

15. NAIV. Naivnye pesni [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://music.yandex.ru/album/82190> (data obrashhenija: 23.09.2018).

16. Nastja. Tanec na cyпочkah [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://nastyapoleva.kroogi.com/ru/download/379765-Tanets-na-tsypochkah.html> (data obrashhenija: 23.09.2018).

17. Neizvestnyj ispolnitel'. <Nepriyvatnyj suicid> [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://mp3cc.biz/m/52528-inkognito/74011787-nepriyvatnyj-suicid> (data obrashhenija: 23.09.2018).

18. Ol'ga Aref'eva i Kovcheg. A i B. [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://music.yandex.ru/album/4178558> (data obrashhenija: 23.09.2018).

19. Pryg-skok. Detskie pesenki [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://www.gr-oborona.ru/pub/discography/pryg-skok.html> (data obrashhenija: 23.09.2018).

20. Strannye skachki [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLYPaDz5W1tbHJCnifNsWxXyGWF4rDnR0G> (data obrashhenija: 23.09.2018).

21. Toplaja Trassa. Carica nebesnaja [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://ttrassa.kroogi.com/ru/download/3033780-Tsaritsa-Nebesnaya.html> (data obrashhenija: 23.09.2018).

22. Tuhmanov D. Kak prekrasen mir [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3OC83Tuw5tY> (data obrashhenija: 23.09.2018).

23. Centr. Ljubimye pesni [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://russrock.ru/music/2253-centr-i-vasilij-shumov-ljubimye-pesni.html> (data obrashhenija: 23.09.2018).

24. Chajf. Chetvertyj stul [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://music.yandex.ru/album/10459> (data obrashhenija: 23.09.2018).

Subject syncretism in song poetry of the second half of the 20th century

The article considers the type of subject syncretism, specific to song poetry arising in the course of creating cover versions and tributes, that is, when a piece moves from one artist to another. The author demonstrates specific "mechanisms" of subject transformations of a song. The conclusion is made that modern performing arts are close to archaic forms of consciousness and thinking.

Key words: *song, song poetry, subject structure, subject syncretism, subtextuality, variability.*

(Статья поступила в редакцию 10.10.2018)

А.В. ГОЛУБЦОВА
(Москва)

ВИЗУАЛЬНЫЙ КОД В РОМАНЕ К.Э. ГАДДЫ «ПРЕНЕПРИЯТНЕЙШЕЕ ПРОИСШЕСТВИЕ НА УЛИЦЕ МЕРУЛАНА»

Подвергается анализу визуальный код романа К.Э. Гадды «Пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана». Отсылки к произведениям искусства в романе помещаются в подчеркнуто иронический, сниженный контекст, однако данный прием наделяется не только пародийным, десакрализирующим, но и этическим смыслом: за неприглядностью изображаемой жизни проступает иная, высшая реальность, придающая абсурдной, искаженной реальности нашего мира красоту и смысл.

Ключевые слова: К.Э. Гадда, Рафаэль, Микеланджело, Караваджо, Р. Лонги, экфрасис.

Карло Эмилио Гадда (1893–1973) – один из крупнейших и самых оригинальных итальянских писателей XX в., автор многочисленных рассказов, романов и эссе. Роман «Пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана» (Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, 1957), принесший Гадде общеитальянскую известность, представляет собой своеобразную пародию на детектив, нарочито запутанную и лишённую логической развязки: ход расследования двух преступлений – ограбления и убийства – прерывается многочисленными отступлениями, рассуждениями, описаниями, а имя убийцы остается неназванным: читателю предоставляется возможность самому решить, кто из персонажей виновен, или же вовсе отказаться от попыток установить истину. Яркой особенностью романа (как и всего творчества Гадды) является крайне необычный язык – сложное переплетение диалектизмов, жаргонизмов, авторских неологизмов, иноязычных заимствований, архаизмов, научных терминов. Разнообразие языковых кодов сочетается с широким применением техники пастиша: автор вводит в текст многочисленные отсылки к другим литературным произведениям – в виде структурных параллелей, прямых или видоизменённых цитат, отдельных узнаваемых слов, оборотов, имен (в числе основных, хотя и не единственных претекстов – «Энеида» Вергилия, «Божественная комедия» Данте

и «Обрученные» Мандзони). Помимо аллюзий на литературные произведения, текст включает в себя и многочисленные отсылки к пластическим искусствам (прежде всего, живописи и скульптуре). При этом визуальный компонент может вводиться в повествование разными способами.

