

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. 1989. Вып. 2.
2. Вахтель Э. «Идиот» Достоевского: роман как фотография // НЛО. М., 2002. № 57.
3. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М.: ХЖ, 1999. С. 67.
4. Жижек С. Глядя вкось. М., 1999. С. 45.
5. Зонтаг С. Заметки о кэмпе // Мысль как страсть. М.: Русское феноменальное общество, 1997.
6. Кириллова О. Серп холодной луны: Реконструкции моделей чувственности. – СПб.: Алетейя, 2010.
7. Кравченко А.И. Культурология: Словарь. М.: Академический проект, 2000.
8. Лакан Ж. Семинары. Кн. 5: Образование бессознательного. М.: Гнозис, 2004.
9. Лакан Ж. Четыре основных понятия психоанализа. М., Гнозис, 2004.
10. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. С. 135.
11. Сартр Ж.-П. Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1997.

*А.П. Люсий*

**Всадник и Всадница: Лаканомическая экскурсия  
по утаенному полюсу Петербургского текста<sup>1</sup>**

УДК 316.7

В статье исследуется сложный путь взаимного постижения литературы и изобразительного искусства с их диалектическими взаимосвязями и противоположностями. На основе сопоставления методов прямого чтения Медного всадника, осуществленного Владимиром Топоровым сквозь призму Георгия Федотова, и картины Ивана Крамского «Неизвестная», сделанной Ольгой Кирилловой сквозь призму Лакана, автор концептуализирует существование Всадницы как утаенного полюса Петербургского текста русской культуры.

---

© А.П. Люсий, 2012

<sup>1</sup> Статья представляет собой фрагмент книги автора «Поэтика предвосхищения: Россия сквозь призму литературы, литература сквозь призму культурологии», которая выходит в Москве в издательстве «Товарищество научных изданий КМК».

*Ключевые слова:* синтез искусств, актуальное наблюдение, символический обмен, динамический контекст, семиотический взгляд, институционализованный ракурс, шизофреническое тело, дистопия.

A.P. Iyusj

Horsewoman of lacanomics: The concealed pole of the Petersburg text

In the article the difficult way of mutual comprehension of the literature and the fine arts with their dialectic interrelations and contrasts is investigated. On the basis of comparison of direct reading methods of the Copper horseman who has been carried out by Vladimir Toporov through the prism of George Fedotov, and Ivan Kramsky's picture «The Unknown person» done by Olga Kirillova through a prism of Lakan, the author gives the concept of existence of the Horsewoman as concealed pole of the Petersburg text of Russian culture.

*Keywords:* synthesis of arts, actual supervision, a symbolical exchange, a dynamic context, a semiotics sight, institutionalized foreshortening, schizophrenic body, distopia.

Что может дать новейшее, психоаналитическое знакомство с «Неизвестной» (или «Незнакомкой») Ивана Крамского? Главным уроком книги киевского культуролога Ольги Кирилловой «Серп холодной луны: Реконструкция моделей чувственности» [3], ставшей опытом такого знакомства, стало то, что теперь можно констатировать, хотя это, возможно, и не входило в намерение автора, наличие в Петербургском тексте русской культуры двух визуальных полюсов. К известному Медному всаднику теперь вполне можно добавить и психоаналитически опознанную в таком качестве Всадницу, не в ущерб более ранней картине кисти Карла Брюллова с буквальным названием «Всадница».

### **Точки зрения и события наблюдения**

Владимир Топоров, создатель концепции Петербургского текста, вызвавшей, вопреки намерениям автора, «текстуальную революцию» в масштабах гуманитарного пространства всей России, в статье «О динамическом контексте «трехмерных» произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд)» провел показательную искусствоведческую, переходящую в культурологическую (можно определить и так – текстостроительную) экскурсию вокруг известного памятника Фальконе Петру Первому. Статья эта – своеобразный учебник чтения Петербургского текста на примере его главнейшего символа – Медного всадника.

Уместно будет сначала обратиться непосредственно к тексту данной статьи, представляющей собой своеобразное практическое пособие по «прямому» (сквозь одноименную «петербургскую повесть» Пушкина)

чтению монумента как матрицы Петербургского текста. «Как изменялся фон, на котором выступал памятник Петру I, довольно хорошо известно, и здесь нет необходимости говорить ни об этом, ни о наборе, так сказать, «институализированных» ракурсов, с которыми по традиции имеют дело и зрители, и художники и – нередко – даже исследователи памятника, искусствоведы. К сожалению, хуже известна остающаяся в тени динамика изменений образа статуи при переходе от одного такого «институализованного ракурса» (соответственно – позиции) к другому, и, следовательно, поневоле недооценивается роль «нестандартных» ракурсов и соотносимых с ними позиций, образующих своего рода «веер» возможностей, при случае актуализирующихся и иногда вступающих в сложные отношения с «реальными» объектами» [10, с. 432].

Другими словами, обратным методологическим полюсом тезису о «закрытости» Петербургского текста в концепции Топорова является тезис о его потенциальной и актуальной внутренней динамике. Эта динамика порождается неизбежным процессом дальнейшего текстопроизводства в процессе неизбежного взаимодействия Текста I и Текста II. Данная динамика создает ситуацию, в которой «невозможность неувидения предмета и, следовательно, известная принудительность, императивность видения толкает (и чаще всего именно инстинкт и принимает эту команду и в свою очередь толкает человека к действию) к поиску и нахождению достаточно удовлетворительной, в пределе – оптимальной, точки зрения, определению своей позиции относительно предмета». Здесь филология смыкается с искусствоведением, рождая культурологию.

