

УДК 821.161.1+801.82:2 Коляда

Д.В. Горюнов, К.В. Загороднева

РЕЛИГИОЗНЫЙ ЭКФРАСИС В ПЬЕСЕ Н. КОЛЯДЫ «КАРТИНА»

С учётом итогов и перспектив изучения экфрасиса рассматривается *религиозный экфрасис* как вербальная репрезентация религиозных артефактов. На материале современной литературы, в частности ранней пьесы репертуарного отечественного драматурга Н.В. Коляды «Картина» (1996), исследуются особенности данного типа экфрасиса в контексте значимой на всём протяжении существования искусства магии визуальности. Делается попытка соотнести икону как теургический акт, в котором «свидетельствуется в образах плоти жизнь духовная» (Сергий Булгаков), и картину на религиозный сюжет. В пьесе картина на религиозный сюжет «Святое семейство» становится главным действующим лицом. Особое внимание уделяется сложному переплетению и столкновению сакрального и профанного в одноактной пьесе. Причём, под сакральным подразумевается религиозный сюжет, преобразование созерцающих картину героев, их сопоставление с персонажами на картине, акцентирование Богородичного идеала и христианский подвиг бабёнки, под профанным – интерпретация неизвестным художником религиозного сюжета, месторасположение картины, речь персонажей, избилующая руганью и непристойностями, стремление к материальным ценностям и мотив поглощения пельменей. Обосновывается проблематизация границы сакрального и профанного в данной пьесе. Через призму развёрнутых ремарок обобщается роль вьетнамца в пьесе и подчёркивается время действия – ночь.

Ключевые слова: Н.В. Коляда, современная драма, пьеса «Картина», религиозный экфрасис, сакральное и профанное, философия искусства.

DOI: 10.35634/2412-9534-2019-29-6-1052-1056

Современная гуманитарная наука предлагает разные подходы к определению термина *экфрасис*. Привлекающий внимание исследователей и иницирующий разноголосицу термин, наконец, появляется в современных словарях по поэтике, и большинство статей, посвящённых присутствию экфрасиса в разных видах искусства, открываются размышлением о его природе. Наряду с этим понятие *религиозный экфрасис* уделяется значительно меньше внимания. В хрестоматийном сборнике «Трудов последних литературных Лозаннских дней» [9. С. 2], обходя понятие *религиозный экфрасис*, И.А. Есаулов размышляет о памяти жанра, об «иконном сакральном инварианте»: «... за описанием картины в русской литературе, так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения “чужого” небесного “своему” земному» [2. С. 167]. Проблему традиционной и индивидуальной интерпретации религиозных артефактов подчёркивал ещё Сергей Булгаков в статье «Икона, её содержание и границы». Акцентируя внимание на образе Божества Христова, автор рассматривал икону как произведение искусства, которое «знает и любит свои формы и краски, постигает их откровение, ими владеет и им послушно. Но она же есть и теургический акт, в котором свидетельствуется в образах мира откровение сверхмирного, в образах плоти жизнь духовная. В ней Бог открывает себя в творчестве человека...» [1. С. 286]. Ряд учёных специально исследует икону в русской литературе, картины на религиозные сюжеты, церковную архитектуру и другие артефакты культурного назначения в литературе [8].

Отталкиваясь от исследований по взаимодействию искусств (Ю. Лотман, Л. Геллер, Ю. Шатин) и философии русского религиозного искусства (С. Булгаков, С. Аверинцев, П. Флоренский), Н.Е. Меднис одна из первых развивает понятие *религиозный экфрасис*, рассматривает его структурные формы, акцентирует внимание на образе Богородицы в произведениях русских романтиков XIX в. Определяя своеобразие *религиозного экфрасиса*, новосибирский исследователь указывает на «контаминацию небесного и земного начал, в результате которой первое становится более близким и сильно действующим, а второе восходит к горнему, не порывая со своими земными корнями», и подчёркивает «особую форму молитвенного обращения» лирического героя-романтика к объекту поклонения через предлог «К», «изначальную необходимость устного звучания» послания, что влечёт за собой параллель между стихотворением и молитвой [7. С. 60, 61].

