# Екатерина Вязова

# Память жеста: иконография меланхолии в европейской и русской культуре Нового времени

Прежде всего следует уточнить, что речь пойдет только об одном иконографическом мотиве, связанном с меланхолией, – а именно о жесте скрещенных на груди рук. Причудливые метаморфозы этого сюжета в рамках краткого очерка можно обозначить лишь пунктирно, что предопределяет неизбежную схематичность предлагаемой иконографической штудии.

Кроме того, важно оговорить, что логика исследования вела из начала XX века – в XVI, а не наоборот. Изначальным посылом было стремление описать образы «культурной памяти», оживающие в XIX и начале XX века, выявить истоки иконографических схем и метаморфозы их смысла – это движение вспять, к рождению иконографического мотива предопределило композицию повествования.

Ярким примером произведения, где именно с жестом связана определенная мифология, складывающаяся на рубеже XIX–XX веков, но очевидно предполагающая давнюю иконографическую традицию, может служить графический «Портрет поэта Брюсова» 1906 года – одно из последних произведений М.А. Врубеля. Скорее всего, поза для портрета была выбрана не Брюсовым, а Врубелем: об этом свидетельствуют записи и художника, и модели. Портрет, выполняемый по заказу Н.П. Рябушинского, Врубель описывает в письме к жене: «... портрет коленный, стоя со скрещенными руками и блестящими глазами, устремленными вверх к яркому свету»<sup>1</sup>. Брюсов же, оставивший любопытнейшие заметки о сеансах позирования, вспоминает, что вынужден был часами стоять в «довольно неудобной позе, со скрещенными руками». Впоследствии Брюсов замечал: «После этого портрета мне других не нужно. И я часто говорю,

<sup>1</sup> Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.; М.: Искусство, 1963. С. 86-87.

полушутя, что стараюсь остаться похожим на свой портрет, сделанный Врубелем» $^1$ .

Врубель действительно угадал жест: «Сюртук Брюсова, застегнутый на все пуговицы, и его по-наполеоновски скрещенные руки стали уже традиционными в воспоминаниях современников», – писал Г. Чулков². «Он не принимал никакого участия в прениях. Стоял, скрестив руки и подняв лицо», – так описывал М. Волошин свое первое впечатление о Брюсове, увиденном им в 1903 году на заседании Религиозно-философского общества³. Возможно, что впоследствии Брюсов, чуткий к мистическим соответствиям между искусством и жизнью, сознательно стилизовал свой облик под врубелевский портрет: так или иначе, именно таким – «похожим на свой портрет», – неизменно со скрещенными руками, Брюсов запомнился мемуаристам. Замечательно и то, что этот жест воспринимался не как случайный, бытовой – ему неизменно придавалось символическое значе-

ние. В очерках о символизме он становится своего рода эмблемой эпохи. «Может быть, он один знал, как печально рассеется мечта о мистериях, и в классической своей позе – скрестив руки на груди, издали наблюдал», – писала Нина Петровская<sup>4</sup>. Андрей Белый «прочитывал» в скрещенных руках Брюсова «выраженье мучительной распятости: самим собою себя». «В этом жесте ненужного самораспятия виделся он мне с первой встречи: сложившим на грудь две руки, искривленным от муки; но и в этом терзе слагающим строчки, и таким Врубель его увидел; таким подымали его на щит мы»<sup>5</sup>.

Характерность этого жеста, найденного Врубелем и подчеркиваемая всеми пишущими о Брюсове не только как узнаваемая черта его облика, но и как некий знак, обозначающий определенный склад характера и темперамента, заставляет «опознать» в самой позе некий устойчивый пластический сюжет.

Самой близкой изобразительной традицией, в рамках которой повторяемость этой позы столь наглядна, что позволяет говорить о превращении ее в иконографический мотив, оказывается европейский и русский романтизм. Живопись и графика первой трети XIX века «населены» героями, позирующими со скрещенными на груди руками. Так представлены модели О.А. Кипренского, П.Ф. Соколова, А.П. Брюллова. Или, если обратиться к европейским аналогиям, Т. Лоуренса и Э. Делакруа. В кажущемся разнообразии этих романтических типажей легко



Михаил Врубель
Портрет поэта
Валерия Яковлевича
Брюсова. 1906
Государственная
Третьяковская
галерея

 $<sup>^{1}\,</sup>$  Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 269.

 $<sup>^2</sup>$  Чулков Г. Годы странствий. М.: Федерация, 1930. С. 93.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> *Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1989. С. 407.