Первый – отсылка к творчеству художника без упоминания конкретной работы. Так, в начале романа горничная будущей жертвы убийства описывается как образец типично римской красоты, напоминающий о «воздухе далеких безмятежных дней между Фраскати и Тибургино, овевающим девиц Пинелли среди руин Пиранези» [1, р. 20] (здесь и далее перевод с итальянского наш, пунктуация авторская. – А.Г.). Бартоломео Пинелли (1781–1835) известен рисунками и гравюрами из народной жизни, Джованни Баттисте Пиранези (1720–1778), помимо знаменитых «Темниц» (*Carceri*), принадлежат серии гравюр «Виды Рима» (*Vedute di Roma*) и «Римские древности» (*Antichità Romane*). Визуальный код придает образу яркость и глубину, представляя персонажа как живое воплощение Рима, его народа и истории. Однако идиллическая картина вступает в резкое противоречие с концовкой романа, где горничная оказывается одной из основных подозреваемых в убийстве. Другой вариант – отсылка к узнаваемому иконографическому сюжету. Так, в описании беременной молодой крестьянки – описании подчеркнуто ироничном, избыточном просторечными и диалектными элементами, – отчетливо проступает сцена Благовещения: «Невеста, бедная девочка, явилась вместе с женихом, неся перед собой пузо размером с воздушный шар <...> Я, смеясь, сказал ей, мол, видно, что на Монте-Чимино дует славный ветер: она покраснела и опустила взгляд на свой живот, как Дева Мария, когда ангел начинает объяснять ей, в чем дело» [Ibid., р. 125]. Еще один способ введения в текст романа визуального кода – упоминание периода в истории искусства, отсылающего к определенной эстетике или стилю, как в описании старого покрывала в притоне гадалки и сводницы Дзамиры: «выцветшего зеленого цвета: с напоминающим дамасскую сталь загадочным узором из пятен, которые, в своем подлинном герметизме, отдавали чем-то барочным: пышным, цветущим, вдохновенным барокко, как бы его ни стирали и ни сушили в огороде, это покрывало» [Ibid., р. 150]. Можно предположить, что автор имеет в виду характерные узоры на мраморе римских церквей и вновь иронически

сталкивает «высокое» и «низкое», сопоставляя пышный барочный декор с пятнами на старом покрывале.

Аллюзии на конкретное произведение изобразительного искусства, как правило, вводятся не напрямую, а в зашифрованном виде, хотя контекст обычно позволяет понять, о какой именно работе идет речь. Ярким примером может послужить описание жертвы убийства с точки зрения влюбленного в нее комиссара полиции – дона Чиччо: «Тело несчастной женщины лежало в непристойной позе, навзничь, серая шерстяная юбка и белый подъюбник были откинuty назад, почти до груди <...> Панталоны были белыми, из нежного тончайшего трикотажа <...> Трикотаж тонкой работы <...> тщетно обрисовывал утомленные обещания чувственности, чей жар, чей трепет, казалось, только что изошел из нежной податливости бугорка, из той черты... телесного символа тайны... которую Микеланджело (дон Чиччо вспомнил Сан Лоренцо) счел уместным... не изображать» [1, р. 58–59]. В данном фрагменте речь идет о Капелле Медичи в флорентийской базилике Сан Лоренцо, где находятся гробницы Джулиано и Лоренцо Медичи, украшенные аллегорическими стату-

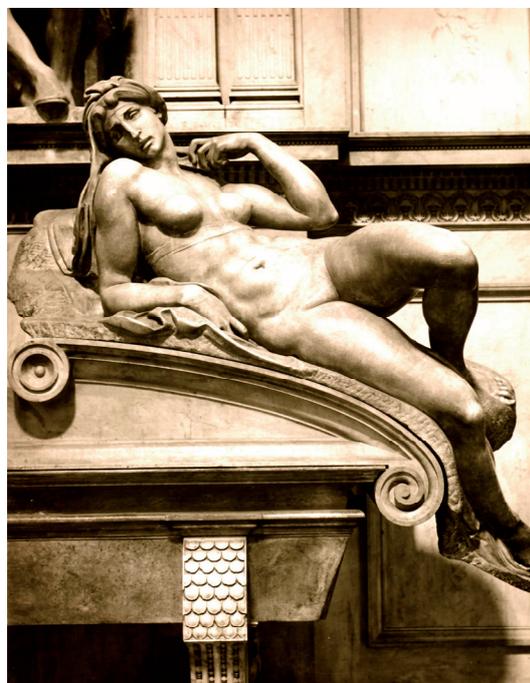


Рис. 1. Микеланджело Буонарроти. Утро. 1526–1531, мрамор. Капелла Медичи, Флоренция

ями работы Микеланджело: двумя мужскими фигурами («День» и «Вечер») и двумя женскими («Ночь» и «Утро»). Из женских фигур только «Утро» развернуто так, что виден лобок, который действительно изваян совершенно гладким, без той таинственной «черты», о которой говорит Гадда (рис. 1). Упоминание скульптуры Микеланджело, неожиданным контрастом возникающее в натуралистичном описании мертвого тела, подчеркивает нежность и красоту убитой и указывает на чувства героя – свидетеля данной сцены.