Поэтика *религиозного экфрасиса* заключает воплощение в слове неявленного через внешнюю визуализацию, но воспринимаемого «религиозно настроенным сознанием любого человека» [7. С. 61]. Расширение пространственных границ происходит в момент восприятия картины, «отмеченный невы-

членностью живописного изображения Мадонны из общего контекста бытия, контекста порой суетного и низменного», «прозрачность границы картинного и предкартинного пространства» «рождает эффект *предстояния, соучастия, соприсутствия* <...> так совершается движение из предкартинного пространства в сакральное внутрикартинное “здесь”» [7. С. 61, 63]. Детали выводят реципиента «за раму описываемой картины, перемещая и его, и изображенное на полотне в более широкий сакральный локус» [7. С. 63, 64]. Расширение временного поля обусловлено «вербализацией избыточного, относительно внешнего живописного изображения, знания, которое, однако, незримо присутствует в полотне и благодаря этому актуализируется в сознании воспринимающего (в нашем случае – писателя, поэта) в форме мысленной визуализации и сопряжения эпизодов священной истории» [7. С. 65].

В силу сложности религиозной проблематики и большого количества историко-литературных и теоретико-поэтологических исследований вербальной репрезентации визуального *религиозный экфрасис* не получил обстоятельного изучения. Теоретические размышления о религиозном экфрасисе, подкрепленные анализом конкретного материала, которые содержатся в статьях И.А. Есаулова, Н.Е. Меднис и др. не охватывают богатый материал как художественный, так и историко-литературный. Экфрасис картин на религиозные сюжеты присутствует в «Портрете» Гоголя, «Идиоте» Достоевского, «Неупиваемой чаше» Шмелёва и др. Мы же обращаемся к творчеству современно-уральского драматурга Н.В. Коляды и к его одноактной пьесе «Картина» (1996), которая наряду с «Канотье» (1992), пополняет копилку современных отечественных пьес о картинах (см., напр., [3]).

Характерные для одноактной пьесы концентрация материала, сжатие сценического действия, своеобразное сгущение поэтики мелодрамы прослеживаются в «одноактовках Коляды», где «максимально усилена экспрессивность всего образного материала. Время проживания героев на сцене равно времени представления. Локальное пространство, в котором причудливо стыкуются чернуха и сказка. Анекдотичность коллизий, выходящих за пределы здравого смысла» [6. С. 168]. Развёрнутой ремаркой, тематически разделенной на несколько частей, открывается пьеса: «Я шёл по улице, там, где подвальчик на углу Бажова и Куйбышева <...> так вот <...> Так вот. И вот у подвальчика у этого подумал вдруг что-то страшное и странное. Потому что вдруг толкнуло в бок, нет, в грудь, или в животе застучало ногами что-то или кто-то. Мне стало страшно, я пошёл быстрее, чтобы не думать то, что подумал, не думать, не думать, забыть» [5. С. 187]. Подчеркнуто отрицательное отношение передается и через перечислительный ряд обстановки пельменной, мимо которой проходит герой: «немытый пол», «шесть шатающихся, покрытых жирным слоем грязи столов», «несколько горшков с цветами хилыми», «большие алюминиевые кастрюли с надписями “Хлорка” и “Для полов”» и др.

Заключительная часть вступительной ремарки завершается экфрасисом картины на распространённый религиозный сюжет: «На стене – огромная, нарисованная маслом, картина: Дева Мария держит младенца Иисуса Христа, Иосиф-плотник напротив, одну руку к ней тянет, а в другой руке у Иосифа поднос с яблоками, апельсинами и бананами. Там за ними – бараны пасутся, там горы, солнце встает» [5. С. 187]. Расположение рук Иосифа символизирует двойственную природу человека с религиозной точки зрения. Одна рука выбирает божественную составляющую, а вторая – материальную. По христианскому вероучению человекотягощен первородным грехом, поэтому плоть немощна и слаба. Это извечный внутренний конфликт человека. Своеобразная десакрализация заключается не только в «проникновении» фруктов в картину, но и в появлении крестов на стенах рядом с ней, и это тоже обозначено в открывающей пьесу ремарке: «Все стены в пельменной, столы, пол, касса, стулья в белых крестах – травили тараканов карандашом специальным, белые кресты чертили» [5. С. 187].