«В этой ситуации, – продолжает Топоров, – самым простым и естественным (во всяком случае, тем «достаточным», что исключает риск неувидения, то есть «не-ответа» на посыл, исходящий от предмета) является выбор некоей стандартно-канонической точки зрения, имеющей свои корни и в природно-биологическом и в культурно-духовном, – пред-стояние пред-мету, прямо, лицом к нему и даже сильнее – лицом к лицу, потому что то (вернее – тот), что было инициатором диалога, – конечно, лицо, и только потом, что-то увидев и оценив, все ли это из того, что нужно, или надо и дополнительно к этому увидеть еще что-то в предмете (пусть, хотя бы по первому впечатлению, второстепенное, относящееся к частностям), «зритель» от целостно-нерасчлененного, цельноохватывающего взгляда, которому предмет предстает как единое и неделимое целое (одна форма – один смысл-содержание), переходит к дискурсивному рассматриванию-обозрению предмета и одновременно осуществляющейся рефлексии над его формами и смыслами» [10, с. 435].

Второй этап встречи с памятником, по Топорову, связан уже не с прямолинейным движением во «внешнем» пространстве памятника, не с

«под-ходом» к нему, но с круговым движением вокруг него, с «об-ходом». Это позволяет зрителю (субъекту текстуальной деятельности) сделать знакомство с ним полнее и глубже, а саму встречу, в зависимости от индивидуальных возможностей зрителя, интимно переживаемой и творческой. «Разница между этими двумя видами движения не только в объеме и самом характере возможностей, предоставляемых зрителю в одном и другом случае, но и в том, что первое, прямолинейно-приближающее зрителя к памятнику движение – одно из многих не только возможных, но и необходимых (в достаточно полном их наборе) для «освоения» памятника движений (и поэтому каждое отдельное такое движение принципиально ограничено, «частично» и экстенсивно), тогда как второе, «круговое», движение – одно единственное, и только оно позволяет зрителю «войти» в памятник, почувствовать-познать его «внутреннее» пространство (отсюда – интенсивный характер этого движения, совмещающего в себя все многообразие точек зрения и «ракурсных» образов памятника») [10, с. 437].

Топоров показал роль различных «диагональных» осей и внешних «кулис» для возрастания в процессе восприятия памятника рефлексии, результаты которой начинают подсказывать глазу выбор точек зрения и их порядок. Ведь увидеть зритель «должен, во-первых, не столько нечто статическое, сколько динамическое и не столько «материально-плотное», сколько отношения, в которые оно входит, и изменение этих отношений по мере приближения к памятнику» [10, с. 441].

«Читая» фон памятника, его архитектурные «кулисы», Топоров обращает внимание, как правая рука Петра поначалу приближается к правому скату центрального, самого большого и самого высокого золотого купола Исакия, как бы тянувшаяся к нему, по мере зрительского движения начинает скользить по поверхности этого ската вверх и, следуя изгибу купола, левее, «все более и более тянись-приближаясь к слабо видимому «маленькому кресту», то ли актуализуя его смысловую глубину, то ли подкрадываясь к нему и покушаясь на него в предвидении его малости и слабости». Из того факта, что даже такая могучая кулиса является недостаточно стабильной, В. Топоров делает вывод, что в качестве главной кулисы-фона памятника оказывается небесное пространство, «в которое так дерзко и окончательно мастер вдвинул памятник и еще резче конную статую Петра». «Роль неба в восприятии памятника и в представлении возможностей для «разыгрывания» статуи на его фоне (стоит напомнить, что сама связь статуи с небом решительно отделяет конного всадника от скалы, на которой он находится) очень велика: при, казалось бы, предельной контрастности статуи и неба главное в них общее – открытость, широта размаха, величие). И еще одно сходство между статуей и небом, особенно в ветреную, часто ненастную погоду, не может быть упущено – странное сочета-

ние неподвижности с движением: неподвижна массивная скала, сама символ устойчивости и неизменности, вечного покоя, неподвижна и статуя, изображающая резкое и быстрое движение, но неподвижно и небо, по которому, учитывая особенности петербургского климата, часто, подобно морским волнам, бегут – быстро-неправильно – то размытые облака, то рваные тучи. Сочетание памятника и *такого* неба – излюбленный прием художников и фотографов, изображающих памятник: сознательно или бессознательно они открывают или им открывается некое сродство именно этих двух стихий – неподвижной устойчивости и динамических изменений, когда и статуя и небо приходят в движение, становятся «живыми» [10, с. 443]. «Контекст неба» – существенное отличие концепции Петербургского текста Топорова от концепции семиосферы Юрия Лотмана, притом, что их принято объединять в единую «московско-тартускую школу».

Цитата из статьи Георгия Федотова «Три столицы» у Топорова показывает *прямую* взаимосвязь идей обоих мыслителей. «Русское слово расторгло свой тысячелетний плен и будет жить, – писал Федотов. – Но Петербург умер и не воскреснет. В его идее есть нечто изначально безумное, предопределяющее его гибель... Здесь совершилось чудовищное насилие над природой и духом. Титан восстал и против земли и неба, и повис в пространстве на гранитной скале. Но на чем скала? Не на мечте ли? ...При покорном безмолвии России, что заполняет трагическим содержанием Петербургский период? Борьба империи с порожденной ею культурой, – еще резче: борьба империи с Революцией. Эта борьба отца с сыном – и не трудно узнать фамильные черты <...> Размышляя об этой борьбе перед кумиром Фальконета, как не смутиться и не спросить себя: кто же здесь змий, кто змиеборец? Царь ли сражает гидру революции или революция сражает гидру царизма? Мы знаем земное лицо Петра – искаженное, дьявольское лицо, хранящее следы божественного замысла, столь легко восстанавливаемого искусством. Мы знаем лица революционеров – как лица архангелов, опаленных печалью. В жестокой схватке отца и сына стираются человеческие черты. Кажется, что не руки и ноги, а змеиные кольца обвилились и давят друг друга, и яд истекает из разверстых пастей. Когда началась битва, трудно было решить: где демон, где ангел? Когда она кончилась, на земле корчились два звериных трупа» [10, с. 452-453].

