ГУСТАВ КЛИМТ И ЭГОН ШИЛЕ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

А.В. Марков

Ключевые слова: Климт, Шиле, живопись Австрии, экфрасис, социальная поэзия, живописная композиция, живописная семантика, формальный анализ, близкое чтение, новейшая русская поэзия.

Keywords: Klimt, Schiele, Austrian painting, ekphrasis, social poetry, pictorial composition, pictorial semantics, formal analysis, close reading, contemporary Russian poetry.

DOI 10.14258/filichel(2021)2-14

Вожди австрийского модернизма не привлекали внимания русской поэзии до 1990-х годов вопреки литературной укорененности самого этого явления [Жеребин, 2017]. Вероятнее всего, австрийское искусство просто не было знакомо отечественной публике настолько, чтобы стать культурным мифом: оно не было представлено в крупнейших российских собраниях, а появлялось только на случайных репродукциях. Увлечение в быту чешскими люстрами и румынскими стенками, наследующими австрийскому бидермайеру и отчасти модернизму, не помогало раскрыть особенности австрийской живописи.

В поэзии 1990-х и начала 2000-х годов наблюдается всплеск интереса к Климту и Шиле, что предварительно можно объяснить совокупностью обстоятельств: общим вниманием к эстетизму рубежа веков, включая Бердслея, Муху, русских художников «Мира искусства»; появлением эротических образов в публичном поле; наконец, особенностями русского постмодернизма как эклектического и соединяющего высокое и низкое, привлекательное и отвратительное [Липовецкий, 1997], что отвечало глубинной эстетической программе австрийского модерна. Поэтому можно видеть в культе Климта и Шиле часть проекта русского постмодернизма и все свойства этого извода модернизма: контаминацию стилей и бриколаж образов; любовь к прежде запретному (эротическому, болезненному), скрытую иронию и плавающий статус автора, так что ответственность за высказывание передается герою и «тексту». Грубые или чрезмерно утонченные ремесленные приемы, выпадающие из прежней идеологии живописности, совпали с идеологией постмодернизма, как он был понят в постсоветское время.

Такое тенденциозное восприятие трудно соотнести с канонической картиной венского модернизма [Цветков, 2020]. Но заметим, что та по-

эзия, в которой появляются миры Климта и Шиле, относится к литературным сообществам того времени, представленным новыми журналами, альманахами и издательствами, — и здесь мостом между венским модернизмом и русским постмодернизмом оказывается активное институциональное строительство, направленное на разрыв с прежними институциями, высококонкурентное и амбициозное, призванное создать целый спектр новых форм объединения творческих людей. В данной статье мы ставим вопрос: как новая поэзия, отстаивая программу стилистической автономии и институционального строительства с опорой на наследие Климта и Шиле, представила ключи для понимания их сюжетов и, шире, их эстетики? — уточнив в том числе и постмодернистскую текстоцентричность и бриколажность, усилив тем самым нравственное измерение искусства.

Сразу заметим, что экфрасис отдельных работ в этой поэзии встречается редко, что сразу противопоставляет эту поэзию непрофессиональным стихам о Климте или Шиле, представленным, скажем, на портале свободной публикации «Стихи.ру» — там вдохновению чаще всего служат впечатления от самых знаменитых картин, размноженных в календарях и сувенирах, на майках и сумках, таких как «Поцелуй» Климта. Загадочность изображенных персонажей побуждает поэтов-дилетантов додумывать сюжет в соответствии с расхожими представлениями о той эпохе, ее любовных историях и некоему культу красоты.

В противоположность этим стихам, в которых маняще-загадочная живопись воодушевляет на как бы очищенный от бытовой рутины любовный сюжет, профессиональная поэзия, напротив, стремится найти общий принцип, в каком-то смысле метафизический или натурфилософский, который стоит за эстетическими решениями обоих художников, при этом имеющий институциональное измерение, как-то намекающий на культурные и научные институции Вены, города Зигмунда Фрейда, Эрнста Маха и Алоиза Ригля. Например, золото Климта можно понимать как новый атомизм, а деформации Шиле — как близкое теории относительности, вспоминая о таких достижениях той же эпохи, как возникший в Вене психоанализ, как Венские конгрессы естествоиспытателей, как новая физика Планка, Эйнштейна и Шрёдингера. Далее мы выясним, почему в рассматриваемой поэзии хотя и учитывается данный контекст, но только в общем виде, а погружение в общие впечатления от творчества Климта или Шиле оказывается важнее, чем экфрасис отдельного произведения или анализ стиля художника.