Отсылка к художественному произведению может «зашифровываться» и более сложным образом. Например, описание обстановки упомянутого притона Дзамиры включает в себя экфрасис висящей на стене олеографии: «...стайка обнаженных девушек на медицинском осмотре и доктор с черной эспаньолкой, который оглядывал их одну за другой, правда, одетый как древний римлянин, без очков, но в сандалиях. Большой палец он продел в отверстие в какой-то дощечке, а другими пальцами той же руки сжимал пучок кистей, чтобы мазнуть краской в нужном месте, если вдруг обнаружит у кого-то из них какую-нибудь болячку» [1, р. 150]. Описание картины весьма подробно, но особым образом деформировано: мы смотрим на нее глазами не всеведущего автора, а одного из посетителей притона, т. е. «наивного» зрителя, не понимающего, что именно

изображено на картине. Автор вступает в своеобразную игру с читателем, намеренно уводя его от верной интерпретации данной сцены. На самом деле речь идет о картине Элевтерио Пальяно (1826–1903), изображающей живописца Зевксиса, который, согласно легенде, отбирает пять самых красивых девушек Кротона, чтобы по заказу жителей города написать Елену Троянскую, и пишет то с одной, то с другой, как бы «собирая» идеал красоты (рис. 2). Если читателю удастся опознать изображение, подобное столкновение низменного с возвышенным создает комический эффект. В то же время, как отмечает М.А. Терцоли, данный экфрасис ставит проблему художественного творчества как такового и служит метафорой гаддианского метода письма: «Как античный художник, чтобы изобразить идеальную красоту, пишет с разных моделей, так и писатель присваивает разнообразие модели, существующие в традиции, смешивает их и создает новое произведение. <...> Гадда скрыто намекает на построение своего собственного текста, который для изображения реальности использует, отбирая и смешивая, лучшие части существующих произведений» [8].

Возможен и экфрасис вымышленных произведений. Одна из самых известных сцен романа – описание эдикулы с изображением святых Петра и Павла, расположенной на дороге к дому одного из подозреваемых. Мы видим

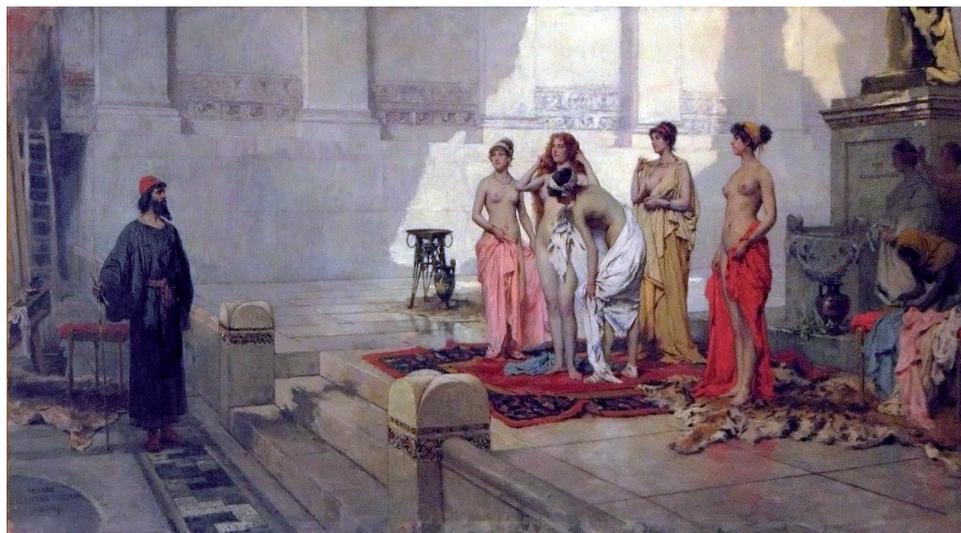


Рис. 2. Элевтерио Пальяно. Зевксис и кротонские девушки. 1889, холст, масло. Милан, Галерея современного искусства