 $<sup>^4</sup>$  *Петровская Н*. Воспоминания / Публ. Э. Гарэтто «Жизнь и смерть Нины Петровской» // Минувшее. Исторический альманах. 1989. № 8. С. 29.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> *Андрей Белый*. Начало века. М.: Художественная литература, 1990. С. 171.

обнаруживается закономерность: поза со скрещенными на груди руками, встречающаяся почти исключительно в мужском портрете, оказывается привилегией прежде всего поэтов и военных. Мы видим этот жест на портретах Кипренского конца 1810-х – 1820-х годов: «Портрет С.П. Бутурлина» (1924), «Портрет И.А. Анненкова» (1819), «Портрет принца Георга Ольденбургского» (1811), «Портрет великого князя Михаила Павловича» (1819). Он становится постоянным пластическим мотивом акварелей П.Ф. Соколова: «Портрет П.А. Нащокина» (1826–1827), «Портрет неизвестного военного» (конец 1820-х – начало 1830-х), «Портрет П.Г. Демидова (?) » (1831), «Портрет барона А.И. Барклая де Толли (?) (около 1837), «Портрет молодого человека со скрещенными руками»

(1830-е). Тот же жест – на последнем прижизненном портрете К. Батюшкова и портрете В.А. Жуковского – резцовой гравюре А. Фролова по рисунку П. Соколова.

Для великих поэтов и великих полководцев поза со скрещенными на груди руками становится своего рода личной иконографией. Именно такова устойчивая иконография портретов А.С. Пушкина, Дж. Байрона и Наполеона 1820–1830-х годов. Хрестоматийный образ Пушкина ассоциируется с самым известным его портретом, написанным в 1827 году Кипренским по заказу А.А. Дельвига.



Именно портрету Кипренского отдавали предпочтение друзья Пушкина, заказывая эстампы с живописного оригинала или же акварельные повторения с известного портрета П.Ф. Соколова, созданного как вариация картины Кипренского¹. Композиция Кипренского легла в основу многочисленных изображений, выполненных и при жизни Пушкина, и после его смерти. Например, в «Портретную и биографическую галерею словесности, наук, художеств и искусства в России», выпущенную в 1841 году, вошел литографированный портрет Пушкина с уже упоминавшейся акварели Соколова².

Поза со скрещенными руками устойчиво связана и с иконографией Наполеона. Наибольшая популярность «наполеоновского мифа» в России приходится на 20–40-е годы XIX века. Распространению мифа сопутствует и складывающаяся с середины 1810-х годов иконография. В кабинете Онегина стоял:

Неизвестный художник
Портрет поэта
Константина
Николаевича
Батюшкова
Начало 1850-х
Институт русской литературы РАН
(Пушкинский дом)

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> См.: Сидоров А.Б. Портреты А.С. Пушкина работы П.Ф. Соколова. Проблема датировки // П.Ф. Соколов. Русский камерный портрет. Государственный музей А.С. Пушкина. М.: Пинакотека, 2003.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Там же.

«... Столбик с куклою чугунной Под шляпой с пасмурным челом, С руками, сжатыми крестом»<sup>1</sup>.

Для современников это описание было столь очевидным, что упоминание имени Наполеона становилось излишним.

Увлечение личностью Наполеона в разнообразных ее трактовках – от «сына счастья» до «посланника провиденья»<sup>2</sup> – входит в моду одновременно с байроническим героем, разделяя с ним общие черты: индивидуализм, избранничество, презрение к миру и власть над ним, одиночество, трагическую судьбу и т.д. В заметке о переводе «Корсара» Пушкин пишет, что секрет необычайной популярности этой поэмы Байрона

в Англии заключается в притягательности главного героя, в немалой степени «списанного» с Наполеона<sup>3</sup>. Между тем различия между «байроническим героем» и самим Байроном становятся зыбкими: «...вероятнее, что поэт и здесь вывел на сцену лицо, являющееся во всех его созданиях, и которое наконец принял он сам на себя в Чайльд-Гарольде»<sup>4</sup>. Постепенно сопоставление Байрона и Наполеона, обязанное отчасти самому Байрону («Как бы то ни было, поэт никогда не изъяснил своего намерения, сближение себя с Наполеоном нравилось его самолюбию»<sup>5</sup>), становится общим местом культуры романтизма. Неслучайно в кабинете Онегина рядом с «куклою чугунной» Наполеона висит «лорда Байрона портрет». Двоение образа Байрона—Наполеона откликается и в популярном в романтизме метафорическом уподоблении поэта — полководцу. Эту кочующую по произведениям романтиков метафору иронически обыгрывает Пушкин в «Домике в Коломне»:

А стихотворец... с кем же равен он? Он Тамерлан иль сам Наполеон.