Очевидно, что предыдущая вдумчивая историософская экскурсия Георгия Федотова вокруг Медного всадника вполне прямо отразилась в культурологической, «глядя в оба», установочной экскурсии Топорова. Ведь уже Федотов говорил о высшей предназначенности Петербурга как места, где «русское слово расторгло свой тысячелетний плен» (то есть породило особый метатекст, являющийся, в свою очередь, текстопорож-



дающим механизмом). Хотя, конечно, связи двух мыслителей имеют и более широкий контекст. Налицо факт «актуального события наблюдения», о котором пишет современный социолог Александр Филиппов. «Актуальному наблюдению соответствует событие – событие пребывания или событие перемещения, событие как смысловой комплекс местоположения, не совпадающий с фактом, фиксируемым в определенный момент времени и либо тематизируемым в актуальном наблюдении, либо оттесненным на задний план тематизацией иных, более значимых фактов. Актуальное наблюдение акцентируется как актуальное на фоне незначительных фактов и в контексте потенциальных наблюдений» [11, с. 139].

### Отказ от «Незнакомки»

Если Владимир Топоров совершал обход Медного всадника с Георгием Федотовым в руках, то Ольга Кириллова обзрывает «Незнакомку» Крамского сквозь призму последователя Зигмунда Фрейда Жака Лакана. Если Топоров называл следование художников духу пространства, а не его эмпирии, «экономией» пространства, то предложенную исследовательницей методологию мы определим как – *лаканомика*.

Картина Крамского в свое время всколыхнула художественную общественность России, но Павел Третьяков воспротивился поселению ее в своем собрании, ставшим в итоге галереей его имени (и где она после смерти основателя все же заняла свое «незаконное» место).

«Однако что же непристойного в «Неизвестной?» – задается Ольга Кириллова вопросом, ибо основной аргумент Третьякова был этот – картина «непристойна».

В нынешнем экспозиционном пространстве, по мнению Кирилловой, картина «контрастирует и диссонирует с женскими образами окружающих полотен неким нетипичным избытком поверхности – физически ощутимо выписанными деталями дорогого наряда (кстати, не все они в репродукциях видны), избытком здоровья, которым пышет её лицо нездешних и грубоватых очертаний...». Искусствоведческие впечатления получаются весьма противоречивыми – с одной стороны, «Кругла, красна лицом она, как эта глупая Луна на этом глупом небосклоне» (т.е. Ольга, а не Татьяна Ларина). С другой – отнюдь не «глупая», хотя в каком-то смысле и «дурная», Настасья Филипповна, впервые предстающая на страницах романа «Идиот» Достоевского в виде портрета (дагерротипа). И описание «страстного и как бы высокомерного» лица ее можно представить и в качестве формулы выражения лица «Неизвестной», в котором как будто слились трансгрессия и аскеза. Запрет на прямое действие открывает пространство галлюцинаторного желанья. Преобразуя «высокомерие» в «надменность»,

Кириллова наделяет свой объект «нежелания» «изначальной холодностью», «замороженностью», «подвешенностью», при том, что само поле «непристойности» лежит все же явно «за рамой» картины, при этом вписывая зрителя в раму картины, делая его объектом картины, а Незнакомку – её Взглядом.

«Вписанная в интерьер как репродукция, Незнакомка являет собою воплощённый Взгляд – «объект, от которого зависит фантазм, на котором повис колеблющийся, мерцающий субъект». Поэтому она и является неким анаморфотическим<sup>1</sup> зиянием комнаты...

Непристойна – именно *надменность* Незнакомки. *Незнакомка* написана так, что она смотрит сверху, с неким осуждением, вызывающим и вызываемым, и её Взгляд имплицитно содержит в себе всё, что она может увидеть под собой.

Взгляд Незнакомки как взгляд кладёт начало внедрению в визуальную культуру текстуального феминоцентризма культуры декаданса с её культом *femme fatale*...» [3, с. 14].

Это довольно схематичное «галерейное», подчиненное репродуктивному прочтению образа, «подкрепляемое «молчаливым», «без коммента-

---

<sup>1</sup> Анаморфирование – преобразовывание зрительных впечатлений различными оптическими методами, своего рода «смеситель» для глаз. Как пишет историк искусства Ю. Балтрушайтис, «Анаморфоза искажает элементы и образы. Вместо редукции форм к их видимым границам речь идет о проекции форм вовне таким образом, чтобы они возникали вновь, если на них смотреть с определенной точки, т. е. о технической курьезности, но отчасти и о поэтике абстракции, о мощном механизме оптической иллюзии, о философии обманчивой (в смысле Декарта) действительности». Т. е., именно анаморфоза стала для Декарта самым убедительным аргументом в пользу его тезиса, что чувственный мир, как и восприятие этого мира – обманчивы, что образам чувственности нельзя доверять и надо искать другую опору для получения достоверного знания. Анаморфотические картины представляют собой что-то вроде «автоматов сомнения», свидетельствуя об иллюзорности «мира света и теней». «Б. Грасиан так выразил анаморфическое умонастроение своей эпохи: нужно «вопреки всем смотреть на изнанку того, чем мир представляется. Ведь в мире все шиворот-навыворот, а потому кто смотрит на изнанку, тот видит правильно и понимает, что на деле все противоположно видимости». Эксперименты с деформацией, с перспективным искажением пространственных образов, с порождением неожиданных, загадочных и уродливых форм по духу своему родственны практической магии и алхимии. В них проявляется характерная для Нового времени жажда овладения миром, обретения власти над природой. Эта власть демонстрирует себя в способности изменять предмет по своему усмотрению, создавая при этом нечто неестественное и противоестественное. Для одних это изменение – увлекательная игра, демонстрация человеческого всемогущества; для других (например, для Френсиса Бэкона) – возможность преобразовать мир ради пользы человека. Но в обоих случаях главное – возможность преобразовать...» [цит. по 1].