В каком-то смысле итоговый образец отношения к этим художникам реализовал поэт и эссеист Александр Уланов, который в лири-

ческой прозе «Густав Климт» (А. Уланов, 2006, с. 20–24) создал образ Климта как художника ощущений. Согласно прозе Уланова, особенности изображения, такие как «полуприкрытые» глаза или «скользящая по спине ладонь», говорят не о композиционном мышлении, но о чрезмерной преданности ощущениям, из-за чего на холсте цвет или свет может заполнить всё пространство. При этом Уланов употребляет устойчивые метафоры вроде «золотой взрыв», не просто связывающие Климта с традицией средневекового впечатляющего использования золота, но внушающие мысль о непосредственном ощущении, настигающем зрителя как взрыв.

В прозе Уланова появляются и указания на связь Климта с новаторской наукой, такой как учение о расщеплении атома как собственной жизни неодушевленной материи: «змеиная гибкость красок» (довольно предсказуемая характеристика как бы некоторой тайны Климта, некоторой змеиной скрытности и одновременно размыкания границ искусства, наделения полотна гибкими пластическими свойствами) высказывает движение частиц «в клубящемся и текущем хаосе неживого». Но реальные выводы Уланова из этих указаний на науку XX века относятся не к погружению в картины, а к правилам просмотра, где тоже как бы должны соблюдаться математические и физические законы:

Надо смотреть изблизи — чтобы цветы/цвета заполнили глаза целиком — рванулись навстречу — притяжение обратно пропорционально квадрату расстояния — потому всего сильнее притягивает движущаяся в полумиллиметре от кожи рука (А. Уланов, 2006, с. 23).

В отличие от Климта, Шиле для Уланова (в прозе «Место встречи болезнь в саду») оказывается прежде всего психологическим экспериментатором, который не хочет допустить никакого травмирующего излишества: цвет на его картинах «не ярок, но не тяжел» (А. Уланов, 2006, с. 102). Это честный и непосредственный художник, измученный пустотой жизни. Но главное, согласно Уланову, нельзя говорить о Шиле только как о предмете искусствоведческого или бытового интереса, чтобы не навязывать свои грубые психологические представления, обусловленные бытовой психологией, не зная о настоящих глубинах жизни художника. Поэтому в прозе Уланова приобретает речь изображенная Шиле обнаженная женщина, как будто она создательница завершенного колористического решения вместо уставшего художника: Цвет очень важен для меня, я жалею его, не хочу применять неосторожно, как моего любовника. Тем самым нам показано, что любовная история не отражается и не характеризуется в картинах Шиле, а производится самим отражением жизни на его картинах и рисунках. Это уже не тайное змеящееся искусство Климта, а особый театр, где картина как бы завершает всё за художника; где возникает незаконная любовь как эффект материи, и где эта любовь начинает жить по собственным законам, что мы и увидим в поэзии, посвященной Шиле.

Понимание Климта не как мастера отдельных живописных созданий, а как творца нового отношения к ощущениям отстаивает Александр Скидан, посвятившей стихотворение условной выставке Климта (А. Скидан, 1998, с. 72). Скидан заявляет, что эротические образы Климта прежде всего усиливают чувственные впечатления, но, в отличие от Уланова, он не сводит чувственность к отдельным материалам (золото) или жестам (поцелуй, прикосновение). Чувственными делаются и технические приемы Климта, которые вдруг превращаются в символы экстаза, как тирс, или в символы постыдного, как клеймо, но в любом случае и эта символика тоже служит обострению чувственности. В этих стихах развертывается двухэтапное движение: от формального приёма к символу и от символа к более глубокой чувственности. В первой же строфе преобладание вертикальной композиции у Климта осмыслено с помощью метафоры тирса, атрибута дионисийского экстаза новых Менад декаданса, преобладание изгибающихся линий — как воспевание пластической женской красоты, эротики поцелуя, обилие цветовых пятен как клеймо незаконной любви, а гладкое золото — как лучший образ обнаженности, прекрасного как блеск женского тела, подобный блеску золота, иначе говоря, уже вершина не «взрыва» чувственности, а ее длительного переживания:

где выставка цветет как Климт танцующего тирса не оторвать от той ложбинки уст что женщину каленую клеймит когда одна и обнаженней торса.

Тем самым декадентская символика оказывается подчиненой открытию мучительной длительности истории XX века. В следующей строфе этого стихотворения как основной момент выразительности осмысляется сама форма картин Климта — прямоугольник холста, которая вдруг из самого обычного вида для картины превращается в зияние открытой могилы жертв Первой мировой; окно, тоже прямоугольник, ассоциируется с животом, беременностью (что можно понять как метафору несбывшегося будущего, неродившихся людей, чьи возмож-

ные родители погибли на полях Первой мировой). В результате движение чувственности оказывается движением «по ступеням» жизни от смерти до могилы:

и нижет нижет нежный зуд мать соблазняющая к смерти как сходят медленно с животного ума в окна распахнутый живот так по ступеням в тридевятом марте — о чем еще она поет?

Таким образом, оказывается, что самое выразительное в живописи Климта — это и самое формальное, что причудливая образность подчинена трагической идее. Если золото может символизировать телесное прикосновение, то простой прямоугольник — связь жизни и смерти, и тогда самое простое оказывается целью созерцания. Так, Климт оказался соотнесен не только с трагической историей, но и с наукой его времени, с исследованием моментов перехода в физике, пределов материи и закономерного поведения частиц, взятых в какую-то простую рамку формульного рассмотрения. Дальше Скидан изображает в кавычках речь натурщицы, которая только и может превратить утверждение жизни и смерти формальными средствами в сюжет, отождествив поцелуй ярко-красных уст с кровавой раной:

и ты сердешный в сердце тьмы египетской изустной в залоге сострадательном ходьбы подставишь мозг ширококостный под перочинный ножичек холста раскрашенный как девочки уста.

В этой последней строфе Климт уже начинает напоминать Шиле в версии Уланова с говорящей натурщицей, и экспрессия образов любви и смерти, громоздкие эпитеты, внезапное развертывание криминального действия напоминает уже эстетику экспрессионизма, сближая символизм Климта и экспрессионизм Шиле и показывая их глубинное родство. Сходный шаг сделала Ирина Машинская в стихотворении «В Югендстиле. Браунау-ам-Инн» (И. Машинская, 2000, с. 62), где формальная организация как основа рассуждения о специфике манеры Климта проступает уже в графической форме стихотворения, которое

записано не в столбик, а в виде вытянутой буквы S, в полном соответствии со знаменитой «формулой красоты» Уильяма Хогарта.

Начало стихотворения: Ночевала тучка золотая / на груди у Гитлера младенца, напоминает и о любимой фюрером декадентской картине «Остров мертвых» Беклина с изображением утеса, и о золотом куполе Венского Сецессиона, и о том, что будущий диктатор был благодарен Климту как единственному художнику, похвалившему его картины, и поэтому, несмотря на еврейство Климта, его картины не были осуждены в нацистской Германии. Но, конечно, это общая рамка, в которой молодой демагог и художники Сецессиона жили в одном городе, тогда как дальше чувственность картин Климта передается в этом стихотворении образами «чудо-занавески», скользящей руки по одеялу (как цветное одеяло издали могут восприниматься картины художника), апреля (намек на Ver Sacrum, Весна священная, лозунг Сецессиона), наконец, апрельские ветки и листья ассоциируются с декадентской изломанностью, которая не смогла оказать сопротивления чуме нацизма.