В изобразительном искусстве аналогом таких литературных метафор как раз и становится общая иконография – жест «сжатых крестом рук». Она свидетельствует о семантическом родстве образов поэта и полководца в романтическом сознании. «Могущественные», «мрачные»,



 $<sup>^2</sup>$  См.: *Ларионова Е*. Пушкин и наполеоновский миф // Пинакотека. 2002. № 13−14.



Бонапарт, первый консул Первая четверть XIX века Литография Зефирина Бельяра с живописного оригинала Жана-Батиста Изабэ

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> «Корсар неимоверным своим успехом был обязан характеру главного лица, таинственно напоминающего нам человека, коего роковая воля правила тогда одной частью Европы, угрожая другой» (Пушкин А.С. О трагедии Олина «Корсар» // Пушкин А.С. Сочинения. М.: ОГИЗ, 1949. С. 721).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Там же.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Там же.

«таинственно пленительные» характеры великого поэта и великого полководца, сближаясь и отчасти отождествляясь друг с другом, щедро наделяют своими чертами всех поэтов и всех полководцев вообще как представителей некоей общей и, несомненно, высшей касты. Ее «родовым гербом» оказывается жест: «руки, сжатые крестом».

Очевидно, однако, что общая иконография разных образов, хоть и имеющая вполне определенную параллель в литературе, не содержит в себе объяснение феномена этого семантического родства, но является лишь косвенным свидетельством, указывающим на общий исток. Иными словами, на существование некоей, обраставшей со временем новыми значениями, но устойчивой иконографической традиции, в истоках которой и коренится потенциальная возможность последующего сближения столь разных образов. В качестве такого косвенного свидетельства и любопытна общая иконография поэта и военного в искусстве романтиков. Очевидно, что инвариантная основа различных изображений отсылает к какому-то одному сюжету в памяти европейской культуры Нового времени. Внутри этой традиции поза со скрещенными на груди руками, в искусстве XIX века часто используемая как пластическая цитата, «возвращается» к своему смыслу.

Стремясь не столько к детективному построению сюжета, сколько к обозначению его целостности, заявим сразу об истоках этого мотива – иконографии меланхолии в английском искусстве XVI века. Констатировав парадоксальное совпадение иконографических мотивов XIX – начала XX и XVI веков, попробуем хотя бы пунктирно наметить те связи, которые могли бы соединить их внутри традиции европейской «памяти культуры».

## Модная «болезнь» эпохи Елизаветы в Англии

Первое описание жеста скрещенных рук и контекст его возникновения связаны с концепциями меланхолии, складывавшимися в европейском искусстве в конце XV – XVI веке. Наиболее полный свод разнообразных ее интерпретаций возник в английской философии и литературе эпохи Елизаветы и раннего правления Стюартов; в Англии же сформировалась разветвленная иконография меланхолии. Начиная с 1580-х годов, меланхолия в Англии становится своего рода интеллектуальной модой. Ей посвящают медицинские, философские и исторические трактаты, меланхолик превращается в главное действующее лицо в драме и поэзии; его узнаваемый облик запечатлен на многочисленных портретах рубежа XV—XVI веков и зашифрован во множестве «эмблематов». Современники пишут о меланхолии как об эпидемии века¹.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Это определение современников дало названия и исследованиям XX века, посвященным меланхолии в елизаветинское время. См., например: *Babb L*. The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642. East Lansing: Michigan State College Press, 1951.

Различные толкования меланхолии в это время, равно как и этимология слова (традиционно возводимая к Гиппократу) восходят к античной теории о четырех основных темпераментах, соотносимых с четырьмя «основными жидкостями» или «соками» в организме. Меланхолия происходит от греческого melaina chole — черная желчь: считалось, что меланхолический темперамент обусловлен переизбытком черной желчи в организме, так же как флегматический — переизбытком флегмы, сангвинический — крови, а холерический — желчи<sup>1</sup>. Эти представления в разных вариациях бытовали в Средневековье и Ренессансе и были отвергнуты европейскими медиками только около 1700 года<sup>2</sup>.

