

На правах рукописи

Черкашина Маргарита Вадимовна

**СПОСОБЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ В ПОЭЗИИ ИВА БОНФУА:
ОТ ТЕАТРАЛИЗАЦИИ К ЭКФРАСИСУ**

10.01.03 - литература народов стран зарубежья
(литература Европы)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Москва – 2017

Работа выполнена на кафедре сравнительной литературы Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет»

Научный руководитель: **Дмитриева Екатерина Евгеньевна**

доктор филологических наук, кафедра сравнительной истории литератур Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет», профессор

Официальные оппоненты: **Алташина Вероника Дмитриевна**, доктор филологических наук, доцент, кафедра истории зарубежных литератур Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет», филологический факультет, профессор

Белавина Екатерина Михайловна, кандидат филологических наук, кафедра французского языкознания Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», филологический факультет, доцент

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО Нижегородский государственный университет им. Козьмы Минина**

Защита состоится 24 апреля 2018 года в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 002.209.01 по филологическим наукам при Федеральном государственном бюджетном учреждении науки Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН, по адресу: 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25а.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ИМЛИ РАН и на сайте www.imli.ru: Наука > Диссертационные советы > Диссертационный совет Д 002.209.01 > Защиты

Автореферат разослан _____

Учёный секретарь
диссертационного
совета, к. ф. н.

Протопопова
Анна
Викторовна

Общая характеристика работы

Настоящее диссертационное исследование посвящено проблематике экфрасиса в поэтическом творчестве Ива Бонфуа (1923-2016), одного из самых значительных французских поэтов второй половины XX века, творчество которого в России только начинает изучаться.

Для истории мировой поэзии Бонфуа важен своим настойчивым поиском новых путей для поэзии: между метафизикой (о которой Хайдеггер в середине XX века сказал, что она невозможна без поэзии¹), постструктурализмом, проблематикой поэзии в эпоху «после Ницше», «после Соссюра» и «после Фрейда», когда поэзию читает все меньше людей из-за «странного для писателей дефицита той восприимчивости, что рождает стихи»². Два значительных журнала посвятили Бонфуа специальные выпуски: *L'Arc* – №66 за 1976 г. и *World Literature Today* – №3 за 1979 г. Он награжден десятками французских и иностранных премий, переведен на многие европейские языки. Переводы на русский язык представлены в настоящее время шестью изданиями: сборник «Стихи»³ (1995), объединивший стихи из сборников «Начертанный камень» (1965) и «В обольщении порога» (1975); сборник эссе «Невероятное»⁴ (1998); сборник «Избранное»⁵ (2000), в который вошли стихи из сборников «Поперечная улица» (1977), «Блуждающая жизнь» (1993) и «Начало и конец снегопада» (1995); повесть «Внутренняя область»⁶ (2002); сборник «Выгнутые доски. Длинный якорный канат»⁷ (2012), объединивший два сборника с соответствующими названиями (2001 и 2008), и сборник эссе «Век, когда слово хотели убить»⁸ (2016). Большинство стихотворных переводов выполнены Марком Гринбергом, некоторые – Борисом Дубиным. В последние годы в журнале «Иностранная литература» выходили также эссе Бонфуа о Шекспире⁹ в переводе Марка Гринберга.

Для всего, что написано Бонфуа, как в поэзии, прозе, так и в критических эссе, характерно настойчивое размышление о «культе изображений» (формула Бодлера, которую любит повторять Бонфуа, осознающий себя наследником его поэзии «раненого тела и бессмертного слова»¹⁰). Именно поэтому для нашего исследования мы избрали проблематику

¹Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008.

²Бонфуа Ив. Высокая цель поэзии Запада // Бонфуа Ив. Век, когда слово хотели убить. М.: НЛО, 2016. С.48.

³Бонфуа Ив. Стихи. М.: CarteBlanche, 1995.

⁴Бонфуа Ив. Невероятное. Избранные эссе. М.: CarteBlanche, 1998.

⁵Бонфуа Ив. Избранное, 1975-1998. М.: CarteBlanche, 2000.

⁶Бонфуа Ив. Внутренняя область. М.: CarteBlanche, 2002.

⁷Бонфуа Ив. Выгнутые доски. Длинный якорный канат. Спб.: Наука, 2012.

⁸Бонфуа Ив. Век, когда слово хотели убить: Избранные эссе. М.: НЛО, 2016.

⁹Бонфуа Ив. Два эссе о Шекспире // Иностранная литература. 2014. №10. С. 249-268. Бонфуа Ив. Интервью и два рассказа на тему «Гамлета»// Иностранная литература. 2016. №6. С. 124-137.

¹⁰Бонфуа Ив. Цветы зла // Бонфуа Ив. Невероятное. Избранные эссе. М.: CarteBlanche, 1998. С. 37.

взаимодействия слова (логоса), и изображения (образа, image), одну из самых актуальных в современном литературоведении.

Отметим исследования творчества Бонфуа, оказавшиеся методологически важными для нашей работы.

Одно из первых принадлежит французскому писателю и драматургу Алену Боске. В работе «Слово и головокружение»¹¹ он говорит о сознательном «побеге от означивания», который был начат дадаистами и сюрреалистами и продолжен отошедшим от них Бонфуа, и о его попытке ухватить ускользающую от слова реальность.

Арно Буш, автор диссертации «Ив Бонфуа в горизонте сюрреализма. Реальность и испытание языка и образа»¹², защищенной в 2004 г. в университете Лозанны, акцентирует внимание на особой форме взаимодействия слова и образа у Бонфуа. Письмо Бонфуа он называет «палимпсестом», в котором «образ критикует образ» и сам выступает в отношении себя «лекарством», так как для письма он – «иное», в письме образ превращается в «спекулятивный» и становится для письма зеркалом.

Как образ может помочь слову в той миссии, которую сам Бонфуа формулирует как «вместить в себя реальность»¹³, исследует Джон Нотон в своей работе «Поэтика Ива Бонфуа»¹⁴. Нотон пишет, что присутствие живого бытия в поэзии, которое ищет Бонфуа, разрушается как письмом, так и образами, но проект «исцеления образов» у Бонфуа служит его «идеациональной» поэтике, обращенной целиком к чувственному миру: эту возможность предоставляют ей образы. Благодаря поэзия становится «театром видения», жаждой дискурса о бытии.

Об особом «спектакле поэтического текста»¹⁵ Бонфуа, кровно связанном с закрепившимся в культуре представлением о мифе и ритуале, говорится в работе профессора городского университета Нью-Йорка Мэри-Эн Кос, в которой Бонфуа посвящена одна из глав¹⁶.

¹¹*Bosquet Alain.* Yves Bonnefoy ou la fuite devant le signifiant // Bosquet Alain. Verbe et vertige. Situation de la poésie. Paris: Hachette, 1961. P. 165-173.

¹²*Buchs Arnaud.* Yves Bonnefoy à l'horizon du surréalisme. La réalité à l'épreuve du langage et de l'image. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'université de Lausanne pour l'obtention du grade de docteur. Lausanne, Université de Lausanne, 2004.

¹³*Бонфуа Ив.* Французская поэзия и принцип тождества // Бонфуа Ив. Невероятное. Избранные эссе. М.: Carte Blanche, 1998. С. 176.

¹⁴*Naughton John T.* The poetics of Yves Bonnefoy. Chicago and London: University of Chicago Press, 1984.

¹⁵*Caws Mary Ann.* Yves Bonnefoy : Not the Peacock but the Stone // Caws Mary Ann. The inner theatre of recent French poetry. Cendrars, Tzara, Peret, Artaud, Bonnefoy. New Jersey: Princeton University Press, 1972. P. 3.

¹⁶ Название главы, «Не павлин, но камень», отсылает к эссе Бонфуа «Гробницы Равенны», где рассуждения об орнаменте на раннехристианских гробницах венчаются гимном материи камня как строительного материала, воплощающего чувственную сторону культуры. Кос называет камень «эмблемой» противостояния

Использование архетипов мифов (Кора, Моисей, Оранта) у Бонфуа отмечено у Джона Нотона¹⁷. А швейцарский историк и теоретик литературы Жан Старобинский называл их «константами» поэтического мира Бонфуа, дорожащего «мифологической субстанцией»¹⁸. Бернский профессор Джон Э. Джексон писал о сквозных женских образах Бонфуа¹⁹, собирающих бытие в некое единство, представляющее собой ответ на «деконструкцию», которой болен век²⁰.

Джеймс Мак-Аллистер писал, что образ «упакован у Бонфуа в мифический конверт»²¹, который неизменно «взламывается» самим же поэтом, становится своего рода отпечатком, фиксацией поверх времени следа личного опыта художника, ускользающего от языка. Он – «воскрешение невидимого лица», и потому – икона, инкорпорированная в текст и требующая от созерцающего соучастия.

Проблематику балансирования между иконопочитанием и иконоборчеством²² как форму диалога слова и образа в поэзии Бонфуа²³ затрагивали и Нотон²⁴, и Джексон²⁵, и профессор университета Пуатье Патрик Нэ²⁶, и Мишель Финк²⁷, профессор компаративистики в университете Страсбурга, рассмотревшая категории времени и пространства как ключевые в поэтике Бонфуа, создающие «истинное место»²⁸.

жертвоприношению реального мира образом. Такая эмблематика уподобляет поэзию архитектуре, вместо живописи, и потому создает, по мысли Кос, «место» театра на своих страницах.

¹⁷Naughton John T. The poetics of Yves Bonnefoy. Chicago and London: University of Chicago Press, 1984.

¹⁸Starobinski Jean. On Yves Bonnefoy : Poetry, Between Two Worlds // World Literature Today. 1977. №3 – An homage to French poet Yves Bonnefoy. P. 391-399.

¹⁹Jackson John E. Postface // Yves Bonnefoy. Rue Traversière et autre récits en rêve. Paris: Gallimard, 1992. P. 203-230.

²⁰ В письме к Джексону Бонфуа сам определил свой подход как «личную мифологию» (mythologie personnelle) для определения той «дистилляции», которую он производит в отношении компендиума мировых мифов в своем творчестве, постоянно возвращаясь к одним и тем же мифическим фигурам и сюжетам (Bonnefoy Yves. Entretiens sur la poésie. Neuchâtel : Edition de la Baconnière, 1981. P. 145).

²¹McAllister James. The image and the furrow: Yves Bonnefoy, Claude Garache // Symposium. №47 (1991). P. 97-108. [Электронный ресурс] URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00397709.1991.10733737> (Статья посвящена изданию в 1974 г. «Ордалии», отрывков прозы Бонфуа 1949 г., предшествовавшей его первой поэме, иллюстрированной офортами Клода Гараша).

²² Проблема отсылает к истории Византии, где в VIII-IX вв. было сильно движение иконоборчества, основанного на возрождении ветхозаветного запрета поклоняться «идолам». Отметим также, что одно из эссе Бонфуа в составе сборника «Сон, приснившийся в Мантуе» (1967) посвящено Византии.

²³ Сам Бонфуа говорит в своей речи в Коллеж де Франс (1981), что поэзия – «враг идолопоклонства, способ иконоборчества» (Bonnefoy Yves. Entretiens sur la poésie (1972-1990). Paris : Mercure de France, 1992. P. 201).

²⁴Naughton John T. The poetics of Yves Bonnefoy. Chicago and London: University of Chicago Press, 1984.