риев», сопоставлением «самих по себе говорящих» фактов: в 1883 г. Крамской выставляет на суд общественности «Неизвестную», в 1884 появляется его картина «Неутешное горе» (на которой его жена, только что потерявшая двух младших сыновей), а в 1887 безвременно умирает он сам. То есть, получается, какая-то инфернальница нарушила семейную жизнь и свела его в могилу? Однако в собирательном образе «Неизвестной», отражена, помимо многого прочего, тоже как раз непростая судьба жены художника, как, возможно, и судьба полусупруги императора-полуосвободителя Александра II Екатерины Долгорукой. Россия оказалась обречена на «Незнакомку», но фатальность этой обреченности в значительной степени снята современной феминистской социальной критикой.

Масштабы последующего китчевого использования «Русской Джоконды» вполне сопоставимы с массовым копированием Джоконды-оригинала с пририсовываниями ей усов и высовыванием из нее языка, вплоть до коллажной попытки милицейской проверки документов включительно. В СССР массовое репродуктивное копирование картины стало, как отмечает Кириллова, «квинтэссенцией советской «культуры возвышенного»», «органичным сплавом двух временений, форма репрезентации «дореволюционного» прошлого в социалистическом опять же «прошлом», избранный объект, постоянное технологическое воспроизведение которого позволяет пренебречь всей «сокровищницей русской классики», в нем одном воплотить все «насущенные для определённого типа культуры черты» [3, с. 6]. Именно в репродукции избыточность фактуры превращается в почти аскетическую серафичность черного силуэта с «благородными» вкраплениями белого, а «Взгляд выступает некой «point de capiton» (точкой пойманности) субъекта jouissance, «замораживая» и «подвешивая» в делёзовско-мазоховском значении этих понятий: фиксируя во времени, «схватывая» момент la petite mort некой мертвой хваткой. Его ледяная диагональ и горизонтальная раскалённая плоскость наслаждения образуют неповторимый, на набоковском «жаргоне застенка», «угол агонии». Функция Взгляда здесь – редуцировать «субъект, обращённый в ничто» как «образное воплощение минус-фикастрации – кастрации, являющейся тем центром, вокруг которого организуются, в рамках основных влечений, желания» [3, с. 15-16]. Когда мысли все же возвращаются в галерейное пространство, не случайным выглядит соседство «Незнакомки» с картиной «Русалки» Крамского. «Незнакомка» – своего рода синтез Русалки и Цыганки.

Далее машина *лаканомики*, со всеми своими приобретениями и отсутствиями, вырывается на оперативный простор постсоветского пространства, утверждая свое пространство широких обобщений насчет оболщений. Кинематографической проекцией улавливающего взгляда, помимо прямого визуального цитирования «Незнакомки» в фильме «Калина красная»



Шукшина, предстает «бесконечно интеллектуальная и чувственная, очень нервная и темпераментная, но в то же время, несомненно, изломанная и манерная Маргарита Терехова в роли графини Дианы в отечественной экранизации комедии Лопе де Вега Карпью «Собака на сене» (1618) в постановке Яна Фрида (Ленфильм, 1975)». Будучи «сверхозначенной женщиной», сверхдетерминированной социально и при этом травмированной «избытком в означаемом», она тоже явно диссонирует с барочным фоном «мушкетерского» художественного оформления фильма в целом, идеально олицетворяя цветаевскую ремарку «лунный лёд»«. Обретенный же объект этого «персонажа взгляда» оказывается немедленно объектом утраченным, поскольку он всегда – объект неполный, символически кастрированный в сопоставлении с полнотой фиктивного объекта-в-перспективе, объекта-в-предчувствии.

Среди дальнейших моделей «текстуальной чувственности» – «принцип Галатеи», который материализуется в ходе экранизации повести Алексея Толстого «Граф Калиостро» в фильме Марка Захарова «Формула любви» на двух уровнях, растягивая время и пространство на тысячелетия и версты вперед и вспять, при этом предельно концентрируя в актуальном моменте детерриторизации: «Время нужно наполнять событиями, тогда оно летит незаметно». На уровне молодого помещика Алексея Галатея воплощается в потасканной обольстительнице Лоренции, а бесплотная «мечта» материализуется в реальной Марии. На уровне пришельца из вечности Калиостро следует Пигмалионова неудача. То, что преподносится как «диалектика Галатеи» – скорее диалектика русского Гамлета: «Либо женьюсь, либо в мраморе изваяю» [3, с. 50]. И реакция Галатеи лаканомически эквивалентна: «Сам – марш на пьедестал!», как можно расценить позицию обладательницы и нарциссического и горгонического взглядов Мэри Поппинс в главе «Возвращение, Полнолуние: Merry-go-round».

Итак, условная «Галатея» есть культурный текст (в данном случае, субтекст Незнакомки). Феномен «порноангелизма», возникающий в контексте «практик развитой культуры потребления американского и европейского типа», усмотрен в фильме Сэма Мендеса «Американская красавица», а феномен Французского Лейтенанта – в картинах романа Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта», поля удачного применения принципов и формул лаканомии. «Означающее «Женщина Французского Лейтенанта» функционирует в качестве «точки пристёжки», которую субъект избирает себе сам: в этом случае «точка пристёжки» не останавливает, а, напротив, стимулирует свободное движение означающих. Это сигнификативная стратегия принадлежности, в которой субъект означает себя через «присвоение Другим» (о чем у Лакана в XI семинаре «Четыре базовых понятия психоанализа»). Означающее женщины может быть

реализовано только через притяжательную частицу «of» (франц. – «de») в принадлежности отцу или мужу, однако Женщина в принципе не означает определённым артиклем «the» (франц. – «la») и, соответственно, «не существует» в качестве абсолютного понятия «La Femme» («The Woman»). «Идентичность принадлежности» («притяжательная идентичность») героинь Фаулза традиционно реализовалась в модели отношений «Просперо – Миранда», позаимствованной из пьесы Шекспира «Буря» (в романах «Волхв»: Кончис – Лилия-Жюли, «Башня из черного дерева»: Бресли – Диана и др.) В «Женщине французского лейтенанта» идентичность присвоения является продуктом чистого означивания и реализуется в сугубо фиктивной принадлежности абсолютному Другому, которого не существует. Французский Лейтенант представлен как бессодержательный носитель фаллического означающего, вечно мёртвый Отец. «Алые паруса» опознаются как «паруса Сатаны».