Две основные концепции интерпретации меланхолического темперамента также восходят к античности. Первая опирается на медицинскую традицию, идущую от древнеримского врача Галена. Меланхолия в этой традиции обозначает не столько определенный темперамент, сколько болезнь: градации, впрочем, часто оказываются размытыми, ярко выраженные черты меланхолического темперамента подразумевают «болезненность» или граничат с болезнью. В английских трактатах и переводных сочинениях XVI века, выдержанных в традициях галенизма, меланхолия рассматривается, если прибегнуть к современной терминологии, как тяжелая психопатология. Исследования различных форм меланхолии как психической аномалии – от апатии до сумасшествия – неизменно сопровождаются перечнем характерных черт внешности и не слишком приятных особенностей поведения меланхолика. Одно из наиболее типичных описаний такого рода принадлежит Левинасу Лемниусу: меланхолик -«высокий, худой, сухощавый, часто смуглый, бледный или с нездоровым цветом лица <...> Что касается его характера и склада ума, он замкнут, угрюм, неприветлив, упрям, жаден <...> Его походка медлительна, он ходит опустив голову, с выражением нахмуренным и мрачным <...>

Любопытно, что история возникновения выражений «иссушающие страсти» и «иссушающие знания», скорее всего, восходит к ренессансной трактовке античных концепций меланхолии. По распространенному убеждению, меланхолия может быть вызвана не только физиологическими, но и «психологическими» причинами – страстью и «многим знанием». Страсть и знание в буквальном смысле «сушат» тело, а сухость является главным признаком melaina chole и развивает меланхолию.

Этимология двух других названий меланхолии – ипохондрия и сплин, – вошедших в употребление несколько позже и популярных в XVIII–XIX веках, также восходит к античным и средневековым медицинским представлениям. Согласно этим концепциям, меланхолические «соки» питают «холодные и сухие части тела» – кости и селезенку. Селезенка должна поглощать избыток черной желчи – если этого не происходит, melaina chole разливается по организму и приводит к болезни меланхолии или сплину, от названия селезенки – spleen. Среди других физиологических причин возникновения меланхолии – болезни так называемых «ипохондрических» органов; отсюда возникновение столь же устойчивого термина «ипохондрия».

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Теме меланхолии в европейской культуре была посвящена масштабная выставка: «Меланхолия: Гений и безумие в искусстве». Париж, Гран Пале 13 октября 2005 – 16 января 2006; Новая Национальная галерея в Берлине 17 февраля – 7 мая 2006.

Меланхолики неразговорчивы, предпочитают одиночество, их постоянно мучают тоска, тревоги и страхи» $^1$ .

Вторая концепция связана с аристотелевским толкованием, соотносившим меланхолический темперамент с творческой одаренностью, способностям к поэзии и философии и божественному вдохновению.

В Средневековье меланхолия трактовалась преимущественно в галеновских традициях. Главную роль в ренессансной «реабилитации» меланхолии сыграли концепции флорентийских неоплатоников, и прежде всего трактаты Марсилио Фичино «De Vita Libri Tres». Фичино объединил трактовку меланхолии как темперамента, сопутствующего способностям к творчеству, с теорией Платона о «божественной одержимости» (furor divinus), создав понятие «меланхолической одержимости» (furor melancholicus), свойственной творящему гению. Фичино был связан и с кружком сатурнистов, где была переосмыслена астрологическая традиция истолкования меланхолии, чрезвычайно популярная в Средневековье и Ренессансе. Согласно астрологическим трактатам, меланхолики рождены под знаком Сатурна и подвержены его влиянию, в равной мере благотворному и губительному. Сатурн в ренессансной традиции – «холодная, сухая» (основные свойства melaina chole) и бесплодная планета, планета ночи и смерти. Вместе с тем эти свойства являются оборотной сторон необычайных талантов, которыми наделены «питомцы» Сатурна: не только способностями к созерцанию и размышлению, но и особой интуицией, помогающей проникать в сокровенные, темные тайны бытия<sup>2</sup>. Ассоциации меланхолии с влиянием Сатурна были столь устойчивы, что слова «сатурнист» и «меланхолик» стали синонимами. Знак Сатурна присутствует во всех ренессансных эмблематах и композициях на тему меланхолии<sup>3</sup>.