²⁵Jackson John E. Postface // Yves Bonnefoy. Rue Traversière et autre récits en rêve. Paris: Gallimard, 1992. P. 203-230.

²⁶Née Patrick. Yves Bonnefoy. Penseur de l'image ou les Travaux de Zeuxis. Paris: Gallimard, 2006.

²⁷Finck Michèle. Yves Bonnefoy, le simple et le sens Paris: José Corti, 1989.

²⁸ Термин *vrailieu* заимствован Бонфуа из философии Платона, в частности, из диалога «Федр» (Платон. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Мысль, 1993. Т.2. С. 157), где он использовался для обозначения своего рода «родины души», или области подлинного бытия (в русском переводе – «поле истины»).

Время и пространство есть категории «профанного» мира. Того самого, который, согласно версии Оливье Ими, прокомментировавшего ряд стихотворений Бонфуа²⁹, провозглашается Бонфуа истинной ценностью поэзии и противопоставляется Абсолюту.

Старобинский говорил о постоянном диалоге Бонфуа с мировой культурой³⁰, утверждая, что поэт строит свой мир, на раннем этапе декларативно отказываясь от воображения (*imagination* – слово, однокоренное со словом *image*), а затем возвращаясь к нему, но уже на новом уровне³¹. Эта мысль также является принципиально важной для нашего исследования.

Что касается работ на русском языке, отметим, что уже в год выхода первого перевода Бонфуа на русский язык³² глава о нём, написанная С.А. Макуреновой, появилась в коллективной монографии «Французская литература 1945-1990» (ИМЛИ РАН)³³. В дальнейшем выход каждого перевода Бонфуа неизменно сопровождался заинтересованными рецензиями и статьями. Так, С.Н. Зенкин писал, что в стремлении создать особый «внепонятийный»³⁴ язык поэзии Бонфуа пришлось преодолеть сюрреалистическую эстетику игры произвольными знаками и образами, отвлекающую от материального присутствия вещей, благодаря чему ему удалось избежать наивного реализма, и найти опору в художественно-философской традиции. Е.Д. Гальцова³⁵ отмечала стремление французского поэта творить «наперекор словам», обращаясь к простейшим первоэлементам бытия, к архетипическим фигурам бессмертия, в чём ему всегда помогали «вещественные» виды искусства: живопись, скульптура и архитектура. У Б. Дубина акцентирована пространственная поэтика «жизни в пути»³⁶ у Бонфуа, освоение и «обживание» земли поэзией³⁷. М. Гринберг в комментариях к своим переводам Бонфуа отметил неизменный акцент, который поэт делает на «лживости» знака и образа³⁸. Главной «амбицией» поэзии Бонфуа переводчик называет борьбу с образом во имя

²⁹ *Nimy Olivier. Yves Bonnefoy. Poèmes commentés. Paris: Champion, 1991.*

³⁰ Помимо поэзии Бонфуа посвятил много времени критике искусства и переводам на французский язык Петрарки, Шекспира, Леопарди, Йейтса, Сефериса, а также предпослал практически всем своим ранним поэмам эпиграфы из Гегеля, Шекспира, Гёльдерлина, Джона Донна.

³¹ *Starobinski Jean. On Yves Bonnefoy : Poetry, Between Two Worlds // World Literature Today. 1977. №3 – An homage to French poet Yves Bonnefoy. P. 391-399.*

³² *Бонфуа Ив. Стихи. М.: CarteBlanche, 1995.*

³³ *Французская литература 1945-1990 / отв. ред. Н.И. Балашов. М.: Наследие, ИМЛИ РАН, 1995. С. 494-501.*

³⁴ *Зенкин Сергей. Частицы бытия // Иностранная литература – №5, 2000. С.73.*

³⁵ *Гальцова Елена. И. Бонфуа. Невероятное. Избранные эссе // Русский журнал. 13.08.1998 [Электронный ресурс] URL: <http://old.russ.ru/journal/kniga/98-08-13/galзов.htm>.*

³⁶ *Дубин Борис. Слова как небо // Ив Бонфуа. Стихи. Пер. с франц. М. Гринберга. М.: Carte Blanche, 1995. С. 109.*

³⁷ *Дубин Борис. Ничей сон // Дубин Борис. На полях письма. Заметки о стратегиях мысли и слова в XX в. М.: Emergency Exit, 2005. С. 123-127.*

³⁸ *Гринберг М. С. Сквозь слова // Бонфуа Ив. Выгнутые доски. Длинный якорный канат. Спб.: Наука, 2012. С. 5-32.*

«присутствия»³⁹, доверия к реальности, противостоящую практике деконструкции и являющуюся средством познания мира, в чём призвано помочь стремление познать «логику грёз»⁴⁰.

Основная масса исследований посвящена раннему творчеству Бонфуа, затрагивая, в частности, проблему театральности и стремление поэта избежать репрезентации: как означивания, так и образов (images). Однако работа, которая бы детально исследовала, как именно репрезентация в театральном смысле реализуется в ранней поэзии и затем трансформируется в репрезентацию экфрасическую в зрелой поэзии Бонфуа, до сих пор отсутствует. Именно этим обуславливается **актуальность настоящего исследования.**

Объектом настоящего исследования является ориентированное на живопись поэтическое творчество Ива Бонфуа.

Предмет исследования – способы репрезентации, которые поэт использует, решая проблему взаимодействия слова и изображения (в ранней поэзии это театрализация, в зрелой поэзии – экфрасис).

Материалом исследования послужили произведения Бонфуа, написанные с 1947 по 2011 гг.: ранние поэмы «Анти-Платон»⁴¹ (1947), «Театр Дувы»⁴² (1949), «О движении и неподвижности Дувы»⁴³ (1953) и «Вчерашнее царство пустыни»⁴⁴ (1958); прозаический отрывок «Ордалия» (1949), изданный в 1974 г. и иллюстрированный офортами Клода Гараша⁴⁵; повесть «Внутренняя область»⁴⁶ (1972); более поздние стихотворные сборники «В обольщении порога»⁴⁷ (1975), «Вглядываясь в темноту»⁴⁸ (1987), «Начало и конец снегопада»⁴⁹ (1991), «Выгнутые доски»⁵⁰ (2001), «Длинный якорный канат»⁵¹ (2008), «Нынешний час»⁵² (2011) сборники поэтической прозы «Поперечная

³⁹ «Присутствие» (présence) – парафраза Dasein, термина из философии Хайдеггера. В считающемся образцовым переводе работы «Бытие и время» В. В. Библиным также используется термин «присутствие». Другой перевод, дословный, «здесь-бытие», подчеркивает пространственно-временные характеристики понятия.

⁴⁰ Гринберг М. С. Как сделать так, чтобы ты действительно был // Бонфуа Ив. Избранное, 1975-1998. М.: Carte blanche, 2000. С. 275-301.

⁴¹ Bonnefoy Yves. Poèmes. Du mouvement et de l'immobilité de Douve. Hier régnant désert. Pierre écrite. Dans le leurre du seuil. Paris : Mercure de France, 1986.

⁴² Bonnefoy Yves. Traité de pianiste et autres écrits anciens. Paris : Mercure de France, 2008. P. 171-175.

⁴³ Bonnefoy Yves. Poèmes. Du mouvement et de l'immobilité de Douve. Hier régnant désert. Pierre écrite. Dans le leurre du seuil. Paris : Mercure de France, 1986.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Bonnefoy Yves, Garache Claude. L'Ordalie. Paris : Maeght éditeur, 1975.

⁴⁶ Bonnefoy Yves. L'Arrière pays. Genève : Skira, 1972.

⁴⁷ Bonnefoy Yves. Poèmes. Du mouvement et de l'immobilité de Douve. Hier régnant désert. Pierre écrite. Dans le leurre du seuil. Paris : Mercure de France, 1986.

⁴⁸ Bonnefoy Yves. Ce qui fut sans lumière. Paris : Mercure de France, 1992.

⁴⁹ Bonnefoy Yves. Début et fin de la neige suivi de La où retombe la flèche. Paris : Mercure de France, 1991.

⁵⁰ Bonnefoy Yves. Les planches courbes. Paris : Gallimard, 2002.

⁵¹ Bonnefoy Yves. La Longue chaîne de l'ancre. Paris : Mercure de France, 2008.

⁵² Bonnefoy Yves. L'Heure présente et autres textes. Paris : Gallimard, 2014.

улица»⁵³ (1977), «Блуждающая жизнь»⁵⁴ (1993), «Театр детей»⁵⁵ (2001), сборники критических эссе «Невероятное»⁵⁶ (1959), «Сон, приснившийся в Мантуе»⁵⁷ (1967) и «Красное облако»⁵⁸ (1977).

Ранние поэмы, цикл о Психее из сборника «Нынешний час» (2011) и эссе из сборника «Красное облако» (1977) цитируются в работе в нашем переводе, зрелая поэзия и эссе из сборника «Невероятное» в переводе Марка Гринберга.

Цель работы – исследование трансформации взаимодействия слова, или логоса, и изображения, или образа (image), в поэзии Бонфуа. Данная цель определяет ряд конкретных **задач**:

1. Проанализировать теоретические взгляды Бонфуа на проблему образа, выраженные в его критических эссе.
2. Проанализировать феномен «критики слова» у Бонфуа.
3. Выявить отношение Бонфуа к взаимодействию слова и образа.
4. Проследить, как театрализация в ранней поэзии Бонфуа служит преодолению дихотомии слова и образа.
5. Проследить зарождение экфрасиса в ранней поэзии, выявить его специфику и показать ее связь с театрализацией.
6. Классифицировать виды экфрасиса в зрелой поэзии Бонфуа и проанализировать специфику каждого из них.

Методология исследования определяется его целями и задачами и объединяет компаративный, герменевтический, а также традиционный историко-литературный и структурно-семантический подходы.

Методологическую основу диссертации составили труды по семиотике Ролана Барта, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского; по теории культуры и эстетике Вальтера Беньямина, Гастона Башляра, Эрвина Панофского, Луи Марена, Юбера Дамиша, Жоржа Диди-Юбермана, Пьера Франкастеля, Ханса Бельтинга, М. Б. Ямпольского; по поэтике и структуре мифа А.Ф. Лосева, Е.М. Мелетинского, Мирча Элиаде, К.-Г. Юнга, Мишеля Фуко; по эстетике театра Ролана Барта, Ю.М. Лотмана, Б.О. Костелянца, Пьера Франца; по истории и теории современной литературы Гуго Фридриха, Жана Старобинского, А.В. Михайлова, С.Н. Зенкина; по философской антропологии и феноменологии визуального Мориса Мерло-Понти, Ж.-Л. Нанси, Ги Дебора, Валерия Подороги; наконец, специальные исследования по экфрасису В. Дж. Т.

⁵³ *Bonnefoy Yves*. Rue Traversière et autre récits en rêve. Paris : Gallimard, 1992.

⁵⁴ *Bonnefoy Yves*. La Vie errante. Paris : Mercure de France, 1993.

⁵⁵ *Bonnefoy Yves*. La Longue chaîne de l'ancre. Paris : Mercure de France, 2008.

⁵⁶ *Bonnefoy Yves*. L'Improbable et autres essais. Paris : Gallimard, 1980.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ *Bonnefoy Yves*. Le nuage rouge. Paris : MercuredeFrance, 1977.

Митчелла, Дж. А. В. Хеффермана, Н. Брагинской, М. Рубинс, Леонида Геллера, Дмитрия Токарева, Мишеля Константины, Ростислава Данилевского.