Задний фон, на котором изображены горы, солнце и животные, отчасти отсылая к жанру пасторали, символизирует рай на земле. Во многих религиозных учениях встречается идеярая на земле. Отдельные христианские деноминации воспринимают рай как совершенный земной мир, где нет страданий, болезней и смерти. Причем, по ходу пьесы персонажи постоянно обращаются к идее поиска идеального места на земле и, по мнению бабёнки, – это Вьетнам, именно «там живет Бог», «там Бог есть» [5. С. 206]. Все чаяния и мечты переносятся во Вьетнам, который и символизирует рай на земле. Основные действующие лица пьесы (старик, бабёнка, дочка бабёнки) по-особому переключаются с персонажами, изображенными на картине и символизирующими привязанность друг к другу. Это отражается и в высказываниях. Так бабёнка поясняет: «Душевная картина. Ребенок маленький, маленький, вокруг головы – ареал, и у мамы – ареал, и старичок этот с ареалом тоже. Прямо как про нас. Я, вы, детка моя. (*Хихикнула*) <...> Я говорю: как про нас будто нарисовано» [5. С. 190]. Параллели бабёнка/Дева Мария, старик/Иосиф-плотник, девочка/младенец Иисус Христос фокусируют са-

кральный и профанный мир через призму главных героев пьесы. Страдания и жертвенность в итоге соединяются в образе старика и особенно бабёнки: «Картина там эта... Как дома там <...> я столько в жизни настрадалась, милый. Столько плакала, столько болела, так плохо и одиноко, милый Тянь, на свете жить, так трудно, если бы вы знали, как я вас понимаю, солнце моё...» [5. С. 204]. В финале пьесы эмоциональное поведение бабёнки граничит с истерикой и жертвоприношением:

Бабёнка. Кто я?! Я кто, да? Я, да?! Я тебе глас Божий с неба! Я тебе ангел в белом, раз такое дело, я говорю тебе: отдай все деньги вьетнамцу!!! Слышишь?! Глас Божий с неба я! <...> сделай хоть раз в жизни доброе дело: возьми и отдай деньги вьетнамцу, на билет, пусть едет!

Девочка (заплакала). Mamka, не надо, сядь!

Старик. Да тихо ты, тихо, чего побелела? Пусть берёт, мне не надо, ты чего? На, на, на! *Сорвал с шеи кошелек, отдал вьетнамцу <...>*

Бабёнка (бежит по пельменной, собирает всё в кучу). Вот так, вот так... И моё тоже. Заберите всё. Вот, вот, вот. Под суд пойду, но человеку помогу. Пусть берет все: кассу, вилки, ложки, ножи, стулья, столы, шторы, муку, туалетную бумагу, счётчик электрический, всё, всё, всё!!! <...> Пусть возьмёт всё! Мы пять-шесть кило сможем взять, а больше не унесём всё равно. Кассу возьми. Магазин там откроете, чеки выдавать будете, пельменную сделаете, пельмени будете варить и пельмени продавать вьетнамцам! Пойдите. *Сдёрнула шторы с окон, сунула в руки вьетнамцу. Вилки, ножи складывает перед ним, старик и девочка помогают бабёнке. Та из карманов достала деньги, дала их вьетнамцу, закидала его шторами, свёртками, толкает в двери.* Только картину оставь нам, мы будем смотреть в неё, как в телевизор, думать, что ты там живешь, Бога видишь, Бог с кудрями золотыми, и ты там где-то рядом, мы будем смотреть и думать про тебя! Ладно? Иди (*Толкает вьетнамца в двери.*) Идите отсюда [5. С. 205].