С концепциями Фичино, в частности с его герметическими теориями меланхолии, связаны широко распространенные представления о ночном, сатурническом, визионерском творческом темпераменте меланхолика-гения, а меланхолия начинает восприниматься своего рода «симптомом» гениальности. Это отождествление станет одной из наиболее устойчивых коннотаций меланхолического темперамента в европейской культуре.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Lemnius L*. The Touchstone of Complexions / Transl. by Th. Newton. London: Printed by E[lizabeth] A[llde] for Michael Sparke, 1576. Fol. 146.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Здесь очевидна связь с традицией, где Сатурн становится аллегорией Смерти и Времени. О других противоположных свойствах, объединенных в амбивалентном образе Сатурна и природе управляемых им меланхоликов (например бедности – богатстве) см.: Klibansky R., Panofsky E. and Saxl F. Saturn and Melancholy. London: Thomas Nelson and Sons, 1964.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Астрологические коннотации концепции меланхолии в европейской культуре XV–XVI веков столь существенны, что можно говорить об устоявшихся традициях истолкования знаменитых произведений на тему меланхолии как индивидуальных гороскопов. Так, к Варбургу восходит традиция интерпретации «Меланхолии I» Дюрера как гороскопа императора Максимилиана. См., например: Barlow T.D. The Medieval World Picture & Albert Durer's Melancholia. Cambridge. Printed for presentation to members of THE ROXBURGHE CLUB, 1950.

# МЕЛАНХОЛИКИ-ПУТЕШЕСТВЕННИКИ И «НЕДОВОЛЬНЫЕ»

Под влиянием идей Марсилио Фичино и флорентийских сатурнистов преимущественно и складывалась английская ренессансная мода на меланхолию. Эта мода быстро распространялась в Англии прежде всего благодаря путешествиям в Италию аристократов, по возвращении стремившихся воспитать вкус к увиденному и воспринятому. Первое время меланхолию связывают именно с итальянским путешествием, появляется тип «меланхолического путешественника», особенно привлекательный изза устойчивых аристократических коннотаций.

К началу 1580-х годов «меланхолический путешественник» превращается в социальный тип, вошедший в английскую культуру под названием «недовольный» (malcontent). Меланхолия «недовольных» была не только вывезенной из Италии интеллектуальной модой – вернувшись в Англию, аристократы-путешественники часто сталкивались с тем, что их «гуманистический проект» не только не был воспринят современниками с должным вниманием, но становился предметом сатиры. Многие «недовольные» были связаны с политической оппозицией, а понятие меланхолии постепенно вбирало в себя новые смыслы, включая в спектр традиционных значений социальные оттенки: эксцентричность, вольнодумство и бунтарство. В конце XVI века слово «недовольный» устойчиво ассоциируется с путешествием в Европу, бытовой эксцентричностью, интеллектуальной независимостью и политическим свободомыслием: однако тип «недовольного» переживает трансформацию и своего рода смысловую «экспансию» в литературе елизаветинского времени, сохраняя лишь условную связь с меланхолическим аристократом-путешественником. Именно с разнообразием репертуара «недовольных» в английской литературе и театре конца XVI – первой половины XVII века связано распространение устойчивой иконографии меланхолика и многообразие ее семантических вариаций.

В своей книге о меланхолии в елизаветинской литературе Лоуренс Бэбб выделяет пять основных типов «недовольных»: основной (или первоначальный) тип, включающий меланхолических путешественников и их подражателей; меланхолика-злодея, меланхолика-ученого, меланхолика-циника (представленных в основном в драме) и меланхолика-влюбленного (впервые любовная меланхолия была описана опять же Марсилио Фичино)<sup>1</sup>.

Первый, основной тип «недовольного», описанный Бэббом, по сути – образец типологического обобщения наиболее распространенных и расплывчатых характеристик меланхолика, сложившихся к концу XVI века. Это человек, отмеченный интеллектуальным превосходством или же убедивший себя в таковом; его отношения с миром всегда дисгармоничны, его таланты чаще всего не признаны, он осмеян и гоним, отверженность и разочарование углубляют его природную меланхолию. Его

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Babb L. The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642.

позиция – позиция экзистенциального одиночества, получающего разного рода бытовые воплощения – от политического мятежа до бытовой эксцентричности и нарушения норм светского этикета. Это изгой per se, выходящий как за пределы возможностей среднего разума, так и за любые правила, являющиеся общепринятой социальной нормой. Такой герой – с одной стороны, есть наполнение абстрактной формулы отказа от мира живым человеческим содержанием, перемещение ее в человеческое измерение, когда жизнь индивидуума становится трагическим и полнокровным переживанием умозрительной конструкции; с другой же – возвышение человеческих страстей философским обобщением. В основе этой амбивалентной интерпретации – дуализм античных представлений (болезнь – творческая одаренность), переосмысленный в новом, драматическом ключе.