Из многочисленных существующих подходов к проблеме экфрасиса наиболее релевантными по отношению к поэзии Бонфуа нам представляются семиотический и герменевтический, которые применяются в трёх отечественных изданиях, являющихся наиболее заметным результатом того исследовательского бума в отношении экфрасиса, который имел место в конце XX - начале XXI вв. Это сборники материалов русско-французского коллоквиума в Москве⁵⁹ 2001 г., симпозиума 2002 г. в Лозанне⁶⁰ и конференции 2008 г. в Санкт-Петербурге⁶¹.

Семиотический подход к экфрасису основан на идее множественности «языков» культуры (знаковых систем), которую развивали, в частности, Р. Барт и Ю. М. Лотман, принципиальной взаимопереводимости этих языков, которая увеличивает организованность уровней текста, понимаемого как тотальность. Сходным оказывается подход Л. Геллера⁶²: он настаивает на необходимости максимально расширить применение понятия экфрасиса до «всякого воспроизведения одного искусства средствами другого»⁶³ на основании того, что экфрасис не есть копия с копии, как утверждают сторонники академического подхода к этому явлению⁶⁴.

⁵⁹ Искусство versus литература: Франция – Россия – Германия на рубеже XIX-XX веков. Материалы русско-французского коллоквиума 8-10 октября 2001 г. (ИМЛИ РАН, Москва). Под общей редакцией Е.Е. Дмитриевой. М.: ОГИ, 2006.

⁶⁰ Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума. Под ред. Леонида Геллера. М.: Издательство МИК, 2002.

⁶¹ Невыразимо выразимое. Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. М.: НЛЮ, 2013.

⁶² Геллер Л. Воскрешение понятия, Или слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума. Под ред. Леонида Геллера. М.: Издательство МИК, 2002. С. 18.

⁶³ С этим его максимально широким определением экфрасиса спорит С.Н. Зенкин (*Зенкин С. Н. Новые фигуры. Заметки о теории.* 3 // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html>), утверждающий, что с ослаблением фигуративности визуального искусства в XX в. литературный дискурс принял на себя «обязанность поддерживать нормальный уровень фигуративности; риторические фигуры в литературе заменяют визуальные фигуры, исчезающие из живописи», в связи с чем понятие экфрасиса (он называет его «оцифровкой») следует понимать гораздо уже: лишь как ситуацию, когда «эстетический объект имеет континуальную природу, а транспонирующий – дискретную» (эта бинарная оппозиция напоминает противопоставление оси комбинации и оси селекции у Якобсона (*Якобсон Роман. Два аспекта языка и два типа афотических нарушений // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. С. 110-132).*

⁶⁴ Академический, или исторический, подход фактически предполагает обращение к «Государству» Платона, где говорится, что если ремесленник подражает природе, то живописец подражает произведению ремесленника и, таким образом, подражает подражателю. Этот подход изнутри миметической доктрины следует трактовке экфрасиса в качестве описания описания (иными словами репрезентации репрезентации). В отечественной исследовательской традиции этого подхода придерживалась О. М. Фрейденберг, писавшая о «вторичном описании» в применении к экфрасису: «описании уже изображенной одним из видов ремесла вещи», и в этом смысле утверждавшая не-нарративность экфрасиса (*Олейников А. Теория наррации О.М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // Русская теория: 1920-1930 годы. Москва, 2004.*

К семиотическому же подходу нам представляется логичным отнести и высказанное Луи Мареном⁶⁵ определение образа, функционирующего в тексте в качестве «глоссы», то есть вставки, комментирующей сам текст, и в то же время являющейся объектом комментария самого текста. Этот взаимный комментарий апеллирует к герменевтике (как всякая методология истолкования текстов). В том же ключе Н. Брагинская отмечает, что при создании экфрасиса «не только слово пытается приобрести свойство изображения, но и изображение наделяется свойствами повествовательности»⁶⁶.

Герменевтический подход к экфрасису акцентирует внимание на переводе восприятия при прочтении образа: от зримого – к незримому, в соответствии с тем, что пишет М. Мерло-Понти об образе, который «оказывается внутренним внешнего и внешним внутреннего, что делает возможным удвоение чувственного восприятия»⁶⁷.

Данный подход актуализирует (и одновременно ставит под вопрос) идею о взаимоотношениях искусств как их иерархии (в которой поэзия традиционно находится выше живописи). В этом ключе Р. Данилевский⁶⁸, толкуя слова Г.-Э. Лессинга об «иллюзии», извлекаемой зрителем из «материальной картины», акцентирует внимание на том, что между произведением пластического искусства и его литературным описанием лежит сфера энэргии, нашего представления об этом произведении.

Сходным образом американский теоретик и историк искусства Эрвин Панофский⁶⁹ выделяет три уровня толкования произведения искусства⁷⁰. На первичном, «естественном» уровне, его значение (уровень мотивов)

[Электронный ресурс] URL: <http://kogni.narod.ru/freiden.htm>). Любопытно, что и видные современные западные учёные, в частности Дж. Т. Митчелл (*Mitchell W.J.T. Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago : The University of Chicago Press, 1986.*) и Джеймс А. В. Хеффернан (*Heffernan James A. W. Cultivating Picturacy: Visual art and verbal interventions. Waco, Texas : Baylor University Press, 2006*), следуют тому же подходу, анализируя современную, а не античную или средневековую литературу. Они называют экфрасис «словесной репрезентацией визуальной репрезентации» (verbal representation of visual representation).

⁶⁵ Marin Louis. De la représentation. Paris : Gallimard – Seuil, 1994.

⁶⁶ Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации) // Н. В. Брагинская. Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. М., 1977. С. 263.

⁶⁷ Мерло-Понти Морис. Око и дух. М.: Искусство, 1992. С. 17.

⁶⁸ Данилевский Р. Г. Э. Лессинг: крах экфрасиса? // Невыразимо выразимое. Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М.: НЛЮ, 2013. С. 36.

⁶⁹ Панофский Эрвин. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. Спб.: Азбука-классика, 2009.

⁷⁰ Дидро в «Салонах» 1767 г. фактически предвосхищает сказанное Э. Панофским в первой половине XX в. о возможности расшифровки свернутого в изображении нарратива, то есть «чтения» картины как текста, самой Истории. Он описывает картины Верне, составляющие его творческий путь, не как статичное изображение, но как последовательно разворачивающийся во времени рассказ о прогулке с целью осмотра разных «видов» и беседы о них с приятными спутниками (*Дидро Дени. Салоны в двух томах. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 59-88*). В то же время эту нарративизацию изображения можно считать и спором с Г.-Э. Лессингом, в трактате 1766 г. «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» утверждавшим первенство поэзии (искусства, по его мнению, имеющего отношение к категории времени) перед живописью (искусства пространственного) в силу того, что словесное может говорить о невидимом, чего лишены пластические искусства.

«постигается через восприятие формы как таковой»⁷¹. Речь идёт фактически о восприятии «внешности», «очертаний». Вторичное, или «условное», значение (уровень образов), по словам Панофского, создается, когда «мы связываем в искусстве мотивы и сочетания мотивов (композиции) с темами или понятиями»⁷², воспринятыми нами ранее. То есть через события, происходящие с объектом созерцания, мы судим о его истории, считываем рассказ, разворачивающийся во времени и пространстве. И лишь на третьем уровне (уровень содержания) происходит осмысление увиденного «как документа»⁷³, принадлежащего «эпохе, общественному слою, религиозным или философским убеждениям»⁷⁴, которые отразились в произведении. Именно на этом уровне мы понимаем, «как сделано» произведение, сами входя в его время-пространство, фактически следуя не за художником, но погружаясь в «историю» персонажей картины, – так, как следуют мысленно зрители за актерами на сцене.

В основе всех названных подходов лежит понимание экфрасиса как обращения слова, логоса, к опыту чувственного (зрительного) восприятия как к своего рода «общей памяти». Так, Ханс Бельтинг, например, отмечает, что исторически *γραφή* по-гречески означает и письмо, и рисование⁷⁵. Иными словами, **экфрасисом в данном исследовании мы будем считать присутствие изображения в тексте, создающее визуальный дискурс в вербальном, благодаря чему происходит особое расширение возможностей словесного выражения.**

«Невыразимо выразимое»⁷⁶, словосочетание, заимствованное Д. Токаревым из «Портрета» Н.В. Гоголя и ставшее названием сборника материалов конференции 2008 г. по экфрасису, метафорически очень верно именуется такое расширение как попытку выражения образа словом «в обход» репрезентации, что очень близко проекту Бонфуа в отношении образа и его взаимодействия со словом⁷⁷.

⁷¹ Панофский Эрвин. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. Спб.: Азбука-классика, 2009. С. 30.

⁷² Там же, С. 31.

⁷³ Там же. С. 33.

⁷⁴ Там же..

⁷⁵ Бельтинг Ханс. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. Москва 2002. С. 169.

⁷⁶ Токарев Д. О «невыразимо выразимом» (Вместо предисловия) // Невыразимо выразимое. Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. М.: НЛО, 2013. С. 5-25.

⁷⁷ Отметим, что сам Бонфуа понимает экфрасис исключительно в академическом смысле. Так, в 1996 г. в разговоре с Одиль Бомбард он говорит, что сам термин «экфрасис» годится лишь для чистого описания произведений пластического искусства в духе «Описания картины» Филострата, жившего в I-II вв. н.э., и «Экфрасисы», или «Описания статуй», Каллистрата (III-IV вв.). Бонфуа говорит, что ему ближе «молчание перед лицом живописи, к которому побуждают сами произведения». В этой фразе явное указание на «немоту», или молчание живописи, в сравнении с поэзией, которое содержится в формуле Симонида-Горация (*Bonnefoi Yves. L'Inachevable : Entretien sur l'apocryphe*, 1990-2010. Paris : Albin Michel, 2010. P. 260-282).

Что касается **театрализации** поэзии, то мы понимаем ее как усиление визуальных элементов текста, как смысловых, так и формальных, превращающее текст в своеобразную сцену письма, а поэта и читателя – в зрителя.

Под **репрезентацией**, в соответствии со взглядами Бонфуа⁷⁸, мы будем понимать замещение, в котором одно явление или предмет представляет другое: замещение изображения – его описанием, живого мира – картиной мира или словесным представлением о мире.

Наконец, выбирая репрезентацию как угол зрения на явления экфрасиса и театрализации, мы имеем в виду двойственность понятия репрезентации. Оно призвано, с одной стороны, говорить об отсутствующем предмете как о наличествующем, тем самым «оживляя» его для восприятия (когда слово вводит в текст изображение, являющееся для него «иным»), представляя его своими собственными средствами, заставляя «увидеть» его как бы поверх текста). И одновременно репрезентации свойственно превращать то, о чем говорится, из реальности в фантом, делать присутствующее отсутствующим (такое понимание имеет отношение не только к трактовке экфрасиса как словесного описания произведения пластического искусства, но и к феномену означивания, в котором знак-репрезентация стоит между субъектом и означаемым, заменяя его собой, заслоняя и тем самым развоплощая саму реальность).

Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые в отечественном литературоведении предпринимается попытка осмысления поэзии Ива Бонфуа в ее целостности. При этом опыт Бонфуа вписывается в контекст философской и эстетической мысли XX в.