Стремление бабёнки отдать последнее незнакомому человеку отсылает к Евангелие от Иоанна: «Сия есть заповедь Моя, да любите друг друга, как Я возлюбил вас. Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15:12-13). Изначально вызывающий у бабёнки теплые отчасти материнские чувства вьетнамец олицетворяет идеальную страну. Его возможное возвращение на родину символизирует исполнение мечты бабёнки: «Он нам приглашение сделает во Вьетнам, мы туда съездим и посмотрим там, доча, так же красиво, как на этой картине, везде бананы и апельсины» [5. С. 195]. У презирающего его в начале пьесы старика вьетнамец тоже ассоциируется с картиной. Отраженные в стекле огромной картины взгляды старика, вьетнамца, бабёнки и девочки встречаются и драматизируют происходящее. Поэтому словесная схватка как бы транслируется на стекло картины.

Параллель с картиной, которая молчит и за всеми наблюдает, вызывает у старика молчаливый вьетнамец: «Да я тут уже вон сколько сторожу, слышишь? И всегда был порядок. Свет выключу, на стол лягу и всё, спи до утра, а теперь что?! Сегодня – вот такое вот. Я спать не могу, будто кто в бок толкает. Он на меня смотрит всё время, будто зажарить хочет, картина эта вот, её повесили ещё, смотрит на меня, зырит. Ты слышишь, нет? *Повернули головы, смотрят все четверо на картину. Молчат. Кипит вода в баке*» [5. С. 189]. Собственно, главные герои пьесы мечутся между двумя огнями. С одной стороны, старик и бабёнка постоянно ругаются, оскорбляют друг друга, бабёнка и девочка крадут из пельменной столовые приборы и продукты, с другой – старик и бабёнка готовы отдать последние деньги, материальные предметы для лучшей жизни другого, обращаются с молитвой к Богу. На протяжении всей пьесы наблюдается конфликт между профанным и сакральным. Область профанного предстает как «область повседневного обихода, область жестов, не требующих никаких предосторожностей и образующих ту часто узкую полосу, где человеку предоставлено заниматься своими делами без ограничений. Напротив, мир сакрального – это область опасного или запретного; индивид не может приблизиться к ней, не приведя в движение неподвластных ему сил, перед которыми он чувствует себя слабым и безоружным. Эти два мира – мир сакрального и мир профанного – строго говоря, могут быть определены лишь один через другой. Они взаимно исключают и взаимно предполагают друг друга» [4].

Мотив встречи взглядом с картиной как сакральный характеризует персонажей и активизирует развитие действия. Картина сближает бабёнку и вьетнамца, попытка поиска диалога между ними инициирует конфликт между бабёнкой и стариком, ревность старика: «Бабёнка (*взяет*). Ну, вы это начальнику смены скажите. А мне – за смены платят. Меня назначили сюда, я и работаю. У меня – трое. Вдруг проверка, он придет, а меня нету. Что тогда? Идите на обход. *Старик встал, бормочет что-то, ушел, брэнча ключами. Молчание. Вьетнамец вдруг подошел к картине, смотрит на нее. Показал пальцем на младенца. Повернулся к бабёнке, слёзы у него из глаз бегут <...> Молчание.*

Вьетнамец тычет и тычет пальцем в картину, что-то сказать пытается <...> Вьетнамец смотрит на бабёнку, молчит, плачет» [5. С. 194]. Трогательное поведение вьетнамца, его сублинное телосложение вызывает материнские чувства у бабёнки, матери троих детей, и подталкивает её к душевной щедрости. Образ вьетнамца на протяжении пьесы остаётся завуалирован и противоречив. Начало его неожиданного монолога в конце пьесы совпадает с развёрнутой ремаркой, открывающей пьесу «Картина», и уходит в размышления о поведении живого существа внутри живого организма: «...в животе застучало ногами что-то или кто-то. И я тогда понял, понял вдруг, что внутри меня – живёт маленькое существо. Я не знаю, как оно выглядит, может быть, как маленький котёнок, оно такое крохотное, в клубочек свернувшееся, и главное у него – кожа <...> она чёрная, чёрная-пречёрная, чёрного цвета, она в темноте росла, не видела солнца и потому не стала белой» [5. С. 203]. Ребёнок с чёрным цветом кожи станет «драматургической скрепой» во второй части пьесы Н.В. Коляды «Скрипка, бубен и утюг» (2013).