Иначе говоря, главная мысль глубокого антифашистского и гуманистического стихотворения в том, что в ту эпоху даже природа становится декадентски изломанной и повышенно чувственной, и поэтому противостоять нарождающемуся нацизму было невозможно только призывами к миру и взаимопониманию, требовалась рациональная критическая работа. Хотя Машинская и сблизила Климта и Бердслея как декадентов, но, несмотря на строчку зло зияло в дыры золотые, она не обвиняет символизм в поощрении преступных настроений, но, скорее, говорит о том, что искусство стало жить и умирать по собственным законам, подобно природным объектам: Как живые, движутся обои, / как живые легкие картины, / кружево ласкает подбородок.

Физика того времени в этой строке не упомянута, хотя строка *Солн- це, словно радио, играло* может указывать как на использование символики в пропаганде, так и на космологию, соответствующую научно-техническому развитию того времени. В целом стихотворение Машинской сообщает, что символизм мог создать новую концепцию искусства,
всеми нитями связанного с природой, но он может противостоять злу
только пока жив и движется, пока впечатляет; а как только он застывает в общепринятых эстетических образах, он утрачивает силу противостояния. Поэтому можно оправдать Климта, только увидев динамику в его произведениях как залог его гуманистического настроения.

Тема болезненности климтовского символизма, который при этом жив как гуманистическое искусство, как противостояние злу самой динамикой образов, развивается в стихах Татьяны Риздвенко (Т. Риздвен-

ко, 2002), где пятна ветрянки в зеленке ассоциируются с пестротой картин Климта, и даже превосходят его:

Не дожил Климт до этого момента, до крапчатой до этой красоты. Холодные немые киноленты не дожили.

Кинолента и оказывается формой того самого одновременно природного и искусственного движения, которое пока осуществляется, не позволяет злу и болезни поразить человека. При этом взгляд из тех времен, до которых Климт не дожил, тоже позволяет умом перейти к экспрессионизму, в котором немое кино и оказалось холодным и жестоким, предшественником киножанра *нуар*, и его формальные решения были осмыслены не просто как экзистенциально значимые, говорящие о жизни и смерти, но как особо выразительные. Вновь родство символизма и экспрессионизма, неочевидное для зрителя-любителя, оказалось раскрыто в поэзии, даже если творческая манера Климта была упомянута в стихотворении мимоходом.

В отличие от стихов о Климте, стихи о Шиле всегда говорят от лица изображенной натурщицы, от лица героев, через поверхность бумаги и холста, разыгрывая нечто запретное, недопустимый эротизм. Таково стихотворение Полины Барсковой «Поездка в Хобокен» (П. Барскова, 2001, с. 27); начинающееся с типичной для экспрессионистской прозы сцены: Пахло то ли нарциссами, то ли мочой / В переходе ночного метро. Далее эротическая женская сцена оказывается снабжена условно символистскими и даже прерафаэлитскими образами, такими как тяжелая прядь, которая заправляется за ухо, и далее так и названа рафаэлитская прядь, солнце, синева, алый рот (который как мы много раз убеждались, связывает эстетизм Климта и экспрессию Шиле), вплетенные в американские впечатления от метро и кинотеатра. Но дальше это увлечение, как бы по ту сторону любой изобразительной плоскости, кинематографического «пещерного» экрана, впечатления за окном метро, оказывается незаконным, запретным, намекающим на самые запретные отношения:

> Близнецы из Сиама, мы всё же вполне Адекватны природе вещей, Чтоб не видеть уродства союза и не Знать, что связь не бывает прочней <...>

Эгон Шиле появляется в самом конце, этого как бы заэкранного, загробного объяснения:

<...> Твоя гордая грудь
В духе Эгона Шиле. Сенильная грусть
В духе Фета — о юности падшей. И пусть...
Твой висок на плече у меня.

Конечно, понятно, что речь идет об обнаженной груди натурщиц Шиле, кажущихся постаревшими. Имя Фета только на первый взгляд неожиданно, на самом деле предсимволизм Фета, блестяще раскрытый М.Л. Гаспаровым в анализе стихотворения «Ты вся в огнях...» [Гаспаров, 1995, с. 292], полон экспрессии в контрастном изображении отчаяния как смерти и противоположной ему любви как жизни. В любом случае оказывается, что любое воспоминание виска на плече, как и следы былой любви у Фета, может вернуть к этой ситуации пребывания как бы внутри картины Шиле.