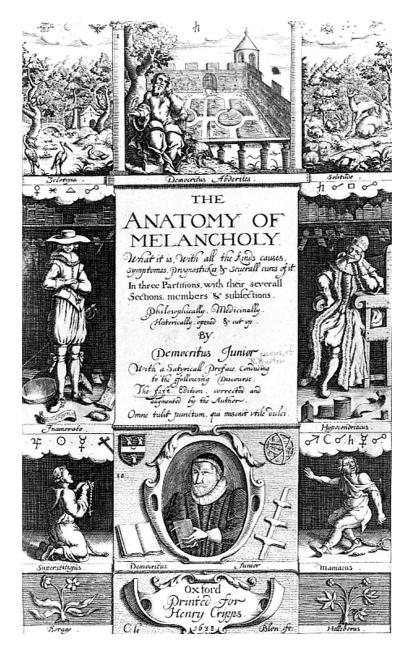
#### «Анатомия меланхолии»

Своего рода аналогом пяти типов «недовольных» в елизаветинской литературе являются иконографические типы меланхолика в знаменитом трактате Роберта Бертона «Анатомия меланхолии»<sup>1</sup>. Эта книга, обобщившая все существовавшие на тот момент концепции меланхолии, представляет собой грандиозный опыт классификации теорий XVI столетия в духе картезианства XVII века<sup>2</sup>. В таблице эмблематов на фронтисписе второго издания книги представлены пять свойств и следствий меланхолии – ревность (или зависть), пристрастие к одиночеству, суеверие, ипохондрия, сумасшествие – и два типа меланхолика – ученый и влюбленный. Это, собственно, и есть два основных иконографических мотива меланхолии.

Ученый сидит под деревом с открытой книгой на коленях, подпирая рукой склоненную голову. Из поэтического комментария Бертона следует, что это Демокрит: вокруг располагаются элементы мира – «кошки, собаки, и им подобные, из которых он составляет свою анатомию, видимую тому, в ком течет черная желчь. Над его головой простирается небо и Сатурн,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Первое издание «Анатомии меланхолии» вышло в 1621 году.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> «Анатомия» объединяет сочинения, выполненные в разных жанрах (медицинский и философский трактат, историческая хроника и т.д.) и написанные разным языком – от сухонаучного до разговорного, приправленного историческими анекдотами и остроумными комментариями. Многообразию жанров соответствует и разнообразие источников: Библия, теологические и исторические сочинения, труды греческих и латинских авторов, космографии, хроники путешествий, политические трактаты и сатирические памфлеты, медицинские и научные трактаты, речи, эпистолы, пьесы, английская поэзия и драматургия – Джеффри Чосер, Эдмунд Спенсер, Кристофер Марло, Уильям Шекспир, Бен (Бенджамин) Джонсон и пр. Этот колоссальный пестрый материал подразделяется на несколько частей: первая из них посвящена определению, причинам, симптомам и свойствам меланхолии; вторая – лечению; третья – признакам и способам избавления от двух разновидностей меланхолии: любовной и религиозной.



Бог меланхолии». Имя Демокрита выбрано не случайно – Бертон описывает его как одного из знаменитых мыслителей-меланхоликов древности, а свою «Анатомию» издает под псевдонимом Демокрит Младший. На титульном листе третьего издания изображение меланхолика-ученого (Демокрита Старшего) и портрет автора – Демокрита Младшего – расположены симметрично по вертикали: Бертон выступает тем самым преемником великого философа и одновременно – наследником традиции

Фронтиспис трактата Роберта Бертона «Анатомия меланхолии». 1638



Неизвестный художник Портрет Кристофера Марло (?) 1585 Корпус Кристи Колледж, Кембридж

меланхолии<sup>1</sup>. В пейзажах, расположенных слева и справа от Демокрита и являющихся составными эмблемами ревности и одиночества, изображены все традиционные атрибуты меланхолии: знак Сатурна, летучая мышь, спящая собака и пр. Иконография ученого-отшельника, одинокого гения, самая знаменитая и энигматичная вариация которой связана с «Меланхолией» Дюрера (1514), станет одним из устойчивых мотивов европейской живописи XVI–XVII веков.