В главе «Возвышенный объект пиара» лаканомика позволяет опознать «Воображаемого любовника», которого невозможно ни навязать обществу, ни вычислить, ни просчитать – «его выбирают быстро, дружно; все объяснения следуют потом. После того как «воображаемый любовник» вступил в эротическую связь с массами». Концепт «воображаемого любовника» проецируется на образы Орфея и Озириса, которые «конституируют расколотое, фрагментированное, шизофреническое тело, целостность в котором навсегда утрачена, но именно утраченное сакрализовано: голова Орфея в храме Диониса, фаллос Озириса как ритуальный символ» [3, с. 107]. То есть, если Эдип, лаканомически выражаясь, «кастрированный субъект фобии, то Озирис – кастрированный объект желания». Не зря же и писательница Татьяна Москвина, на которую ссылается О. Кириллова, отметила, что среди всех разновидностей «воображаемых любовников» нередок гомосексуализм, так как совокупление с «женским коллективным бессознательным» было бы для них без такой «магической защиты» слишком изнурительным и тяжким актом. В главе «Месть как сценарий» на материале пьесы Ф. Дюрренматта «Визит старой дамы» сквозь текстуализацию реальности прослеживается становление «фаллической женщины».

В девятой главе «И всё-таки она синяя» Ольга Кириллова призывает воздать должное негативным литературным потомкам Синеи Бороды в русской литературе – Свидригайлову, Мандро, Гумберту и – примкнувшему-к-ним Комаровскому, которые, впрочем, оказываются лишь частью похоронной процессии Офелии. «Женский вектор трагедии, подобно глубинному, подводному течению, реализуется в бессобытийности и умалчивании, однако несомненно, что в «Гамлете» мужской тип дискурса терпит поражение, выявляя двойную несостоятельность – в Логосе (рационально-

сти происходящего, возможности установить причинно-следственную связь) и в акте (что проявляется в хрестоматийном фрейдистском торможении), тогда как феминный тип дискурса оказывается доминирующим». Служа текстовым архетипом женщины как безумия и безумия как женщины, Офелия как бы «тонет сама в себе», поэтому подлинное имя трагедии – не «Гамлет», а «Офелия». «Британская культура, – делается отсюда вывод, – покоится на фундаменте текста, в котором мужчина долго и старательно симулирует безумие и смерть, пребывая на грани того и другого, но по-настоящему сходит с ума и гибнет женщина» [3, с. 157]. Ощущается нехватка украинского утопленнического контекста (автор – доцент Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова в Киеве). «Русалки» Крамского упомянуты только как экспонат Третьяковской галереи. Известно ли автору творчество петербургского писателя Александра Кондратьева, одно время погруженного в среду обитания полесских русалок? Упомянутый Топоров так трактует его роман «На берегах Ядрыни»: «Сексуальность нечисти физически сильнее человеческой, но она замкнута на самой себе, бесцельна и безблагодатна. Она направлена не на жизнь, но на смерть. Сексуальность человека физически слабее, чем у нечисти, но она может быть нравственной силой. Когда преображена любовью. Любовь же неизбежно порождает образ другого, и в этом другом Я субъекта находит тоже смерть, но смерть ради жизни, во имя ее. Таким образом, уходя своими истоками в сферу демонического, хаотического, безличного, всего того, что воплощается в нечисти, сексуальность в своем вершинном достижении – преображенной любви – как бы изымается из сферы греховного и нечистого и принадлежит уже только человеческому миру. Следовательно, соединяющая оба мира сексуальность одновременно и разъединяет их, как только актуализируется отношение ее к выбору между жизнью и смертью» [9, с. 92-93].

В заключительной главе книги «Серп холодной луны» «Вива Виктория, или Слава Победе» в виде опорных динамомашин глобальной лаконимики предстают, возвращается автор к истокам замысла, памятники королеве Виктории как воплощение господства учрежденного викторианством репрессивного женского начала и советские монументы Победы работы Вучетича – в Киеве и Волгограде. «Если памятник Неизвестному Солдату – это своего рода памятник утрате означаемого, или же памятник означаемому тех, кто потерял его в культурно-идеологическом измерении бахтинского Поступка, то «Родина-Мать» – это и есть памятник чистому означаемому, которое не может иметь означаемого в принципе. «Мать» как Трансцендентальное Означающее – невероятный парадокс соединения полного и полого, опять же – тёплого и холодного, и вместо дефиса, который между этими двумя словами так часто пропускают, должен

стоять пунктуационно невоспроизводимый разрыв» [3]. Киевская Родина-Мать подобна Гекате, мрачной ипостаси Дианы. В ней воплощена не столько сама по себе Победа, сколько роль стражницы, отслеживающей с позиции Паноптикума потоки желания. Куда менее флегматична более «эротичная» волжская Диана.

Как, оказывается, взаимосвязаны схематизм культурологический и политологический! Удобно, конечно, по логике сюжета, приверстать к британскому викторианству украинское, сведенное к недавнему противостоянию «двух Викторов». Однако это в политическом пространстве Третьего Рима между Ромулом и Ремом «женщины» как не существовало, так и «не существует». На Украине же прямо из трубы всплыла реальная политпаночка.