В том же направлении двигалась в эти же годы Елена Фанайлова (Е. Фанайлова, 2000, с. 130). В экфрасисе рисунка Шиле «Die rote Hostie» (1911), его скандального и вызывающего грубо-эротического произведения (как следует из подзаголовка стихотворения, репродукция найдена в популярном альбоме: Twentieth-Century Erotic Art. Taschen, 1993), упоминаются не только мелькания кинопленки и пейзажей за окнами метро, что скорее приближало Шиле к Климту с его мерцанием золота и действительно золотым прядям прерафаэлитов, но и другие медиа, такие как полароидная фотография, способная запечатлеть любую гримасу:

...Все бессмертное счастье Эгона Шиле. Моментальное фото в жемчужном тепле, Средь осенния сырости воздух в золе. На закате Европа, Россия во мгле.

Здесь сплетаются сложным образом материальные свойства медиа и свойства природы. Например, глянец фотографической поверхности сопоставляется с особым жемчужным цветом неба. Это уже не самостоятельная жизнь природы в ее физических свойствах, атомах природы, напоминающих атомы искусства, а определенное разделяемое всеми читателями настроение природы и искусства, которое заставляет размышлять об общих судьбах народов. Если осень Запада может быть

сухой, то это и ясный закат, а осень в России часто сопровождается дождями и мглой. Это опять же не гадание о судьбах, а, скорее, дальнейшее развитие мысли о длительной жизни природы и искусства: пока сохраняются эти вибрации и трепет жизни, есть возможность противостоять злу. Тем самым Шиле противостоит злу самим колоритом своих произведений. Он воздействует на зрителя не символикой и не эстетической программой, а показывая обнаженную жизнь как есть.

Е. Фанайлова трактует сцену Шиле как заведомо постыдную, что, увидев обнаженную грудь, «млечный овал», зритель-читатель, то есть владелец эротического альбома, отражается в ней. Альбом отпечатан на глянцевой бумаге, а она несет в себе идею стыда как бледности и некоторой смазанности не меньше, чем само изображение, самой материальной формой глянцевой печати. У Шиле уже не только материальные свойства холста или красок, но и материальность репродукции впитала в себя идею. Это вполне отвечает тому, как обычно и воспринимается физиологизм Шиле, что мы видим что-то запретное, которое как будто смотрит на нас, превращает всё ощущение материальности своего и чужого тела в ощущение неизбежного стыда, и это пробивается через репродукцию.

Изображенная женщина оказывается тем, кто и вынужден испытывать все эмоции, пока читатель выступает как потребитель: *Кто терзался отчаяньем, бился, дрожал*, кто *казни своей ожидал в тусклом номере* (здесь «номер» в значении комната публичного дома ассоциируется и с номером репродукции, и номером заключенного, испытывающего муки); кто *Воробья, задыхаясь, в ладонях держал*. Воробей — традиционный эвфемизм для мужского полового органа, неприкрыто и с отвращением изображенного на картине Шиле, оказывается тоже частью переживания на грани жизни и смерти.

Далее в стихотворении мотив разложения, нравственного и материального, выступает как связка образов публичного дома — места беззаконного сладострастия, тюрьмы — места отвратительного пребывания и белизны репродукции: Помрачающий пламень неоновых ламп (неон напоминает о газе, а значит, и о газовом удушье и бледности задохнувшегося); женского эротизма как увядающего и связанного с мукой: Над коричною розою нежный приап, стояния на коленях на этом рисунке как плена и казни. Тем самым сложное сплетение образов вокруг этого пугающего рисунка заставляет задуматься о том, как порабощение женщины, превращение ее в проститутку связано со злом нацизма. Во второй части стихотворения появляется и многочисленная образность фильма «Ночной портье» Л. Кавани, включая само ключевое

слово «портье», и дефлорация, которая прямо связывается с первыми убийствами, которые совершают «новобранцы» вермахта:

Акварельные складки немого белья Новобранцы сминают, убого беря. О, психея немецкая, детка моя!