1. Впервые на широком историко-литературном материале полно и последовательно изложены концепции критики образа, изображения (image) и слова, логоса, как структуры означивания у Бонфуа.
2. Далее в работе обозначено то уникальное поле взаимодействия слова и образа, как его понимает французский поэт.
3. Впервые детально прослежен путь рождения особого прозаического жанра «привидевшихся рассказов» (recits en rêve) в рамках взаимодействия слова и образа.
4. Подробно рассмотрен путь, приводящий к созданию уникального вида почти «нулевого» экфрасиса в ранней поэзии Бонфуа, который венчает стремление к театрализации в его ранней поэзии.

⁷⁸Для Бонфуа характерно противопоставление двух понятий, образованных от одного корня: «присутствие» (présence), обозначающее ощущение живого бытия, и «репрезентация» (représentation), или представление, в том числе в значении театрального представления.

5. Наконец, предложена классификация видов экфрасиса в зрелой поэзии Бонфуа.

Теоретическая значимость работы состоит в разработке проблемы экфрасиса как одного из наиболее изучаемых явлений современной эпохи, с ее обостренным вниманием к визуальной стороне репрезентации, вопросам взаимодействия словесного и визуального. А именно, обогащению слова за счет возможности передачи им несловесного, имеющего отношение к чувственному опыту, акцентирующему внимание на способности поэзии к саморефлексии по поводу собственной природы и своего места в современном мире.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования ее материалов при чтении лекций по сравнительной истории литератур XX века, курса истории современной французской литературы, проведении семинаров и практических занятий, при создании спецкурсов, написании соответствующих глав учебно-методических пособий для учащихся высшей школы, а также при комментировании изданий сочинений Бонфуа на русском языке.

Апробация исследования включает обсуждение его хода и промежуточных результатов на заседаниях кафедры сравнительного изучения литератур РГГУ, доклад «Три сонета или один сонет? (из истории переводов Шекспира Пастернаком и Бонфуа)» в рамках кафедрального «Дня молодого ученого» 20 марта 2015 г., а также доклад «Театр и миф как модели экфрасиса в ранних произведениях Ива Бонфуа» в Центре франко-российских исследований в Москве 30 октября 2014 г. Некоторые положения диссертации были представлены в виде докладов на международных конференциях: «Культурный ландшафт Пограничья: прошлое, настоящее, будущее» (Псков, Псковский государственный университет, 05-07 декабря 2013 г.), VIII Майминские чтения «Евгений Александрович Маймин и его время» (Псков, Псковский государственный университет, 22-24 октября 2015 г.), «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения» (Польша, Седльце, Естественно-гуманитарный университет, 25-26 мая 2017 г.). По теме диссертационного исследования подготовлено 7 статей, 4 из которых в научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Объем работы составляет 340 страниц, 255 из которых – основной текст.

Положения, выносимые на защиту:

1. Специфика взаимодействия слова и образа, или изображения, у Бонфуа тесно связана с его критикой образа и критикой языка, замещающих реальный мир и тем самым приносящих его в жертву. Критика порождает на раннем этапе его творчества (1947-1965 гг.)

рождаются два проекта: «войны против образа» в поэзии и создания особого жанра «привидевшихся рассказов» (1977 г.), в котором реализована концепция «множественности образов», сменяющих друг друга и неизменно обращённых к грёзам, воспоминаниям и личному опыту, в том числе опыту созерцания произведений пластического искусства.

2. Проект «войны против образа» реализуется в ранней поэзии Бонфуа как «театр картин» с архетипическими персонажами-фигурами, отсылающими к архаическому пониманию театра как места для зрелищ, связанного с ритуалами в честь воскресающих богов.
3. Понимание миссии поэзии как именованного существа приводит уже в рамках театрализованной ранней поэзии Бонфуа к созданию особого вида экфрасиса с практически «нулевой» описательностью, который мы называем **экфрасисом именованного**. В нём образ становится Именем (знаком языка, не являющимся означающим), акт же именованного превращает объект созерцания в субъект, равный субъекту-созерцателю по статусу, тем самым возвращая последнему утраченное единство с миром.
4. В дальнейшем в зрелой поэзии Бонфуа (1987-2014 гг.) его утопический проект «войны против образа» даёт целую россыпь уникальных разновидностей экфрасиса, которым удастся счастливо избежать прямой описательности через соположение образа с нарративом. Создаются различные разновидности образа-места, связанного с категориями времени и пространства. **Контекстуальный экфрасис** соотносит произведения пластического искусства с живописным или литературным контекстом. **Воображаемый экфрасис** соотносит произведения пластического искусства с мифологическим сюжетом, стоящим за целым рядом живописных, прямо не упомянутых в тексте, но восстанавливаемых из содержания стихотворения. Наконец, **экфрасис tombeau**⁷⁹ создаёт из систематизированного ряда произведений искусства своего рода «музей», соотнося их с историей мировой культуры в самом широком смысле.

Содержание работы

⁷⁹ Имеется в виду жанр «надгробий» (tombeau), появившийся в эпоху барокко как чествование, почти эпитафия («памяти такого-то»), затем вновь возрождённый на границе XIX и XX вв. (например, стихотворение Малларме памяти Бодлера «Le Tombeau de Charles Baudelaire» 1896 г. или клавирная сюита Равеля памяти Куперена «Le Tombeau de Couperin» 1914-1917 гг.).

Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, приложений (переводы стихотворений-экфрасисов Бонфуа, анализируемых в Главе 3, и иллюстрации) и списка использованной литературы.

Во *Введении* обосновывается выбор темы исследования, приводится обзор франко- и англоязычных исследований творчества Бонфуа, заявляется актуальность и научная новизна выбранной темы исследования, её предмет и задачи, раскрываются теоретическое значение и практическая значимость работы, обосновываются задачи и методология исследования.

Глава 1 «Критика образа у Ива Бонфуа» посвящена разбору философских и эстетических идей, стоящих за поэзией Бонфуа, а именно той критике образа, которую он предпринимает на протяжении своего творческого пути как в поэзии, так и программных эссе и в речи в Коллеж де Франс.

В *разделе 1.1 «Понятие и критика образа у Бонфуа»* проясняется, что Бонфуа понимает под словом «образ» (image) не троп, но всеобъемлющее визуализированное представление, порожденное человеческим сознанием и подменяющее собой конечный мир. В этой концепции образ коррелирует с мифологемой пещеры из «Государства» Платона, согласно которой реальный мир ущербен по отношению к Абсолюту. В противовес образу Бонфуа предлагает термин «место истины», также заимствованный из философии Платона (диалог «Федр»). Второй аспект критики образа у Бонфуа – психоаналитический. Для иллюстрации неизбежного соблазна создаваемых фантазией «миров-образов» (mondes-images)⁸⁰ он называет образ «черным пятном» (термин Фрейда).

Раздел 1.2 «Критика языка как системы означивания» посвящён критике языка как структуры. Называя Соссюра вместе с Ницше и Фрейдом в качестве главных мыслителей XIX века, определивших всю историю века двадцатого⁸¹, Бонфуа имеет в виду тот же фатальный порок подмены мира замкнутой на себе знаковой системой, которой чреват и «мир-образ». Бонфуа называет этот порок языка «принципом тождества»⁸². Языковые структуры лишь собирают конструкции из разъятых составляющих бытия и описывают собранное, чтобы создать свою «картину», всегда неполную и ущербную, по сравнению с реальностью (отметим отсылку к концепции «деконструкции» Деррида). Для Бонфуа же язык есть особое пространство, открывающее в числе прочего строй сакрального, причем последнее воспринимается вне какой-либо

⁸⁰ Bonnefoy Yves. La présence et l'image // Bonnefoy Yves. Entretiens sur la poésie (1972-1990). Paris : Mercure de France, 1992. P. 191.

⁸¹ Эта триада Бонфуа явно коррелирует с такой же триадой Мишеля Фуко, назвавшего Ницше (сказавшего, что Бог мёртв), Фрейда (открывшего огромную роль бессознательного) и Маркса (призвавшего перестроить философию из науки, объясняющей мир, в науку, обучающую, как его переустроить).

⁸² Бонфуа Ив. Французская поэзия и принцип тождества // Бонфуа Ив. Невероятное. Избранные эссе. М.: CarteBlanche, 1998. С. 168-198.

религиозной концепции, речь скорее идёт о современной поэту антропологической и философской мысли.

В разделе 1.3 «*Взаимодействие слова и образа*» рассматривается, как, несмотря на двойную критику образа и слова, Бонфуа понимает их взаимодействие, или совместный акт (что не мешает ему называть этот проект «войной против образа»⁸³). По его мнению, именно «живопись сохраняет наше представление о мире в упрощенном виде», в то время как язык, описывая и структурируя мир, неизбежно его усложняет⁸⁴. Лишь вернувшись к истокам цельного восприятия как бы в обход слов, к некой первозданности, «материальной притягательной силе»⁸⁵ образов, поэзия, строящаяся из слов, сможет превзойти природу знака, сделать слово живым, сделать логосом. Бонфуа называет художников «свидетелями бытия в мире»⁸⁶. В эссе «Семь огней»⁸⁷ (1967) взаимодействие слова и образа уподоблено отражению прибрежных огней в морской воде, по которой скользит корабль, совершающий пилигримаж, ассоциирующийся с поэзией. В соответствии с идеей этого пилигримажа предлагается идея множественности образов взамен «мира-образа».

Далее в разделе 1.4 «*Жанр “привидевшихся рассказов”*»: “грёза” как отказ от репрезентации» анализируется прозаический жанр «*récits en rêve*», изобретая который в конце 1970-х гг. Бонфуа думает об «очищении образа». Безъязыкий вопрос грёзы и ответ (поиск, ведущий от образа к образу, совершающийся ради реальности), как он считает, родствен опыту архаических обществ при их ритуалах, обращенных к земле⁸⁸. Образы приходят из грёз, где их порождают до конца не ясные нам механизмы (Бонфуа говорит, что для него «представляю» и «припоминаю» равнозначны⁸⁹): воспоминания, ассоциации и впечатления, причем часто это впечатления от художественных образов в том числе. Если Фрейд называет сон зашифрованным осуществлением желания⁹⁰, то у Бонфуа грёза – осуществление желания сплавления слова и образа.

⁸³ Bonnefoy Yves. La présence et l'image // Bonnefoy Yves. Entretiens sur la poésie (1972-1990). Paris : Mercure de France, 1992. P.199.

⁸⁴ Bonnefoy Yves. Le siècle prométhéen // Les Annales de l'Art de Franco Maria Ricci. Milan : Franco Maria Ricci editore S.p.A., 1991. Sect. 8. Tome I. XIXe siècle. P. 13-16.

⁸⁵ Bonnefoy Yves. Dans la couleur de Garache // Bonnefoy Yves. Le nuage rouge. – Paris, Mercure de France, 1977. P. 312.

⁸⁶ Bonnefoy Yves. Le peintre dont l'ombre est le voyageur // Bonnefoy Yves. Rue Traversière et autre récits en rêve. – Paris : Gallimard, 1992. P. 161.

⁸⁷ Бонфуа Ив. Семь огней // Бонфуа Ив. Невероятное. Избранные эссе. М.: CarteBlanche, 1998. С. 215-228.

⁸⁸ Bonnefoy Yves. Lettre à John E. Jackson // Bonnefoy Yves. Entretiens sur la poésie. Neuchâtel : Edition de la Baconnière, 1981. P. 154.