эту работу то глазами «наивного зрителя» – карабинера, то глазами автора, две точки зрения переплетаются, незаметно сменяя одна другую. «...Старая картина, довольно выцветшая и бледная, все же привлекала внимание <...> Два, несомненно, святых, <...> то есть одетых в эти их одеяния, то есть не в штаны и куртку, как у людей: и с нимбами над головой: из них один, без бороды, поменьше ростом, темно-волосый и лысый; второй, суровый и худощавый: белый мазок на подбородке, словно плеснули ложку известки, густые волосы до середины лба, белые, или когда-то бывшие таковыми, в желтоватом круге нимба» [1, р. 196]. Экфрасис продолжается подробным описанием ног обоих святых, акцентирующим внимание на больших пальцах правой ноги (итал. *alluci*). Отталкиваясь от игры слов *alluci – la luce*, автор пускается в пространное рассуждение о роли света (итал. *la luce*) и больших пальцев в итальянской живописи: «Свет в Италии – мать больших пальцев (*la luce, in Italia, è madre agli alluci*): и ни один итальянский живописец не шутит, о нет, как не шутил Маньерони в Дуэ Санти, ни со светом, ни с большими пальцами. Плюсна святого Иосифа продолжается несравненным большим пальцем на микеланджеловском тондо из Палатинской галереи (Святое семейство): оный палец, правда, на крошечном участке, отделен от пальчика Девы Марии живописной оболочкой: темный, почти сюрреальный или, может быть, эсхатологический свет обрисовывает Идею Большого Пальца <...> Из той же плюсны выпирает большой палец ноги, способный соперничать с микеланджеловским <...> в Обручении Девы Марии Рафаэля из галереи Брера [Ibid., р. 197].

Возможно, у вымышленного автора картины, который в романе носит имя Маньерони, был реальный прототип. По мнению М.А. Терцоли, указание на изображение святого Павла без бороды, в нарушение сложившейся иконографической традиции, указывает на знаменитое «Обращение Савла» Караваджо из церкви Санта Мария дель Пополо [8]; напротив него в Капелле Чераззи помещается также принадлежащее Караваджо «Распятие святого Петра», в котором особенно выделяются большие пальцы ног: возможно, именно их имел в виду Гадда, описывая большие пальцы, словно «протыкающие первый план» картины [Ibid., р. 196]. Таким образом, под именем Маньерони, явно отсылающим к эпохе маньеризма, скрывается мастер, преодолевший маньеризм, – Караваджо, чье творчество было особенно значимо для Гадды [9] как «эпифания того, что он не раз называл ”основами жизни” (*le ragioni*

della vita)» [7, р. 101]. Возможная отсылка к творчеству Караваджо позволяет предположить, что данный экфрасис содержит аллюзию на труды крупнейшего итальянского искусствоведа Роберто Лонги (1890–1970), с которым Гадду связывали личные и творческие отношения (о связи Гадды и Лонги см. работу Э. Раймонди [6]). Концентрируясь на отдельной детали – больших пальцах ног, Гадда в ироническом ключе воспроизводит лонгианский метод, основанный на анализе формальных особенностей произведений и позволяющий обнаружить скрытые связи между разными работами, мастерами и периодами в истории искусства (подробнее об этом см.: [2]). В то же время развиваемая в экфрасисе тема света (*luce*) может указывать на ключевую роль Лонги в переоценке творчества Караваджо: именно Лонги впервые привлекает к этому живописцу внимание публики и исследователей [4] и вводит в обиход понятие *stile luministico* («люминистический» или «световой» стиль) [3, р. 171], подчеркивающее новаторство живописной техники Караваджо. Выстраивая последовательность «Рафаэль – Микеланджело – Караваджо», гаддианский экфрасис, на первый взгляд, предлагает ироническое, сниженное переосмысление итальянского искусства, сводящее историю живописи к изображениям больших пальцев ног. Однако отсылка к искусствоведческим исследованиям Р. Лонги свидетельствует, что Гадда не просто пародирует, но и выстраивает некую идеальную историю итальянской живописи от Возрождения до Караваджо – то, что Дж. Пинотти называет «внутренней галереей» Гадды [5].