Кровь на простынях оказывается и знаком возможного изнасилования, и осквернения как такового (ритуальной скверны или святотатства), и знаком насилия во всей его неприглядности и убожестве. Таким образом, тема обличения зла оказывается главной в этом антифашистском стихотворении, и рисунок Шиле предупреждает, что с рабством женщины в публичном доме ни в коем случае нельзя было мириться.

Итак, хотя обращение русской поэзии в 1990-е годы к Климту и Шиле было связано с проектом русского постмодернизма, оно стало частью мирового движения осмысления трагической истории XX века. При этом русская поэзия в чем-то заменила искусствоведение, показав действительную связь Климта и Шиле, которые кажутся очень разными, но на самом деле являются закономерной частью единого движения австрийского искусства. На поверхностный взгляд Климт воспевает красоту, а Шиле болезненно переживает уродство. Но на самом деле они оба работают в единой манере, превращая формальные свойства искусства, начиная с прямоугольника картины, в новое отношение к искусству, где слово дается не художнику как творческому субъекту, а изображенному персонажу. При этом отдельные формальные решения, как показали поэты, вписывают это искусство в науку XX века.

Общим итогом размышлений поэтов над австрийским модерном стало понимание того, что этими художниками владело не просто желание выйти за границы искусства, перейдя от репрезентации к экспрессии путем трансгрессии, но и стремление отстоять гуманистические ценности перед лицом зла. Эротическое, запретное, скандальное оказываются просто инструментом свидетельства о гуманизме, но чтобы это свидетельство прозвучало, нужно было особым образом семантизировать саму форму представления живописных смыслов, проследить же все перипетии этой семантизации смогла поэзия, хотя бы Климт и Шиле и не стояли в центре эстетического внимания рассмотренных поэтов.

Библиографический список

Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Избранные статьи. М., 1995.

Жеребин А. Абсолютная реальность: «Молодая Вена» и русская литература. М., 2017.

Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.

Цветков Ю.Л. Интеграция и самоидентификация венского модернизма // Вестник Ивановского гос. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. 2020. № 1.

Источники

Барскова П. Арии. СПб., 2001.

Машинская И. Простые времена. Tenafly, 2000.

Риздвенко Т. Для Рождества, для букваря. М., 2002.

Скидан А. В повторном чтении. М., 1998.

Уланов А. Между мы. М., 2006.

Фанайлова Е. С особым цинизмом. М., 2000.

References

Gasparov M.L. Antinomichnost' poetiki russkogo modernizma [The antinomy of the poetics of Russian modernism]. In *\int Izbrannye stat'i [Selected articles]. Moscow, 1995.S. 286-304.

Zherebin A. Absoliutnaia real'nost': "Molodaia Vena" i russkaia literatura [Absolute reality: "Young Vienna" and Russian literature]. Moscow, 2017.

Lipovetsky M.N. *Russkii postmodernizm: Ocherki istoricheskoi poetiki* [Russian Postmodernism: Essays on Historical Poetics]. Yekaterinburg, 1997.

Tsvetkov Yu.L. *Integratsiia i samoidentifikatsiia venskogo modernizma* [Integration and self-identification of Viennese modernism]. In: *Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta*. *Seriia: Gumanitarnye nauki* [Bulletin of the Ivanovo State University. Series: Humanities]. 2020. No. 1.

List of sources

Barskova P. Arii [Arias]. St. Petersburg, 2001.

Mashinskaya I. Prostye vremena [Simple times]. Tenafly, 2000.

Rizdvenko T. *Dlya Rozhdestva, dlya bukvarya* [For Christmas, for a primer]. Moscow, 2002.

Skidan A. V povtornom chtenii [Re-reading]. Moscow, 1998.

Ulanov A. Mezhdu my [Between us]. Moscow, 2006.

Fanailova E. Sosobym tsinizmom [With special cynicism]. Moscow, 2000.