Таким образом, подчёркнутая близость автора и героя обозначена в открывающей пьесу развёрнутой ремарке, которая отчасти дублируется в монологе вьетнамца. Молчаливое присутствие вьетнамца раздражает старика, как и огромная картина на религиозный сюжет, которую он обязан сторожить вместе с пельменной. Картина оказывает воздействие на старика своим молчанием, и отчасти поэтому он испытывает неприязнь к вьетнамцу, который постоянно смотрит куда-то и молчит. Настойчивая, своенравная и владеющая ситуацией разговорчивая бабёнка раскрывается перед картиной и сродни маргинальным людям, опустившимся посетителям пельменной. Поэтому её слова «... чтоб они не кричали, не выпивали, не шумели, молчали, смотрели бы на картину и что-то хорошее думали бы про то, что там – дальше, и вообще про жизнь», обращены не только к слушателям из трёх человек (старик, дочка, вьетнамец), но и к самой себе.

Огромная картина в пельменной на сюжет из Священного писания притягивает персонажей. Согласно словам старика: «она на меня смотрит всё время». Экспрессивное поведение старика оправдано как его возрастом, так и повышенным вниманием к бабёнке. Старик своеобразно эволюционирует от зрительного страха перед изображением как таковым к призыву: «Иисус сделает так, чтобы меня не уволили». Его желание «проникнуть» в картину наталкивается на толстое стекло, в котором он отражается вместе с остальными действующими лицами. Влияние визуального образа (магия визуального) сказывается на поведении трёх персонажей (старик, бабёнка, вьетнамец). Лишь девочка оказывается безучастной, она эмоционально реагирует на поведение и слова матери.

Религиозный экфрасис пьесы отечественного драматурга Н.В. Коляды «Картина» (1996), которая входит в цикл «Хрущёвка», исследуется через магию визуальности. Сложное переплетение сакрального и профанного в пьесе «Картина» инициирует особую диалектическую репрезентацию: сюжет картины и ее месторасположение, библейские персонажи и зрители-маргиналы, благоговейное созерцание картины и одновременное поедание пельменей, душевная щедрость и стремление к материальным ценностям (воровство) и др. Столкновение сакрального и профанного особенно ярко демонстрируется на примере стилистически контрастной речи персонажей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булгаков С. Икона, её содержание и границы // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология* / Под ред. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. С. 281–291.
2. Есаулов И.А. Экфрасис в русской литературе нового времени: Картина и икона // *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума* / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 167–179.
3. Загороднева К.В., Бочкарёва Н.С. Экфрасис в современной драме. Пермь: Перм. гос. ин-т культуры, 2017. 108 с.
4. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2003. 296 с. [Электронный ресурс]. Режим доступа <http://www.fedy-diary.ru/html/042011/24042011-06a.html> (дата обращения 07.05.2019)
5. Коляда Н. «Персидская сирень» и другие пьесы. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. 464 с.
6. Лейдерман Н.Л. Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом // *Современная драматургия*. № 1. 1999. С. 2. 162–170.
7. Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // *Критика и семиотика*. Вып. 10. 2006. С. 58–67.
8. *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология* / Под ред. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. Т. 1. 400 с.
9. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.

Горюнов Дмитрий Валерьевич, кандидат философских наук,

доцент кафедры культурологии и философии

E-mail: mitra17@yandex.ru

Загороднева Кристина Владимировна, кандидат филологических наук,

доцент кафедры гуманитарных дисциплин

E-mail: zagor-kris@yandex.ru

ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»

614000, Россия, г. Пермь, улица Газеты «Звезда», 18

D.V. Goryunov, K.V. Zagorodneva

RELIGIOUS EKPHRASIS IN N.KOLYADA'S PLAY "PICTURE"