Роман Гадды «Пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана» представляет собой сложное переплетение аллюзий, и визуальный код органично встраивается в эту мозаику как часть общей панорамы итальянской культуры, представленной в романе. Отсылки к произведениям искусства, как правило, помещаются в подчеркнuto иронический, сниженный контекст, связанный со спецификой детективного сюжета. На первый взгляд, подобное сочетание играет сугубо пародийную, десакрализующую роль. Однако анализ визуального кода в тексте Гадды позволяет выявить его эстетическую и этическую функцию: за неприглядностью изображенной в романе жизни проступает иная, высшая реальность, воплощенная в произведениях искусства, которая бросает свой ответ на абсурдную, искаженную реальность нашего мира, облагораживает ее и придает ей смысл.

Список литературы

1. Gadda C.E. Opere / ed. da Dante Isella. In 5 vol. Vol. 2. Romanzi e racconti. Milano: Garzanti, 1988.
2. Gregori M. Il metodo di Roberto Longhi // L'Arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo / a cura di G. Previtali. Roma: Editori Riuniti, 1982. P. 126–141.
3. Longhi R. Breve ma veridica storia della pittura italiana. Firenze: Sansoni, 1980.
4. Montanari T. Longhi, Roberto // Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Storia e Politica [Electronic resource]. Treccani, 2013. URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-longhi_%28Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Storia-e-Politica%29/ (дата обращения: 21.10.2018).
5. Pinotti G. Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina // The Edinburgh Journal of Gadda Studies [Electronic resource]. URL: <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue6/articles/pinottigiove06.php> (дата обращения: 21.10.2018).
6. Raimondi E. Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda. Milano: Mondadori, 2003.
7. Raimondi E. Gadda e le incidenze lombarde della luce // Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca. Bologna: il Mulino, 1995. P. 87–109.
8. Terzoli M. A. Gadda: guida al Pasticciaccio: [edizione e-book]. Bologna: Mulino (per conto della Carocci Ed., Roma), 2017.
9. Terzoli M.A. Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio // M.A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale (a cura di). Un meraviglioso ordigno. Paradigmi e modelli nel Pasticciaccio di Gadda. Roma: Carocci, 2013. P. 145–193.

*The visual code in the novel
“That Awful Mess on Via Merulana”
by K.E. Gaddy*

The article analyzes the visual code of the novel by K.E. Gaddy “That Awful Mess on Via Merulana”. The author observes that references to works of art in the novel are placed in a markedly ironic, informal context, but, besides a parodic and desecralizing meaning, this technique is given an ethical meaning: a different, sublime reality gives beauty and meaning to the ugliness of life depicted.

Key words: K.E. Gadda, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, R. Longhi, ecphrasis.

(Статья поступила в редакцию 24.10.2018)

Д.З. АРИБЖАНОВА
(Москва)

**АБЕЛЯР И ЭЛОИЗА:
СКУЛЬПТУРНАЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ
МИФА О НЕСЧАСТНЫХ
ВЛЮБЛЕННЫХ***

История любви философа и его ученицы хорошо известна по автобиографической «Истории моих бедствий» Пьера Абеляра и сохранившейся переписке с Элоизой, однако не осталось ни одного достоверного их изображения. Реальные личности превратились в мифических персонажей, отсюда возникла необходимость их визуализации, которая в XXI в. стала еще острее. Визуализация мифа в монументальной скульптуре отмечает переходные периоды, связанные с переосмыслением и пересмотром культурного кода, а также попытками его фиксации.

Ключевые слова: Абеляр, Элоиза, Александр Лемуар, Мишель Леви, личность, миф, скульптура, визуализация.

В ряду средневековых философов особое место занимает фигура Пьера Абеляра – богослова, чье имя неразрывно связывается с драматической историей любви к женщине. Эта связь настолько тесна, что в культурном контексте Абеляр и его возлюбленная Элоиза нередко воспринимаются как единое целое, органически встраиваясь в ряд «парных» образов – Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта, Паоло и Франческа.

Пьер Абеляр по многим причинам является одной из знаковых фигур средневековой культуры. Он был одним из ярчайших представителей нового социального класса – интеллектуалов, которые впервые громко заявили о себе именно в этот период. В основе новаторской богословской концепции Абеляра лежит чрезвычайно дерзкая для XII в. идея о том, что искренность веры достижима лишь путем самостоятельного свободного познания.

Особое место в его наследии занимает автобиографическая «История моих бедствий» – бесценный литературный памятник, дающий возможность познакомиться не только с уче-

* Публикация выполнена за счет гранта РФФИ (проект организации VII Ежегодной конференции молодых ученых и аспирантов «Механизмы репрезентации образов в искусстве» № 18-312-10011) и в ИМЛИ РАН.