⁸⁹ Бонфуа Ив. Французская поэзия и принцип тождества // Бонфуа Ив. Невероятное. Избранные эссе. М.: CarteBlanche, 1998. С.171.

⁹⁰ Фрейд Зигмунд. Толкование сновидений. Харьков-Белгород: Клуб семейного досуга, 2012. С. 123.

В разделе 1.5 «Присутствие» вместо «образа» исследуются философские истоки ключевого для Бонфуа понятия «присутствие» (présence), противопоставленного репрезентации (représentation), подмене мира образом/знаком. Речь идёт о понятии Dasein из философии Хайдеггера. Бонфуа согласен и с мыслью Хайдеггера о том, что «поэты не бывают не от мира сего»⁹¹. В духе Хайдеггера вопрошание письма к бытию и к самому себе сравнивается им с настойчивым тревожащим голосом, «живым беспокойством»⁹², зовом самого бытия, слышимым поэту. Так видение мира оказывается неразрывно объединено с «проговариванием» бытия, существующего «здесь и сейчас»⁹³. Пространственно-временные координаты оказываются принципиально важными для Бонфуа, так как они – принадлежность «профанного» мира, истинной ценности поэзии.

В Главе 2 «Театрализация ранней поэзии Бонфуа как поле взаимодействия визуального и словесного» рассматривается данный феномен его ранней поэзии (1953-1965). В его трактовке театр даёт «истинный опыт инкарнации», проигрывая грёзу⁹⁴, а поэзия использует эту театральную трансгрессию для «испытания письма».

В разделе 2.1 «Theatron – место для зрелищ» демонстрируется, что театрализация ранней поэзии Бонфуа базируется, в первую очередь, на обыгрывании значения слова θέατρον (к которому восходит семантика современного слова «театр») как места для зрелищ сакральных ритуалов, посвященных богам, связанными с силами самой земли, умирающими и возрождающимися. В первой поэме Бонфуа «О движении и неподвижности Дувы»⁹⁵ (1953) благодаря многократно повторяемому рефрену «я вижу» (Je vois) демонстрируется динамика взгляда, направленного на мысленную сцену, где происходит «мистерия частного существования»⁹⁶ женского персонажа, выражающего «фемининную модальность бытия». Бонфуа говорил о ней, что у неё двойственная природа, дневная и ночная (Деметра и Персефона) и улыбка одновременно Анны и Марии с картины Леонардо да Винчи «Святая Анна с Мадонной и младенцем Христом» и признавался, что при сочинении поэмы подсознательно находился под обаянием театра классицизма⁹⁷, в то же время отторгая это обаяние. Попытка построить поэтический театр присутствия (ведь акт присутствия есть «совершающаяся каждый миг трагедия мира и ее

⁹¹ Хайдеггер Мартин. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина. СПб.: Академический проект, 2003. С. 133.

⁹² Bonnefoy Yves. La présence et l'image // Bonnefoy Yves. Entretiens sur la poésie (1972-1990). Paris : Mercure de France, 1992. P. 199.

⁹³ Ibid. P. 194.

⁹⁴ Bonnefoy Yves. Récits en rêve. Paris: Mercure de France, 1987. P. 201.

⁹⁵ Bonnefoy Yves. Poèmes. Paris : Mercure de France, 1986. P. 21-91.

⁹⁶ Bonnefoy Yves. L'Inachevable: Entretiens sur la poésie, 1990-2010. Paris: AlbinMichel, 2010. P. 359.

⁹⁷ Bonnefoy Yves. L'Inachevable: Entretiens sur la poésie, 1990-2010. Paris: AlbinMichel, 2010. P. 358-369.

развязка»⁹⁸), ведёт Бонфуа от созерцания места метаморфозы, подобной природной, в которую вовлечена богоподобная женская фигура, умирающая и возрождающаяся и тем самым утверждающая «присутствие» мира для созерцающего его зрителя в ранней поэзии – к театру как части антропологического феномена игры в более поздний период творчества.

Раздел 2.2 «Зрелище сакрального ритуала» посвящён раскрытию мысли о том, что театрализованный ритуал в ранней поэзии Бонфуа призван восстановить единство человека с «мифологическим» временем (циклическим, несущим за смертью возрождение и потому не угрожающим небытием). Специфика ритуала театрализованной поэзии Бонфуа, с её дилеммой идолопоклонства-иконоборчества, состоит в том, что он направлен от традиционного сакрального к вещам реального мира (камню, воде, деревьям, берегам реки, наконец, самой земле). Это мир видимого, где видение подтверждает реальность и цельность существования («присутствия»). Такой ритуал описывается у Бонфуа в «Ордалии»⁹⁹ (1949). Сюжет её апеллирует к мифу о Граале, отголоски которого есть и в поэме «Анти-Платон» (1947). Мотив раны как осознания собственной смертной природы и «запятнанность» ею в свете Абсолюта обыгрывается и в «Дуве» (1953), и в более поздней поэме «Вчерашнее царство пустыни» (1958), как гимн «профанному» в качестве нового сакрального. Второй существенный момент ритуализованного театра слова в ранней поэзии Бонфуа: в «Дуве» прочитывается и дионисийский ритуал и вместе с ним – циклическое («органическое») время. Таким образом, театрализация в ранней поэзии Бонфуа через работу с категорией времени творит особый хронотоп, называемый «местом истины» и связанный с чувственным миром.

В **разделе 2.3 «Индивидуализированный миф в основе театрализации»** осмысливается ностальгия по мифу как архаическому типу мышления в ранней поэзии Бонфуа. Утраченный рай детства у него очерчен как основная современная осознанная и проработанная психологически грёза, причём явленная цельной картиной благодаря воспоминанию, то есть обращению к личному прошлому. Время в этом воспоминании-грёзе визуализируется, становясь из «рассказанного» «нарисованным». Этот созданный заново из архетипических образов и обжитый поэтом миф мы назовем индивидуализированным. Основной смысл метаморфозы Дувы – жизнь и смерть, как в органическом мире: мёртвое погребенное тело, насекомые в нем, текущий сквозь него ручей в овраге и прорастающие дерево и трава. Слово «Дува», выбранное в качестве имени персонажа как «опыт отхода

⁹⁸БонфуаИв.ГробницыРавенны // БонфуаИв. Невероятное. Избранныеэссе. М.: CarteBlanche, 1998. С. 26.

⁹⁹В Средневековье ордалия считалась «божьим судом», под ним подразумевалось испытание водой, огнем или железом в процессе судебной тяжбы для подтверждения истинности слов ответчика.

от любого обозначения»¹⁰⁰ имеет сразу несколько словарных значений, среди которых: 1) название небольшой реки возле Шербура, 2) канава \ канал \ ров с водой \ траншея, в том числе вокруг средневекового замка и на скачках, 3) доска, то есть производное от дерева, 4) жгучий лютик, многолетнее растение, любящее близость к рекам и болотам, 5) плоский глист, странствующий между бараном, улиткой и муравьем и обратно к барану в череде своих метаморфоз подобно тому, что говорит Гамлет в третьей сцене IV акта Клавдию на вопрос, где находится тело Полония¹⁰¹. Таким образом, это «невозможное»¹⁰² имя несет в себе представление, близкое мифологическому, о природном цикле, «великой цепи бытия» в ее предельно материальном, намеренно стилистически заниженном смысле. Комментируя выбор имени для героини своей поэмы, Бонфуа говорит об «упрямом слове», настаивающем на своем превращении в «особое означающее всей возможной реальности», делающее такую номинацию не репрезентацией, но «дорогой, ведущей через присутствие»¹⁰³. В поэме «Вчерашнее царство пустыни» (1958) есть сходный женский персонаж с именем христианской мученицы Венеранды¹⁰⁴, чей иконический образ принадлежит художнику Кватроченто Ладзаро Бастиани. Другое наименование этой функции женского персонажа – «служанка». В поэме «Вчерашнее царство пустыни» она предстает «в ободранном черном платье»¹⁰⁵. Фигура «служанки» коррелирует с литературным «мифом», «служанкой верною с душою благородной» Бодлера, и после собственной смерти заботившейся о своих бывших подопечных, оставшихся на земле. Та же женская фигура ассоциируется с дочерью фараона и ее служанки в известном библейском сюжете о спасении Моисея; о картинах Пуссена на этот сюжет Бонфуа неоднократно вспоминает в повести «Внутренняя область» (1972). Итак, функция «индивидуализированного мифа» в театрализованной поэзии Бонфуа – сохранять мир от распада, собирать его в цельную «картину мира», имеющую «прошлое», настоящее («здесь и сейчас»), и дающую надежду будущего, то есть «исцелённого» благодаря образам линейного времени.

В разделе 2.4 «Зритель как необходимое условие театра» анализируется акцент на зрительской функции в театрализованной поэзии

¹⁰⁰ Bonnefoy Yves. L'Inachevable : Entretiens sur la poésie, 1990-2010 Paris : Albin Michel, 2010. P. 373.

¹⁰¹ «За ужином <...> Не там, где он ест, а там, где его едят <...> И жирный король, и сухопарый нищий это только разве смены, два блюда, но к одному столу; конец таков <...> Человек может поймать рыбу на червя, который поел короля, и поесть рыбы, которая питалась этим червем <...> Я хочу вам только показать, как король может совершить путешествие по кишкам нищего»¹⁰¹ (перевод Б. Пастернака) - Шекспир Уильям. Гамлет. Избранные переводы. М.: Радуга, 1985. С. 523.

¹⁰² McAllister James. The image and the furrow: Yves Bonnefoy, Claude Garache // Symposium. №47 (1991). P. 97-108. [Электронный ресурс] URL: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00397709.1991.10733737>.

¹⁰³ Bonnefoy Yves. L'Inachevable: Entretiens sur la poésie, 1990-2010. Paris: Albin Michel, 2010. P. 372.

¹⁰⁴ А.Л. Гордон называет Венеранду эпиграммой Дувы (An homage to French poet Yves Bonnefoy // World Literature Today. 1977. №3. P. 430).

¹⁰⁵ Bonnefoy Yves. Poèmes. Paris : Mercure de France, 1986. P. 123.

Бонфуа. Зритель в ней оказывается «смотрящим на речь», её «полифонию», разноголосицу представления жизни. Главный акт-«жест» в «Дуве» (1953) принадлежит именно зрителю-поэту¹⁰⁶, через акт именованья исполняющего орфическую роль поэзии, о которой говорил Малларме: именовать вещи мира, словно впервые при их сотворении.

Визуальный опыт «зрителя» в ранней поэзии Ива Бонфуа превращает его в «свидетеля», призванного дать голос безмолвной материи. В позднем творчестве визуальный опыт трансформируется в особую стереоскопию взгляда поэта. Такая стереоскопия создаёт вместо линейного нарратива множественность историй, подобную множественности образов, которую Бонфуа провозглашает способом борьбы с миром-образом, заслоняющим собой мир. Эта множественность даёт слову эффект воссоздания цельности бытия, к которому поэзия, по мысли Бонфуа, должна быть обращена.

В *Главе 3 «Экфрасис в поэзии Ива Бонфуа»* дана классификация видов экфрасиса в поэзии Бонфуа.