DOI: 10.35634/2412-9534-2019-29-6-1052-1056

Taking into account the results and prospects of studying ekphrasis, religious ekphrasis is considered in the article as a verbal representation of religious artifacts. On the material of modern literature, in particular, the early play of the repertoire of Russian playwright N.V. Kolyada "Picture" (1996), the features of this type of ekphrasis are studied in the context of visual magic which was meaningful throughout the existence of art. An attempt is made to relate the icon as a theurgic act, in which "spiritual life is witnessed in images of flesh" (Sergiy Bulgakov), and a picture on the religious plot. In the play the picture on the religious plot "The Holy Family" becomes the main character. Particular attention is paid to the complex interweaving and the collision of the sacred and the profane in a one-act play by N.V. Kolyada. The sacred implies a religious plot, the transformation of the heroes contemplating the picture, their comparison with the characters in the picture, the emphasis on the Mother of God ideal and the Christian deed of the woman; the profane is meant as interpretation of the religious plot by an unknown artist, the location of the picture, the speech of the characters, replete with abuse and obscenity, a desire for material values and the motive of the absorption of dumplings. The problematization of the boundaries between the sacred and profane in this play is substantiated. The role of the Vietnamese in the play is summarized through the prism of detailed remarks, and the time of action – the night – is emphasized.

Keywords: N.V. Kolyada, religious ekphrasis, modern drama, the play "Picture", sacred and profane, philosophy of art.

REFERENCES

1. *Bulgakov S.* Ikona, yeyo sodержanie I granici [Icon, its content and borders] // *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva XVI–XX vekov, Antologiya* [Philosophy of Russian religious art of the XVI–XX centuries. Anthology] / Ed. N.K. Gavryushin. M.: Progress, 1993. P. 281–291.
2. *Esaulov I.A.* Ekfrasis v russkoy literature novogo vremeni: kartina I ikona [Ekphrasis in Russian Literature of the New Time: The Picture and the Icon] // *Ekfrasis v russkoy literature: trudi Lozanskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: Works of the Lausanne Symposium] / Ed. L. Geller. M.: MIK, 2002. P. 167–179.
3. *Zagorodneva K.V., Bochkareva N.S.* Ekfrasis v sovremennoy drame [Ekphrasis in modern drama]. Perm: Permskiy gosudarstvennyy institute kulturi [Perm State Institute of Culture], 2017. 108 p.
4. *Kayua R.* Mif I chelovek: chelovek I sakralnoye [Myth and Man. The Man and the Sacred] / Transl. by S.N. Zenkin. M.: OGI, 2003. 296 p. [Electronic resource]. Access mode <http://www.fedy-diary.ru/html/042011/24042011-06a.html> (appeal date 07.05.2019)
5. *Kolyada N.* "Persidskaya siren" I drugie pyesi ["Persian Lilac" and other plays]. Ekaterinburg: Bank kulturnoy informacii [Bank of Cultural Information], 1997. 464 p.
6. *Leiderman N.L.* Marginali vechnosti, ili mezdu "chernuhoy" I svetom [Marginals of Eternity, or Between the "Dill" and the Light] // *Sovremennaya dramaturgiya* [Modern drama]. N. 1. 1999. P. 162–170.
7. *Mednis N.E.* "Religiozniy ekfrasis v russkoy literature "Religious ekphrasis" in Russian literature // *Kritika I semiotika* [Criticism and semiotics]. Issue 10. 2006. P. 58–67.
8. *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva XVI–XX vekov, Antologiya* [Philosophy of Russian religious art of the XVI–XX centuries. Anthology] / Ed. N.K. Gavryushin. M.: Progress, 1993. 400 p.
9. *Ekfrasis v russkoy literature: trudi Lozanskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: Works of the Lausanne Symposium] / Ed. L. Geller. M.: MIK, 2002. 216 p.

Received 29.08.2019

Goryunov D.V., Candidate of Philosophy, Associate Professor at Department of Culturology and Philosophy

E-mail: mitra17@yandex.ru

Zagorodneva K.V., Candidate of Philology, Associate Professor at Department of Humanities

E-mail: zagor-kris@yandex.ru

Perm State Institute of Culture

18, Gazety Zvezda st., Perm, Russia, 614000