Влюбленный, изображенный в таблице Бертона, представляет собой не менее распространенный иконографический тип меланхолика. Он стоит со скрещенными на груди руками, в шляпе, надвинутой на глаза. У его ног – лютня и книги (атрибуты его праздности и тщеславия, как гласит комментарий Бертона), очевидно указывающие на общность иконографии влюбленного и поэта. В многочисленных портретах поэтов, выполненных на рубеже XVI–XVII веков, использован тот

же мотив скрещенных рук. Например, в портрете 1585 года, традиционно считающимся портретом Кристофера Марло, возможного соавтора ранних пьес Шекспира, Марло изображен со скрещенными на груди руками, в правом верхнем углу портрета видна латинская надпись «Quod me nutrit me destuit» («Что меня питает, то меня разрушает»), которую можно прочитать как классический «девиз» меланхолика. Это изречение встречается в пьесах и Марло, и Шекспира. В той же позе изображен «Неизвестный меланхолик» на миниатюре Исаака Оливера 1590 года – некоторые исследователи склонны считать ее портретом Филиппа Сидни, философа, поэта и дипломата елизаветинского двора. Композиционно портрет близок эмблеме меланхолика-философа в «Анатомии» Бертона: Сидни сидит под деревом, на заднем плане виден лабиринт – частый атрибут меланхолии, возможно, символизирующий причудливость пути к истине (о меланхолии как пути к истине писал Николай Кузанский). Портрет Оливера от эмблемы Бертона отличает только жест скрещенных рук, отсылающий к теме поэзии и/или любви.

# МЕЛАНХОЛИКИ ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ ДРАМЫ

Тип меланхолика со скрещенными на груди руками, в шляпе, надвинутой на глаза, – один из самых популярных в английской литературе той поры. Именно так чаще всего изображается «основной» тип в классификации

<sup>1</sup> Известно, что Бертон почитался меланхоликом; латинская эпитафия на его надгробии в кафедральном соборе Крайст-Черч в Оксфорде гласит: «Немногим известный, еще менее кому неизвестный, здесь покоится Демокрит Младший, коему жизнь и смерть даровала Меланхолия, почил VII января в лето Господне MDCXXXIX». См.: Комментарий А.Г. Ингера к переводу «Анатомии меланхолии» (две главы) // RuBrica. Русско-британская кафедра. Выпуск второй. Зима-весна 1997. С. 204. Меланхолия в эпитафии, очевидно, обозначает и меланхолический темперамент Бертона, и название знаменитого трактата, обессмертившего его имя.



Л. Бэбба. Его узнаваемому облику, запечатленному на известной гравюре 1615 года под названием «Мрачный меланхолик», соответствует и типичное описание сценического воплощения меланхолика: «Черные шелка и угольночерные перья на шляпе, надвинутой так, что лицо тонуло в тени, опущенная голова, скрещенные на груди руки — вот внешние "приметы" того, кто одержим мрачно-цветной меланхолией»<sup>1</sup>.

Скрестив руки, прогуливаются и предаются созерцанию меланхолические путешественники – например в сочинении Т. Нэша «Не-

удачливый путешественник, или Жизнь Джека Уилтона» (1594). Популярным становится образ меланхолического рыцаря. В 1615 году Сэмюэл Роулендс пишет поэму с одноименным названием. В монологе героя Роулендса иконография меланхолика обретает отчетливые религиозные коннотации: прообразом скрещенных рук оказывается крест: «Мой ум переполнен меланхолическими соками, я скрещиваю руки на поднимающихся крестах»<sup>2</sup>. Здесь обыгрывается и «бродячий» мотив слепоты, невидящих глаз меланхолика, одновременно спрятанных от мира и отказывающихся смотреть на него – одним из вариантов этого мотива и является шляпа, скрывающая лицо. Бертон предлагает ему «наvчное» психологическое объяснение: «Меланхолик любит темноту, не выносит света, не может находиться в ярко освещенных местах; его шляпа надвинута на глаза, он никогда не согласится ни видеть, ни быть увиденным по доброй воле». В «Меланхолическом рыцаре» Роулендса тот же мотив истолкован аллегорически: сознательная слепота меланхолика, с одной стороны, является насмешкой и вызовом «слепой Судьбе», а с другой – меланхолик, наделенный даром предвидения и пророчества, оказывается своего рода травестийным воплощением Судьбы. «Я смеюсь над слепой Судьбой, спрятав глаза под шляпой: я знаю, что мир увидит, как я презираю ее, и поймет, что великая причина этому кроется в меланхолии»<sup>3</sup>. На титульном листе сочинения Роулендса Исаак Оливер
Поэт Филип Сидни (?)
в образе философамеланхолика
Около 1590-1595
Королевские
коллекции,
Великобритаия

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> См.: *Чернова А.* ...Все краски мира, кроме желтой. М.: Искусство, 1987. С. 118.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Цит. по: *Babb L*. The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642. P. 77.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ibid.

меланхолический рыцарь изображен в глубокой задумчивости, со скрещенными руками, в шляпе, скрывающей лицо.