Раздел 3.1 «Экфрасис именованья» посвящён анализу специфики почти нулевого экфрасиса в ранней поэзии Бонфуа, для которой характерна театрализация. К стоящему за стихотворением произведению пластического искусства прямо отсылает только его «Имя», ставшее названием самого стихотворения. Стихотворение *«Капелла Бранкаччи»*¹⁰⁷ из поэмы «Дува» (1953), говорящей о природном «бессмертии» (смена сезонов, прорастание нового поверх увядшего и ушедшего в землю) уподобляет ему метаморфозы фресок. Начатые Мазаччо в 1420-х гг., они дополнены в 1430-х Мазолино, а затем в 1480 гг. – Филиппино Липпи. Центральная тема, объединяющая в капелле Бранкаччи работу всех трех художников – святой Пётр, в частности довольно редкий сюжет «Исцеление больных своей тенью». «Тень Петра» значит буквально «тень камня» в соответствии с именем апостола (латинское Petrus – камень). Камень, твердь, образ самой матери-земли (во французском языке слово pierre, – женского рода). Тени, символ темноты, содержащейся в свете – принадлежность земного мира. Чудо исцеления здесь – аллюзия на способность конечной природы найти сакральное в самой себе. Основная рефлексия развивается не вокруг фресок (они как будто остаются «за кадром», единственный раз названные «именем» капеллы в названии), но вокруг мифа

¹⁰⁶ Британский специалист по философии языка и мышления, председатель Аристотелевского общества Джон Лэнгшо Остин (1911-1960) в лекциях прочитанных в Гарварде в 1955 г. отмечает, что акт именованья не просто делание как говорение, но и предъявление миру этого тождества слов и акта; потому часто таким предложениям в обыденной речи соответствуют особые жесты или церемонии: брачная, произнесение поздравления с бокалом в руке, или процедура объявления войны, принесения присяги и т.п. (Austin J. L. Howto do things with words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955. London: Oxford University Press, 1962. P. 6).

¹⁰⁷ Bonnefoy Yves. Poèmes. Paris : Mercure de France, 1986. P. 86.

Платона о пещере и соотнесенной с ним теории мимесиса, согласно которым человек живет в мире слабых подобий (теней) Абсолюта, не имея возможности прикоснуться к Единому, а искусство есть копия с природы (которая сама не что иное, как копия, или тень, Абсолюта). Впечатления поэта от созерцания фресок и порождаемые этим созерцанием мысли о метаморфозах изображений создают полемику с обеими концепциями: показывая, что произведение искусства может выступать «вещью» реального мира («истинным местом») и в этом качестве являться предметом поэзии. В стихотворении *«В Сан Франческо. Вечер»*¹⁰⁸ из сборника «Вчерашнее царство пустыни» (1958) переживание опыта сакрального в сооруженном специально для этого месте становится фактом личного опыта, прикосновением к чувственному миру. Читатель вынужден распутывать метонимическую загадку, являющуюся своего рода вуалью, скрывающей образ, вмещающий целый город (Феррару, намеренно не названую поэтом) с его историей. Очевидна и аллюзия на «Фасты» Овидия, характеризующая движение изнутри образа «наружу», характерное и для «Капеллы Бранкаччи»: летописи, нарратив, рассказ, исходящий из чувственного опыта личного Я – то, сквозь что должна вести поэта «неисцелимая надежда» с помощью образов к живому бытию. Объект экфрасиса стихотворения *«Дельфы второго дня»*¹⁰⁹ из сборника «Вчерашнее царство пустыни» (1958) – десакрализованное пространство, туристический объект, бывший древнейшим святилищем. Красноречивы координаты пространства-времени в стихотворении, начинающегося со слова «здесь» (ici). Координата времени, «бесконечность» (l'infini), нарочито противостоит «земной» координате пространства и отсылает к «Абсолюту», явленному в «бесконечном песнопении колокольчиков», вполне земном звуке, «приземляет» любые фантазии о сакральном. Обозначение места и времени в названии стихотворения, с одной стороны, задаёт достоверность (ведь мы имеем дело с реально существующим памятником культуры). С другой стороны, мифологическая координата времени, «второй день», соотнося «время действия» с Книгой Бытия, ставит под вопрос время как категорию. Стихотворение оказывается еще и ответом на эпитафию ко всей поэме¹¹⁰. Так диалог с литературными произведениями прошлого оказывается вписанным в экфрасис Бонфуа.

В разделе 3.2 «Разновидности живописного экфрасиса в зрелой поэзии» классифицируются образцы такого экфрасиса. Характерная их

¹⁰⁸ Bonnefoy Yves. Poèmes. Paris : Mercure de France, 1986. P. 104.

¹⁰⁹ Ibid., P. 149.

¹¹⁰ Слова Диотимы из романа Фридриха Гёльдерлина «Гиперион, или Отшельник в Греции»: «Ты желаешь весь мир... вот почему ты владеешь всем и ничем»). Одержимость «идеальным» героическим прошлым древней Греции как своего рода «Абсолютом» приводит героя романа Гёльдерлина к личному краху: потере друга, возлюбленной, а затем и к разочарованию в своем предназначении. Речь идёт об утрате не будущего, но настоящего, ведь он современный немецкому поэту «исторический» (в гегельянском смысле) человек.

особенность состоит в том, что они, в отличие от ранних, не избегают описательности. В них явно звучит размышление о произведениях искусства, эстетическом и метафизическом поиске их авторов, месте авторов и их произведений в истории искусства и, наконец, рефлексия о взаимодействии слова и образа. Мы выделяем три вида экфрасиса в этом периоде творчества Бонфуа, основываясь скорее на риторике самого поэта, чем на какой-либо из существующих классификаций экфрасиса.

Параграф 3.2.1 «Контекстуальный экфрасис» посвящён разбору стихотворений, которые мы относим к этой разновидности. Изображение в нём помещено в культурный «контекст»: изобразительный (когда картина художника соплагается другими его картинами, либо с картинами другого художника), словесный (с легендой, биографией художника – «нарративом»), мифологический (с архетипическим сюжетом, стоящим за изображением). Тем самым этот контекст осознаётся как «прошлое», включая существенную для такого экфрасиса категорию времени в любую рефлексию вокруг взаимодействия слова и образа. Стихотворение *«Дедхам, вид из Лангхама»*¹¹¹ из сборника *«Вглядываясь в темноту»* (1987) названо по серии картин Джона Костебла. Визуальное переводится в словесное через посредство акустической составляющей: полотно *звучит* благодаря своим краскам (зеленому цвету). Контекст экфрасиса задаёт исторический факт: Констебл при написании видов Дедхама вдохновлялся картиной Клода Лоррена *«Пейзаж с Агарью и ангелом»* (1646). Пейзажный фон барочного художника, ставший пейзажем как таковым у художника эпохи романтизма, предстаёт как архетипический, связанный с образом Агари, традиционным живописным символом горечи и испытаний изгнания, «раненой» человеческой природы. В контексте сопоставления земного и небесного в стихотворении это обозначает горечь изгнания человека в «профанный» мир из потерянного им некогда рая, разделённость с Абсолютом, которую преодолевает художник своей способностью привести «блеск небес в земное вещество». Рассказывая о «копировании» одним художником другого, поэзия парадоксально снимает эстетическую проблему мимесиса. Сам образ живописца, к которому раз за разом обращается поэт в своем стихотворении, обобщается до самого общего представления об архетипическом художнике. Живописец сравнивается с богом Дионисом (произошедшим от верховного божества Зевса и смертной), даровавшим людям утешение и забвение благодаря плодам лозы, коренящейся в матери-земле¹¹². Идея *видения* представлена в стихотворении и в образе девочки, играющей в Лангхаме, в том месте, откуда виден Дедхам (и откуда Констебл рисовал его с

¹¹¹ Бонфуа Ив. Избранное, 1975-1998. М.: CarteBlanche, 2000. С. 142.

¹¹² Не вызывает сомнения ницшеанский шлейф этой метафоры: противопоставление порыва бессознательного, коренящегося в древних ритуалах и архетипах, сознанию, склонному отметить всё, что оно не покрывает своими концептами (аполлоническому началу, в терминологии Ницше).

натуры). Параллель художник – ребёнок не случайна. Восприятие ребёнка для Бонфуа – восприятие за пределами знаковых систем, оно непосредственно направлено на чувственный мир (как и взгляд художника)¹¹³. «Истинным местом» в стихотворении предстает не архитектурное сооружение, как было в ранних вариантах экфрасиса, но воображаемая «страна детства», откуда обозревается реальный и в то же время воображаемый Дедхам. Существующий в реальности воображения художников, для поэта он оказывается не соотнесенными с Единым, но существующим «здесь и сейчас», на земле. Объект экфрасиса стихотворения *«Психея перед замком Амура»*¹¹⁴ из сборника «Вглядываясь в темноту» (1987) – одноимённая картина Клода Лоррена, другое название которой «Очарованный замок» (1664). Сюжет подсказан художнику историей о Психее из «Метаморфоз» Апулея. На картине изображён, очевидно, финальный эпизод, когда Психея, пройдя все испытания, на которые её обрекло нарушение божественного запрета (не видеть своего мужа Эрота), вновь оказывается у его жилища, чтобы с ним воссоединиться. В стихотворении Психея появляется лишь в последней строфе. Первые три посвящены художнику: его пробуждению, оказавшемуся новой грёзой, размышлениям о живописи и созданию некой картины с руинами в гавани. За этим стоят другие полотна Лоррена: его многочисленные пейзажи, изображающие порты с античными строениями, заходящим солнцем, отражающимся в воде, и входящими в порт против света закатного солнца кораблями. Экфрасис через эту множественность изображений говорит об истории живописи и проблеме её взаимоотношения со словом (через метафору огней, отраженных в воде, символизирующих в образной системе Бонфуа, соответственно, слово и изображение). Стихотворение *«Из ветра и дыма»*¹¹⁵ из сборника «Блуждающая жизнь» (1993) уже в первой строфе называет объект экфрасиса – картину Гвидо Рени «Похищение Елены» (1626-1630). Её нарративная составляющая столь очевидна, что стихотворением полностью игнорируется, взамен оно апеллирует к двум текстам. Первый – книга Джованни Пьетро Беллори¹¹⁶, упоминающая картину Гвидо Рени. Трактовка понятия Идеи у Беллори как «всеобщей меры» раскрывается у Бонфуа как образ в образе: Елена Зевксиса, легендарного художника древности, проступает в Елене Гвидо Рени, создавая образную структуру, подобную *mise en abyme* (словесное воспроизведение фигуры внутри самой себя, или «рассказ в рассказе»). Второй текст, к которому апеллирует стихотворение, «Палинодия» Стесихора (VII-VI вв. до н.э.), в которой говорится, что на самом деле Елена была перенесена богами в Египет, а Парис смог похитить лишь её призрак. Эту версию о призраке Елены, или её

¹¹³ «Божественная радость» игры ребёнка оказывается сопоставимой с жизнью и смертью, что коррелирует со сказанным в XX веке о феномене игры Ойгеном Финком и Йоханом Хейзингой.

¹¹⁴ Бонфуа Ив. Избранное, 1975-1998. М.: CarteBlanche, 2000. С. 146.

¹¹⁵ Бонфуа Ив. Избранное, 1975-1998. М.: Carte Blanche, 2000. С. 221.

¹¹⁶ Bellori Giovan Pietro. La vite de' pittori, scultori et architetti moderni. Turin, 1976.