Впрочем, современный украинский политолог Михаил Минаков не склонен чрезмерно усложнять украинскую «викторианскую» дихотомию. «Оба рессентимента обращаются к различной коллективной памяти и ведут к дистопическому политическому противостоянию вне рациональных рамок. В этой связи они создают почву для сосуществования двух типов консерватизма, один из которых призывает к сохранению иллюзорных аграрных и племенных традиций «державотворення» (государственного строительства) и основан на самоизоляции и моноэтническом видении страны, а другой характеризуется заботой о советских «достижениях», желанием преодолеть этничность и постсоветским непониманием возможностей гражданского общества... За два десятилетия украинской независимости, ставших для локальных культур временем обостренных реакций на жизненные вызовы, возник некий общий язык, который принципиально избегает называния болевых точек украинского Востока и Запада и неспособен описывать уникальные переживания земельных общин с их культурным разнообразием. Такой язык задает языковую игру дистопии... Оформившийся эксклюзивный язык очень выгоден для украинского государства и его элит, поскольку поддерживает дистопичность, позволяющую держать под контролем страну. Он, однако, крайне враждебен делу построения гражданского общества и модернизации страны» [5]. Послужит ли лаканомика интеллектуальному оформлению этого языка, способствующего тому, что вместо усложнения политической и общекультурной коммуникации, обусловленной идеологической конкуренцией и эволюцией политической рациональности, происходит идеологическое упрощение, сведение многообразия политических логик и мировоззрений к единому полю значений, или на основе лаканомики, при всем избегании украинского контекста, все же возникнет новое поле значений и для Украины (да и для России – тоже)? Свое слово в ответе на этот вопрос может сказать и искусствоведение.

### Всадница для Гумберта

Особо выделяется из текста книги Кирилловой «Серп холодной луны» пятая глава «587-й Слонопотам и сеансы психоанализа в авторской песне» – попыткой построить «триангулярную структуру» (Я-Ты-Он) коммуникативного поля желающих субъектов. На фоне интерпретации Вадимом Рудневым сказки о Винни-Пухе, в ходе которой Слонопотам трактуется как «квазифаллический дефлоративный фантом», выстраивается линейная схема распределения местоимений в авторской песне – «Я (субъект) рассказываю вам (слушателям), как я люблю ее или его (объект)». «Творческий преемник Окуджавы Михаил Щербаков, развивая ту же триангулярную схему, <...> снимает либидинальное напряжение субъекта речи, превратив его в подателя фактов, тем самым ставит лирического субъекта в позицию невозможной дискурсивной ситуации (где и зачем он говорит ей всё это?), вместо этого сообщая самому нарратору модальность лакановского *Che vuoi?* – вопрос, на который лирический субъект «Заезжего музыканта» мог бы ответить весьма конкретно. <...> Холод в Другом затвердевает неодолимой преградой объекта, о которую в известный момент разбивается субъект, отныне в этой трещине призванный черпать исток собственного наслаждения. Перманентное воспроизведение этого недостижения – и есть функция Повторения». Вот и в «Лолите» Набокова Гумберт в лице Куильти убивает не соперника, а Автора, того, кто написал (сочинил) их двоих. Т.е. он не «персонажен», но «лейтмотивен»... ««Прибавочная стоимость» в объекте даёт «прибавочное наслаждение», поскольку никакого другого наслаждения, собственно, и не бывает» [3, с. 98]. Почему «не бывает»? Высшее наслаждение – все же зрительское.

Здесь стоит обратиться к тексту самого романа Владимира Набокова «Лолита», насыщенному богатыми живописными аллюзиями – правда, отнюдь не с «Незнакомкой».

Впервые о настоящей любви речь заходит в 29-й главе второй части романа, когда Гумберт встречается с Лолитой впервые после ее бегства от него: «Убить ее, как некоторые ожидали, я, конечно, не мог. Я, видите ли, любил ее. Это была любовь с первого взгляда, с последнего взгляда, с извечного взгляда» [6, с. 377]. Упоминание об убийстве связано с проходящим через весь роман образом Кармен. Но внезапно посетившим Гумберта озарением образ Лолиты-Кармен разрушается именно любовью, впервые глубоко осознанной в себе героем. «В глубине кармана мои пальцы тихонько выпустили, только чуточку подтолкнув его поглубже в платок, в котором он ютился, мой неупотребленный кольт», – тут же признается Гумберт в планировании несовершенного преступления.



Почему этого убийства не произошло? Тема впервые осознанной любви оказывается неразрывно связанной, как отмечено искусствоведем Е.В. Егоровой, с темой живописи. «Любопытно: хотя в сущности ее красота увяла, мне стало ясно только теперь – в этот безнадежно поздний час жизненного дня – как она похожа – как всегда была похожа – на рыжеватую Венеру Боттичелли – тот же мягкий нос, та же дымчатая прелесть... Вырвавшийся из подсознания вечный образ поднимает Лолиту на недостижимую высоту, обожествляет и увековечивает ее облик не только в сочинении Гумберта, но и – ретроспективно – на картине непревзойденного мастера эпохи Возрождения. С. Боттичелли запечатлевал лик Симонетты Веспуччи по памяти, после ее смерти, чтобы навечно сохранить ее красоту, подобно тому, как Гумберт пытается своей повестью обессмертить имя возлюбленной» [2, с. 98–99].

Таким образом, убийство возлюбленной оказалось во многом победено властью искусства, божественным началом, запечатленным в образе Венеры на картине Сандро Боттичелли «Рождение Венеры». В этом контексте становится понятным и совершенное Гумбертом убийство Куильти. Это месть варвару, погубившему живописный шедевр великого мастера. Это возмездие человеку, свергнутому Венеру с престола, испортившему божественную красоту, пытаясь опошлить ее в угоду собственным извращенным вкусам.

