letters from 1926] K.M. Azadovskiy, E.B. Pasternak, E.V. Pasternak (trans., comp. and the introduction). Moscow: Kniga. (In Russ.)
- Bart, R. (1989). *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics] G.K. Kosikova (transl., ed., introduction). Moscow : Progress. (In Russ.)

Benua, A.N. (1910). Zadachi grafiki, [Graphics tasks]. In *Iskusstvo i pechatnoe delo* [Art and Printing], (2–3), (pp. 41–48). (In Russ.)

Dmitrieva, E.E. (2011). Teoriya kul'turnogo transfera i komparativnyj metod v gumanitarnyh issledovaniyah: oppozitsiya ili preemstvennost'? [The theory of cultural transfer and comparative method in the humanities: opposition or consistency?]. In *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], (4), (pp. 302–313). (In Russ.)

Dolgopolov, I.V. (1987). *Mastera i shedevry: v 3 t. T. 2* [Masters and masterpieces: in 3 volumes. V. 2]. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (In Russ.)

Gerchuk, Yu.Ya. (1986). *Sovetskaya knizhnaya grafika* [Soviet book graphics]. Moscow : Znanie. (In Russ.)

Isiguro, K. (2021). *Klara i Solnce* [Klara and the Sun], L. Motylev (transl.). Moscow : Eksmo. (In Russ.)

T.M. Kovalenskaya (comp. and the introduction of art.) (1988). *Kramskoj ob iskusstve* [Kramskoy about art]. Moscow : Izobrazitel'noe iskusstvo. (In Russ.)

Kramskoj, I.N. (1965). *Pis'ma, stat'i: v 2 t. T. 1* [Letters, articles: in 2 volumes. V. 1]. Moscow : Iskusstvo. (In Russ.)

Kramskoj, I.N. (1966). *Pis'ma, stat'i: v 2 t. T. 2* [Letters, articles: in 2 volumes. V. 2]. Moscow : Iskusstvo. (In Russ.)

Lifshic, M. (1985). Ivan Nikolaevich Kramskoj v ego perepiske [Ivan Nikolaevich Kramskoy in the context of his correspondence]. In *Trudy Akademii hudozhestv SSSR* [Proceedings of the Academy of Arts of the USSR, Issue 3], (pp. 138–161). URL: <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/kramskoi.htm> (In Russ.)

Lobacheva, D.V. (2010). Kul'turnyj transfer: opredelenie, struktura, rol' v sisteme literaturnyh vzaimodejstvij [Cultural transfer : definition, structure, role in the system of literary interactions]. In *Vestnik TGPU* [TGPU Journal], Issue 8 (98), (pp. 23–26). (In Russ.)

Lotman, Yu.M. (2000). Kul'tura i vzryv, [Culture and explosion]. In *Semiosfera : stat'i. Issledovaniya. Zametki* [Semiosphere: Articles. Analysis. Notes], (pp. 12–149). Saint Petersburg : Iskusstvo-SPb. (In Russ.)

Nekrasov, N.A. (1981). Moroz, Krasnyj nos [Red-Nosed Frost]. In *Polnoe sobr. soch.: v 15 t. T. 4.* [Complete set of works : in 15 volumes. V. 4], (pp. 77–109). Leningrad : Nauka, S. 77–109. (In Russ.)

Pushkin, A.S. (1977–1979). Mednyj vsadnik [The Bronze Horseman]. In *Pushkin A.S. Sobr. soch. : v 10 t.; 4-e izd.* [Pushkin A.S. Selected Works: in 10 volumes. V. 3], (pp. 285–298). Leningrad : Nauka. (In Russ.)

Silant'eva, V.I. (2015). *Literatura i zhivopis' v kontekste komparativistiki : pisateli i hudozhniki periodov esteticheskoy pereorientacii* [Literature and painting in the context of comparative studies: writers and artists of the periods of aesthetic reorientation]. Odessa : Astroprint. (In Russ.)

Tolstoj, L.N. (1982). Anna Karenina [Anna Karenina]. In *Sobr. soch.: v 22 t.* [Selected works : in 10 volumes. V. 9]. Moscow : Hudozh. lit. (In Russ.)

Vipper, B.R. (1945). *Anglijskoe iskusstvo: kratkij istoricheskij ocherk* [English art: a historical summary]. Moscow : Izd. gos. muzeya izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Pushkina. (In Russ.)



Илл. 1. Фрэнк Гери. Танцующий дом. 1995



Илл. 2. Сусаку Аракава. Чердаки обратимой судьбы. 2006



Илл. 3. Евгений (Василий) Лысенко. Бык. 1923(?)



Илл. 4. Теодор Жерико. Плот «Медузы». 1819



Илл. 5. Юрий Пименов. Новая Москва. 1937



Илл. 6. Павел Андреев. Я еду на Mitsubishi Lancer