«изображении», и разрабатывает стихотворение. Как и в случае с другой «оживающей статуей», Гермионой из «Зимней сказки» Шекспира¹¹⁷, живой Елену делают глаза любящего, без которых статуя-призрак всего лишь «глыба... рассыпающийся изначальный песок», бесформенная материя. Земная любовь оказывается главным мерилom правды исторического нарратива и порождает особое, истинное, *видение*. Она у Бонфуа оказывается просветом сакрального в профанном. В *стихотворении «Длинный якорный канат (Ales Stenar)»* из одноимённого сборника Бонфуа¹¹⁸ (2008) объектом экфрасиса является мегалит на юге Швеции с названием «Камни Але», представляющий собой 59 валунов возраста от 1500 до 2500 лет, вкопанных в землю так, что создают вместе очертания драккара. Реально существующий древний монумент викингов авторской волей (волей «грёзы») связан с летописной легендой. Норвежское «Королевское зеркало» XIII в. содержит эпизод о том, как в воскресный день жители некоего городка в Ирландии, выходя с церковной службы, узрели в небе корабль, зацепившийся якорем за церковный портал. Как повествует летопись, якорь остался прихожанам ирландской церкви в качестве свидетельства истинности происшедшего, в то время как корабль уплыл обратно в небо. Движение стихотворения идет от имитации нарратива летописи (символа Истории) в начале стихотворения через описание монумента (образ) в его середине к присутствию в самом конце стихотворения бессловесного существа, для которого не существует времени и его знаков: к птице в качестве «капитана» корабля-архетипа. Птица олицетворяет бессознательное чувство единства с самой землёй, превосходящее словесное и изобразительное. Воспоминания конунга-воина, вымышленного персонажа, строителя каменного корабля, проведшего жизнь в битвах, безымянного смертного, забытого Историей, в момент его смерти в последней битве оказываются главным содержанием стихотворения. Конечная природа живого оказывается единственной земной правдой. Метафора земли как якоря для Абсолюта имеет и другое толкование – образа-якоря для слова-мысли: поэзия находит опору в образе, коренящемся в чувственном восприятии, потому что образ есть «якорь, который крепит идею к миру, являющемуся её истинной родиной»¹¹⁹.

В *параграфе 3.2.2 «Воображаемый экфрасис»* анализируются примеры этой разновидности экфрасиса в зрелой поэзии Бонфуа: экфрасисом является живописный сюжет, за которым прослеживается отсылка к сюжету мифологическому, причём в основе экфрасиса – очень специфическая трактовка этого сюжета, основанная на глубоко личном восприятии

¹¹⁷ «Зимняя сказка» – самое любимое Бонфуа произведение Шекспира, которое он, в числе прочих, перевёл на французский язык. Эпиграфы из неё предпосланы сразу двум поэмам Бонфуа: «Начертанный камень» (1958) и «В обольщении порога» (1975).

¹¹⁸ Бонфуа Ив. Выгнутые доски. Длинный якорный канат. Спб.: Наука, 2012. С. 132.

¹¹⁹ Jackson John E. Presentation // Yves Bonnefoy. Paris: Seghers, 2002. P. 34

воплощений сюжета художниками и даже писателями. Это любимые, так сказать, архетипические, сюжеты, связанные для Бонфуа с его «индивидуализированным мифом», с любимыми им персонажами и художниками, к которым он возвращается не раз¹²⁰. Живописная составляющая такого экфрасиса размывается до минимума. Если экфрасис в его «чистом» понимании – своего рода словесная «иллюстрация» образа, то Бонфуа здесь стремится эту конвенцию образа и слова поставить под вопрос. Стихотворение «*Nolimetangere*»¹²¹ из сборника «Начало и конец снегопада» (1995) на евангельский сюжет встречи Магдалиной воскресшего Христа не называет имени художника. Только цвета, упоминаемые в стихотворении на правах живописной составляющей: синий (синева неба, синева мира) и подразумеваемый белый (снег и свет) указывают на работу Джотто (1266-1337) в падуанской капелле Скровеньи. Входящая в сад также не названа по имени, что указывает на обобщённое женское начало, которое она олицетворяет. Метафорика всего сборника трактует падающий снег (*la neige* – слово женского рода во французском языке) в иконографическом смысле: Богородица, укрывающая своим плащом-защитой смертных. На этот сюжет существует работа Пьеро делла Франческа, любимого художника Бонфуа, «Богородица Милосердия». Оба сюжета (плащ Богородицы и *Noli me tangere*) объединены идеей света: символа Единого, но в то же время происходящего из земного источника. Этот свет, называемый Бонфуа «контражур»¹²² говорит не о мифологизированном событии священной истории, но о земной любви и человеческом времени. Главная сюжетная линия в трехчастном стихотворении «*Дороги*»¹²³ из сборника «Выгнутые доски» (2001) апеллирует к картине Адама Эльсхаймера (1578-1610) «Осмеяние Цереры», неоднократно упоминаемой Бонфуа как одно из любимых произведений. По мысли Бонфуа, эта картина Эльсхаймера есть размышление о блуждающем, встревоженном бытии, обездоленном, жаждущем обрести то, что потеряно (обречено быть потерянным: жизнь, земное существование, которое олицетворяет Прозерпина). Когда открывается дверь бедного дома в ответ на стук Цереры – это признание того, что некая сакральная жертва принята, богиня берёт сосуд из рук смертной и утоляет свою жажду, жажду бытия и обретает двойственную судьбу: обретать и терять¹²⁴. Таким образом, как пишет поэт, происходит «осмеяние»

¹²⁰ Часто рассуждения о таком сюжете или его персонаже имеются в его критических эссе, повести «Внутренняя область» (1972), многочисленных разговорах о поэзии, «привидевшихся рассказах».

¹²¹ Бонфуа Ив. Избранное, 1975-1998. М.: CarteBlanche, 2000. С. 174.

¹²² Живописный термин «контражур», или «контровый свет», обозначающий положение объекта изображения между художником или фотографом и светом, освещающим объект сзади и дающим четкий контур объекта, но не детали его внешнего облика, используется у Бонфуа по-своему. Он заявляет, что вслед за Бодлером готов рассматривать смертное как «новое солнце», то есть видеть в конечной природе не отражённый свет Абсолюта, но некий собственный «свет», который и называет *contrejour*.

¹²³ Бонфуа Ив. Выгнутые доски. Длинный якорный канат. Спб.: Наука, 2012. С. 43.

¹²⁴ Bonnefoy Yves. *Elsheimer et les siens // Bonnefoy Yves. Le nuage rouge*. Paris : Mercure de France, 1977. P. 99.

присутствия (*présence* во второй части стихотворения), того, что его видимое, поверхностное свойство – «быть пустыней, которая страшит нас тем, что она наша неизвестная суровая судьба, не подвластная рассудку, пониманию»¹²⁵. Стихотворение описывает детали картины Эльсхаймера лишь в конце последней, третьей части. Вместе со своим контекстом внутри сборника оно скорее альтернатива «осмеянию» Цереры в мифе и на картине Эльсхаймера. И альтернатива эта создается благодаря личному опыту поэта, к которому он обращается создавая эту специфическую форму экфрасиса: воспоминаниям о детстве, любовной истории, опыту творчества. Стихотворение «*Быть Амуром и Психеей*» в сборнике «Нынешний час»¹²⁶ (2011) представляет собой второе обращение Бонфуа к сюжету о Психее. Поздняя версия интересна тем, что внешне не несёт следов описания картины Лоррена, но содержит аллюзии на два литературных произведения французской литературы: повесть Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669) и «Спор Безумия и Амура» (1555) Луизы Лабе. Тема видения/знания/речи, центральная в этом цикле Бонфуа, раскрывается как отказ языка, отождествляющего реальность и разум, от «обмана» чувственного мира, ставшего из-за этого отказа недостижимым для поэзии, использующей слова. А поскольку поэзия понимается Бонфуа как любовь к земле, то без доступа к чувственному миру она не может исполнить своё предназначение. Влюбленной Психее нравится, что не видеть – это «не знать, то есть не быть», что значит не быть собой, претерпевать метаморфозу конечной природы в бессмертие благодаря любви. Амур не гневается, когда его обжигает капля масла из светильника Психеи, но сочувствует ей, сам чувствуя её жалость к нему, ослепленному. Бонфуа говорил, что картину Лоррена он увидел в 1950 г. и она сразу же напомнила ему его собственный сон, заставив размышлять об игре видимого и невидимого¹²⁷: «любопытство» Психеи извинительно, хоть и считается греховным, ведь у неё есть право увидеть лицо возлюбленного, иначе его «чудесный образ» становится предметом культа. Психее же этот культ говорит не о божественном, но о земном. Именно земное, будучи причиной того самого «греха» и разлада с сакральным, в итоге побеждает тот ложный культ, который Бонфуа называет «миром-образом», застилающим для нас реальный мир подобно тому, как язык-структура подменяет собой бытие.

В параграфе 3.2.3 «*Экфрасис tombeau*» рассматривается третий вид экфрасиса в зрелой поэзии Бонфуа, представленный в 6 из 19 стихотворений цикла «Почти девятнадцать сонетов» в сборнике «Длинный якорный канат» (2008) с его идеей воздать почести архитекторам и художникам. Сонеты-*tombeau* в этом цикле – любимое «мемориальное кладбище» для поэта, и в то

¹²⁵Ibid., P. 101.

¹²⁶Bonnefoy Yves. L'Heure présente et autres textes. Paris : Gallimard, 2014. P. 181.

¹²⁷Sur la création artistique // Bonnefoy Yves. L'Inachevable : Entretiens sur la poésie. Paris : Albin Michel, 2011. P. 67.

же время памятники в стиле оды Горация *Exegi monumentum*, обращённые к потомкам, «зрителям». Три архитектурных экфрасиса в этом цикле очерчивают условное пространство мировой культуры¹²⁸, три живописных экфрасиса оказываются в нём «размещены», создавая некий условный музей в стиле «воображаемого музея» Мальро¹²⁹. Объект экфрасиса стихотворения «*Могила Л.-Б. Альберти*»¹³⁰ – церковь св. Франциска в Римини, построенная Альберти (1404-1472). «Визуальный» сюжет обрамляется поэтическим видением, наполненным личными ассоциациями поэта при воспоминании о самом произведении и размышлением о том влиянии, которое оказал его автор на культуру Возрождения. В восхищение трудом Альберти, однако, закрадывается опасение Бонфуа, что рассудочное начало тщится стать заместителем для нас целого мира. То, что образцовый ренессансный архитектор мыслил как неудачу (неполноту воплощения его проекта), в глазах французского поэта XX века оказывается спасительной случайностью, делающей произведение «живым». Незавершенность – способность живого меняться, не застывая в одном облике, которой лишены предметы искусства. В стихотворении этой способностью обладают играющие дети, в которых «превращаются» числа. Абсолют, выражаемый в числах, ускользает от человека. Второй смысл этой метаморфозы: вместо иллюзорного расчисленного совершенства в нашем мире есть свой «Абсолют», который нельзя позволить себе просмотреть, погнавшись за иллюзорным. Так экфрасис первого стихотворения цикла «Почти девятнадцать сонетов», начавшись с уподобления идеально рассчитанного фасада церкви надгробию ее архитектора, приходит к утверждению метаморфозы «мёртвого» числа в живое бытие, всегда незавершенное и несовершенное. Второй архитектурный экфрасис цикла, стихотворение «*Сан-Джорджо Маджоре*»¹³¹ посвящён собору на одноимённом венецианском острове, построенному в XVI в. по проекту Андреа Палладио (1508-1580). Как и в случае с предыдущим, это стихотворение также начинается с упоминания о фасадах. В первом случае они сравниваются с «бесплотным золотом размеренных стихов», здесь же с «благородством» младенческой наготы. Сомнение в том, что за прекрасными фасадами скрыто что-то, кроме вереницы тёмных залов, наводящих на мысль о жертвоприношениях, издревле совершаемых в сакральных местах, и есть та «беда» Сверхчувственного, о которой идёт речь в стихотворении. Сан-Джорджо Маджоре знаменит не только архитектурой Палладио: в нём находится «Тайная вечеря» Тинторетто

¹²⁸Ю.М. Лотман в статье «Архитектура в контексте культуры» пишет, что архитектура подобна театру, ведь её пространство одновременно модель Универсума, и наоборот; и в то же время архитектура связана с утопией, то есть грёзой, но и историей, то есть реальностью (Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб.: Искусство, 2010. СС. 676-683).