Егорова различает в полотне знакомство художника с философией итальянского неоплатонизма, с точки зрения которой античная мифология выступает как предтеча христианских идей. Для флорентийского неоплатоника XVI в. существовали две Венеры, одна из которых олицетворяла духовную, а вторая – плотскую сторону любви. Гумберт же, потеряв возлюбленную, осознает, что видел в ней только плотское, но не духовное. Тем не менее в Лолите оно было. Гумберт вспоминает ее размышления о смерти и сожалеет, что так и не поговорил с ней как «родитель» или «нормальный возлюбленный» «об искусстве, о поэзии, о точечках на форели Гопкинса или бритой голове Бодлера, о Боге и Шекспире, о любом *настоящем* предмете». Он слишком поздно осознал в ней вторую, божественную Венеру, за что и был наказан ее полным равнодушием.

Как же полотно великого мастера читается в контексте «Лолиты»? Живописный образ Венеры может дать ключ к разгадке и некоторых других образов, тем и мотивов романа. К примеру, мотива, связанного с морем. Первая детская любовь настигла юного Гумберта в «некотором княжестве у моря». Первая возлюбленная Анабел Ли соотнесена с образами Эдгара По. При создании прототипов Лолиты писатель также синтезировал образы живописи и поэзии. В качестве ключа к параллелям предстает мотив водной стихии. Венера у Боттичелли выходит из морской раковины. Ху-

дожник в свое время ориентировался на поэму Анджеоло Полициано, где описано, как Венера приплыла к берегу на огромной раковине. Синтез живописи с литературой оказался первоначально заложен художником. Венера появляется из белой морской пены и являет миру идеал неземной красоты, как и Аннабелла, подаренная Гумберту на морском берегу.

Венеру встречает у Боттичелли Ора, олицетворяющая Весну, чтобы укрыть богиню покровом с цветочным узором. Поза обнаженной, прикрывающаяся руками, говорит о скромности в изображении ее художником. Эта поза скопирована с классической античной статуи Венеры. И здесь наблюдается синтез (скульптуры и живописи). Такие детали позволяют глубже понять проблематику романа, связывая образ Лолиты с темой целомудрия, поруганного неправильным, гибельным устройством общества. Картина посвящена именно рождению Венеры, пробуждению в ней женственности и необычайной красоты. Лолита Набокова – нимфетка, в ней прелесть лишь пробуждается, от чего проблема гибели целомудрия в романе стоит еще острее.

Любопытно, что герой романного цикла Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» Сван влюбляется в Одетту только после того, как замечает ее необыкновенное сходство с изображением Боттичелли. «Второй визит Свана к Одетте имел для него, пожалуй, еще большее значение. По дороге к Одетте он, как всегда перед встречей с ней, рисовал ее в своем воображении, и необходимость – ради того чтобы признать, что у нее красивое лицо, – сосредоточивать внимание на розовых и свежих скулах и не смотреть на ее нередко желтые, утомленные, иной раз в красных пятнышках, щеки, удручала его, ибо она доказывала, что идеал недостижим и что счастье сомнительно. Сван привез гравюру, которую ей хотелось посмотреть. Одетта неважно себя чувствовала; она вышла к нему в лиловом крепдешиновом пеньюаре, точно плащом кутая грудь узорным платком. Она стала рядом со Сваном, опустив голову, отчего по ее щекам струйками покатались распущенные волосы, и, выставив ногу, точно собиралась танцевать, а на самом деле для того, чтобы легче было склониться над гравюрой, на которую она смотрела своими большими глазами, принимавшими усталое и хмурое выражение, когда ничто не занимало ее, и Свана поразило сходство Одетты с Сепфорой, дочерью Иофора, изображенной на фреске в Сикстинской капелле. Свану всегда доставляло особое удовольствие находить на картинах старых мастеров не только общее сходство с окружающей действительностью, но и то, что как будто меньше всего поддается обобщению: индивидуальные особенности наших знакомых; так, в бюсте дожа Лоредано, работы Антонио Риццо, ему бросались в глаза выдающиеся скулы и изогнутые брови кучера Реми, вообще – потрясающее сходство с ним; под кистью Гирландайо – нос г-на де Па-

ланси; на одном из портретов Тинторетто – пухлость щек, проглядывающая сквозь намечающиеся бакенбарды, горбинка на носу, пронизывающий взгляд и красные веки доктора дю Бульбона. Сван мучился тем, что вся его жизнь проходит во встречах с людьми из высшего общества, в разговорах, и, быть может, он пытался найти у великих художников оправдание себе в том, что и они с удовольствием рассматривали и писали такие лица, которые придают их произведениям особенную жизненность и правдивость, которые придают им привкус современности; быть может, его так закрутила суэта высшего света, что он испытывал потребность находить в старинном произведении искусства предвосхищающий и омолаживающий намек на определенных современников. А быть может, наоборот: он сумел сохранить в себе художественную натуру, и в силу этого индивидуальные черты доставляли ему удовольствие именно тем, что приобретали для него более общий смысл, когда, оторванные от корней, ни с чем не связанные, они вдруг проступали на старинном портрете, писанном с совершенно иного оригинала» [8, с. 245]. Сван как герой искусствоведческого взгляда склонен воспринимать мир через живопись.

«Лолите» Набокова предшествовал роман «Камера обскура». Символично, что его героиня Магда работает натурщицей, а влюбленный в нее Кречмер – искусствовед. Он серьезно относился к кинематографу, собираясь при этом «создать фильму исключительно в рембрантовских или гойевских тонах» [7, с. 14]. В Магде он видит бессмертный живописный образ – «чудесный продолговатый блеск случайно освещенного глаза и очерк щеки, нежный, тающий, как на темных тонах у очень больших мастеров». Но здесь эти ассоциации играют иную роль, чем в «Лолите». «Камера обскура» – роман о преломленном восприятии действительности, в котором Набоков задаётся вопросом – не ложно ли постижение мира через живопись?

У Пруста с минуты замеченного сходства Одетта – необыкновенная женщина, ее образ превращен им в сакральный: он «уже не обращал внимания на то, хороши или не хороши у Одетты щёки». Ее губы теперь – «переплетение тонких и красивых линий». «Сван поставил на письменный стол, как бы вместо карточки Одетты, репродукцию дочери Иофора. Он любовался ее большими глазами, тонкими чертами лица, оттенявшими нездоровую кожу чудными локонами, падавшими на усталые щеки. Применяя сложившийся у него идеал красоты к образу живой женщины, он превращал этот идеал в мерило женских прелестей и радовался, что нашел сочетание этих прелестей в существе, которое, быть может, ему отдался. Теперь, когда Сван узнал во плоти оригинал дочери Иофора, смутное влечение, притягивающее нас к произведению искусства, перерастало у Свана в желание, которое до сих пор бессильно было у него вызвать тело

Одетты. Подолгу глядя на этого Боттичелли, он думал о собственном Боттичелли, приходил к заключению, что тот еще прекраснее, и, поднося к глазам снимок Сепфоры, воображал, будто прижимает к сердцу Одетту» [8, с. 247]. Герой бежит от реальности ради жизни в искусстве, он по ту его сторону. Он мыслит себя художником и сам придает шее Одетты нужный выгиб», создавая из человека живописное полотно.

Набоков в «Лолите» отталкивается и одновременно переосмысливает концепцию искусства в романе Пруста. В «Камере обскура», где возводится закон зарождения любви к живописи, он к Прусту ближе, но в «Лолите» возникает полемика. У Пруста живописный образ помогает любви проявиться. В Лолите же герой сначала полюбил, а уже потом осознал вечность этого чувства, обожествил его через образ живописи. Любовь у Набокова первичней. Она «из себя» рождает ассоциации с вечными образами, тогда как у Пруста искусство – предтеча ее, основная субстанция.

### Символический обмен

В самом конце книги «Серп холодной луны» автором сделан буквальный авторский жест отворачивания «Неизвестной» как «воплощения невозможности» к стенке, и на память приходит реалистичная картина Ильи Репина «Отказ от исповеди». Общее впечатление от книги – как от хлопка, которым врач в начале фильма Андрея Тарковского «Зеркало» пробуждает после сеанса гипноза способность к речи (русскому языку как такому) у заикающегося юноши. Функция Взгляда Ольги Кирилловой – иницирующая функция «надреза». «Тебя вели надрезом» – в данном случае, рукою Лакана.

Хорошо, что и современные литераторы не забывают о живописи, при всем общем погружении в виртуальное пространство. Вот роман Эрики Косачевской «Местоительство». На заключительных страницах описано последнее, из многих предшествующих, испытание героини – напряженное ожидание дочери в день похорон Сталина и – неожиданное обретение Бога. «Наташа бросилась в комнату, стала лихорадочно рыться в книжном шкафу. Она нашла подаренный Костей альбом «Эрмитаж», стала лихорадочно листать. Всё какие-то рубенсовские голые бабы. Вот, наконец, то, что нужно... Она открыла страницу, где была изображена Мадонна Литта Леонардо да Винчи, и прислонила книгу к зеркалу на туалетном столике. Достав из буфета две новых свечи, поместила их в бокалы для вина, зажгла и поставила по двум сторонам репродукции.

– Господи, всесильный, я никогда тебя ни о чем не просила, плача, сжимая руки, лихорадочно забормотала Наташа, – а сейчас прошу только об одном – не дай погибнуть, сохрани мою девочку... Мать Мария, ты

знаешь, что такое потерять ребенка, не дай ему погибнуть. Пусть мои анализы окажутся плохими, возьми меня, но только не забирай дочку» [4, с. 257]. И дочь была возвращена из небытия – «в обмен» на смертный приговор самой себе через, увы, оказавшиеся неутешительными медицинские анализы. Получилась самобытная богословская программа для тогда еще советской интеллигенции с помощью репродуктивного искусства.

Синтез искусств – это сложный путь постижения одного вида искусства через другой, со всеми диалектическими взаимосвязями и противоположностями. Он помогает полнее познать мир, воплощая один образ в другом и осмысливая их в совокупности.

---

1. Гайденко П.П. У истоков новоевропейской науки // Науковедение. 1999. № 1. Сайт. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Science/Article/GaidIstNov.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Science/Article/GaidIstNov.php)

2. Егорова Е.В. «Рождение Венеры» С. Боттичелли как один из ключей к роману «Лолита» В.В. Набокова // Синтез в русской и мировой художественной культуре: материалы IX научно-практической конференции, посвященной памяти Алексея Федоровича Лосева. М., 2009. С. 98–99.

3. Кириллова О. Серп холодной луны: Реконструкция моделей чувственности. СПб.: Алетейя, 2010.

4. Косачевская Э. Местожителство. СПб.: Алетейя, 2006.

5. Минаков М. Язык дистопии: идеологическая ситуация Украины // Неприкосновенный запас. 2010, № 5 (73). Сайт. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/5/mm4.html>

6. Набоков В. Лолита. СПб., 2004.

7. Набоков В. Камера обскура. СПб., 2000.

8. Пруст М. По направлению к Свану. М., 1977.

9. Топоров В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento, 1990. *Eurasiatica. Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici Universita degli Studi di Venezia*. 16. С. 92–93.

10. Топоров В.Н. О динамическом контексте «трехмерных» произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд) // Лотмановский сборник. I. М., 1995.

11. Филиппов А.Ф. Социология пространства. СПб., 2008.