¹²⁹Мальро Андре. Воображаемый музей. М.: Крук-престиж, 2005.

¹³⁰Бонфуа Ив. Выгнутые доски. Длинный якорный канат. СПб.: Наука, 2012. С. 183.

¹³¹Бонфуа Ив. Выгнутые доски. Длинный якорный канат. СПб.: Наука, 2012. С.190.

(1518-1594), глядя на которую кажется, что на ней изображён один из той самой вереницы тёмных залов. Истинный портал храма, пишет Бонфуа, создаётся, когда смыкаются руки любящих. Земная любовь и есть истинный сакральный смысл и истинный свет, который призван добыть архитектор, к которому обращено стихотворение. Объект третьего архитектурного экфрасиса цикла, «*Сан-Бьяджо, близ Монтепульчано*»¹³² – церковь Мадонна ди Сан-Бьяджо в окрестностях южнотосканского городка Монтепульчано, построенная в 1518-1545 гг. Антонио да Сангалло. В этом стихотворении экфрасис обозначен лишь коротким описанием («Своды, арки, колонны»). Вновь возникает тема идеального плана, цифрового расчета, пропорций, симметрии, совершенства форм, которые должны говорить конечной природе об Абсолюте. Но эти совершенные формы не держат своих «обещаний», как пишет Бонфуа, они «ускользают от наших жадных рук». Пространства, предназначенные архитектором для служения сакральному, обманчивы, они воплощают лишь самые прекрасные грёзы, уводящие от реальности. Их противоположность – изменчивость земного неба над церковью. Мгновенно сглаживающиеся и разбегающиеся облака – земная картина. Но, будучи приписана авторству «небесных зодчих», она включает Абсолют в земной мир, в чём, возможно, и состоит главная грёза, которая видится Бонфуа в творении гениальных архитекторов Высокого Возрождения. Потому «форме суждено умирать», что она текуча, как сама жизнь. Это в живом бытии художник «нашел для прекрасного лучшее применение».

Первый из трёх примеров живописного экфрасиса в цикле, стихотворение «*Осмеяние Цереры*»¹³³, вновь посвященное Церере Эльсхаймера, ассоциирует художника с ребёнком, чью руку он крепко держит, когда спит, чтобы не утратить «дознаковое», бессознательное восприятие. Вместе с тем в сюжете картины именно ребёнок смеётся над торопливо и жадно пьющей ночной странницей, не зная, что перед ним суровая и могущественная богиня, которая в тот момент сама страдает от потери собственного ребёнка и ищет его, скитаясь по земле как простая смертная. Ребёнок есть потенциальный заместитель Прозерпины. «Желание» (*désir*), о котором говорится в конце стихотворения – подсознательная тяга к смерти (тяга Прозерпины к Аиду, к которому она всякий раз возвращается после того, как проведёт часть года с матерью), родственная тяге к «миру-образу», эквиваленту «неверной» и обманчивой видимости, которая может обернуться бесплодной землёй (образ Цереры, утратившей дочь). Потому в стихотворении речь идёт не о буквальном пересказе мифа, удивлении ребенка жаждой богини, олицетворяющей бытие, и мести этого бытия (превращении маленького насмешника Церерой в ящерицу за насмешки над ней), но об их обоюдных чувствах. Речь идёт о примирении

¹³²Там же, С.192.

¹³³Бонфуа Ив. Выгнутые доски. Длинный якорный канат. Спб.: Наука, 2012. С. 185.

(уравновешивании) жизни и смерти, света и тьмы (или света и тени на картине). Цель художника, согласно идее Бонфуа, примирить жажду Цереры, страдающей, иссушающей все живое и потому смертоносной, и удивлённого ребёнка (символизирующего продолжение жизни на земле, то есть будущее время), установить между ними доверие, чтобы сам художник утратил страх разрушения, опустошения своих образов, отпадения их от жизни. Уникальный случай экфрасиса в стихотворении *«Дерево на улице Декарта»*¹³⁴ в том, что оно является частью арт-объекта, стрит-арта, созданного в 2000 г. в Париже в рамках городского проекта в честь Миллениума совместно с Пьером Алешинским (1927 г. рожд.). Дерево «говорит о неизменной надежде вопреки смерти», его облик вмещает в себя весь мир¹³⁵, взглянуть на него довольно для обладания миром, участия в его жизни и её метаморфозах. Дерево уже встречалось в виде образа-фигуры в более раннем творчестве Бонфуа в эпизоде о его ежегодных летних каникулах, «вечном лете» в Туараке, уподобленном райскому саду: «большое дерево, росшее на другом берегу Лота, на вершине холма», фигурирующее в этих воспоминаниях, поразительно напоминает своим описанием изображенное Алешинским¹³⁶. Кайма «клейм» вокруг дерева Алешинского, подобных клеймам на житийных иконах, призванных создать нарратив, есть образный эквивалент той поэтической операции, к которой призывает Бонфуа. Не будучи «рамой» изображения, она расширяет воображаемое пространство картины, а не сужает его. В этом состоит удача философа, как и удача поэта, по мысли Бонфуа. Сотрудничество Бонфуа с Алешинским, породившее этот пример экфрасиса, – образец того, как образы, создаваемые художниками, могут помочь поэту «вместить бытие» в слово. Самое насыщенное в смысловом и образном отношении стихотворение цикла, *«На три картины Пуссена»*¹³⁷, является, возможно, и самым сложно устроенным экфрасисом Бонфуа. Его объекты – сразу три полотна Николя Пуссена (1594-1665), любимейшего художника Бонфуа. Первое, «Аполлон, влюбленный в Дафну» (1664), не будучи названо в стихотворении, легко вычисляется по описанным в нем деталям изображения. Второе – «Рождение Вакха» (1657): тёмное пятно в кроне в описании первой картины резонирует с «просекой света» на второй. А Вакх (Дионис) оказывается освещённым солнцем (символ Аполлона), дающим «нетронутую надежду»¹³⁸. Третья упоминаемая картина Пуссена – его автопортрет (1649). Серьёзный грустный взгляд художника, пристальный и внимательный, и есть самая суть картины,

¹³⁴Там же, С. 186.

¹³⁵ Дерево – древнейший символ мира в мифологии многих народов: древнескандинавской, древнеиндийской, китайской, ассирийской, а также в исламе и традициях Каббалы.

¹³⁶Бонфуа Ив. Внутренняя область. М.: Carte Blanche, 2002. С. 85.

¹³⁷Бонфуа Ив. Выгнутые доски. Длинный якорный канат. Спб.: Наука, 2012. С. 190.

¹³⁸ Упомянутые рядом Аполлон и Дионис отсылают к мысли Ницше о противоборстве этих начал, подобном противоборству света и тени, сознания и бессознательного.

которая волнует поэта при создании экфрасиса. Художник смотрит не только на зрителя (заказчика), на весь мир в его лице, но и на себя самого (автопортреты, как правило, пишутся с зеркального изображения). Амальгама «зеркала» (внутреннего взгляда художника, старающегося вместить весь мир), которой «нравились его грёзы», затемняется. «Старение» зеркала коррелирует со «старением Аполлона» и старением самого Пуссена, но главное – с неумолимым ходом земного времени, тема которого является связующей для всех трёх изображений. Через акцент на ходе земного времени экфрасис говорит о смерти, о взаимоотношениях человека с сакральным, и одновременно с архетипическим, с самой Землей. Для «артиста» (как художника, так и поэта, «одержимого образами» и ищущего их помощи, чтобы поэзия смогла «вместить бытие») эти взаимоотношения состоят в том, чтобы слышать «голос» бытия, видеть «скрытый свет» («контражур») в конечной природе и не искать Абсолюта, оторванного от земного бытия.

В **Заключении** подводятся итоги исследования: «война против образа» у Бонфуа завершается парадоксальным примирением с образами (поэзия, «вброшенная в опыт живописи», делает слово «шестым чувством», как того и хочет Бонфуа, и образ, и слово становятся полноправными «вещами мира», обретают материальность); и намечаются перспективы дальнейшего рассмотрения темы.

Работы, опубликованные по теме диссертации

Статьи в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий:

1. *Черкашина М.В.* Три сонета или один сонет? (из истории переводов Шекспира Пастернаком и Бонфуа) // Новый филологический вестник. 2016 г. №4 (39). С. 137-148.– 0,83 п.л.
2. *Черкашина М.В.* Слово в диалоге с изображением: пригрезившееся путешествие по истории мировой культуры в книге Ива Бонфуа «Внутренняя область»// Филологические науки вопросы теории и практики. 2017 г. №12 (78). Часть 1. С. 44-49– 0,53 п.л.
3. *Черкашина М.В.* Рефлексия о природе экфрасиса: стихотворение Ива Бонфуа «Психея перед замком Амура» //Новый филологический вестник. 2017 г. №4 (43). С. 251-260. – 0,47 п.л.
4. *Черкашина М.В.* Мишель Делон. Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века // Вопросы литературы. 2014 г. №6. С. 382-385. (рец.) – 0,34 п.л.
5. *Черкашина М.В.* Гоголь. Тургенев. Достоевский. Когда изображение служит слову // Новое литературное обозрение. 2015. №6 (136).

[Электронный ресурс] URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6797>(рец.) – 0,32 п.л.

6. *Черкашина М.В.* Елена Гальцова. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2016 г. №2. С. 47-49. (рец.) – 0,35 п.л.

Статьи в других научных изданиях:

7. *Черкашина М.В.* Слово и изображение в эссеистике Ива Бонфуа («Несколько замечаний о Мондриане», «В цвете Гараша», «Цветы зла») // Культурный ландшафт Пограничья: прошлое, настоящее, будущее. Сборник материалов международных научных конференций в Риге и Пскове, посвященных проблемам пограничья. – Псков, Псковский государственный университет, 2015. С. 368-382. – 0,86 п.л.
8. *Черкашина М.В.* След Гёльдерлина в поэзии Бонфуа: хронотоп истинного места // Материалы международной научной конференции VIII Майминские чтения «Евгений Александрович Маймин и его время», Псков, Псковский государственный университет, 22-24 октября 2015 г. (в печати) – 0,73 п.л.
9. *Черкашина М.В.* Способы репрезентации в поэзии Ива Бонфуа: от театрализации к экфрасису // Сборник материалов международной научной конференции «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения», Седльце, Польша, 25-26 мая 2017 г. (в печати) – 0,87 п.л.