Мотивы закрытых или «скрытых» от мира глаз – своеобразного меланхолического транса, в который погружен меланхолик, - могут быть связаны и с идеями герметической философии, ставшими «ядром» ренессансного неоплатонического движения и отразившими, в частности, концепцию знания как творческого воображения. В этом смысле особенно интересна концепция «искусства памяти» Джордано Бруно, воплотившая, по выражению Ф. Йейтс, «переход от создания телесных подобий умопостигаемого мира к попыткам постичь этот мир с помощью невероятных операций воображения»<sup>1</sup>. Одно из своих основных сочинений о памяти - «Печати» - Бруно опубликовал во время пребывания в Англии в 1583 году, как раз в то время, когда складывались английская философия и иконография меланхолии, непосредственно связанные с идеями неоплатоников о природе знания и творческого гения. Трактаты Бруно вызвали бурные дискуссии в Оксфорде и Кембридже. Как считает Ф. Йейтс, именно в работах Бруно елизаветинский читатель впервые столкнулся «с неизвестной еще в Англии ренессансной теорией поэзии и живописи, и она предстала перед ним в окружении образов оккультной памяти»<sup>2</sup>. Идеями Бруно был увлечен Филипп Сидни - неслучайно в его портрете использована традиционная иконография меланхолии.

Различая четыре уровня знания – чувство, воображение, рассудок и интеллект – и рассматривая их как единое целое, Бруно говорит все же о примате воображения. Для Бруно воображение, «упорядочивающее в памяти образы, - это жизнетворный источник процесса сознания. В живых и ярких образах отражается жизнь и краски мира, и Бруно сводит воедино содержимое памяти и устанавливает магическую связь между внутренним и внешним мирами»<sup>3</sup> через сложно разработанную систему образов. Познание мира через операции воображения – прежде всего удел поэтов и художников, которые у Бруно отождествляются с философами. В части трактата «Печати», озаглавленной «Зевксис живописец», Бруно сопоставляет живопись с поэзией и философией в рамках концепции искусства памяти: Зевксис – живописец, изображающий внутренние образы памяти; мыслительная сила поэта и философа – созерцание и описание внутренних образов. «Нет такого философа, который не создавал бы живописных форм; отсюда понятным становится определение "мыслить - значит созерцать в образах" и "мышление – либо само воображение, либо без него не существует"»<sup>4</sup>. В трактате «Фидий скульптор» Фидий «символизирует искусство памяти как искусства ваяния, «высвобождая формы из бесформенного хаоса памяти». Здесь, замечает Ф. Йейтс, Бруно «подводит

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Йейтс Ф. Искусство памяти. С. 452–453.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Там же. С. 322.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Там же. С. 325.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Там же. С. 320.

нас к самой сердцевине художественного акта, внутреннего свершения, стремящегося выразиться вовне» $^{1}$ .

В трактате «Изваяния» Бруно пишет о том, как посредством искусной памяти и воображения устанавливается связь человеческого разума с «божественными и демоническими способностями». «Мы постепенно собираем во внутреннем чувстве внешние виды, а с помощью искусства упорядочиваем действия ума в единое целое»<sup>2</sup>. Сила воображения и искусство образности помогают видеть и сохранить в сознании универсум во всех его изменчивых и противоречивых проявлениях, «призывая на помощь образы, перетекающие один в другой по сложным ассоциативным законам, отображающим вечное движение небес»<sup>3</sup>. Как и многие идеи Бруно, концепция подвижной ассоциативной связи, обретенной, в частности, благодаря экстатической силе воображения, была сформулирована в полемике с рационалистической философией природы Аристотеля: «Все вещи, существующие по природе и в самой природе, подобны солдатам единого войска, следующего за своим полководцем <...> Это хорошо было известно Анаксагору, но этого не смог постичь Отец Аристотель <...> установивший невероятные и надуманные логические границы истине вещей»<sup>4</sup>, – писал Бруно.

«Люди той эпохи оказались перед дилеммой, – резюмирует Йейтс рассуждения о знакомстве елизаветинской Англии с идеями Бруно, – либо внутренние образы должны быть полностью вытеснены <...> либо их следует магическим способом превратить в единственное средство постижения реальности. Либо телесные подобия, созданные благочестием Средневековья, должны быть разрушены, либо их следует заменить величественными фигурами Зевксиса и Фидия, ренессансных художников фантазии. Не мучительность ли и безотлагательная необходимость разрешения этого конфликта вызвали появление Шекспира?»5

Тождество философа – поэта – художника в герметической философии Бруно и тот высокий статус, который отводился «художникам фантазии» в системе познания мира через искусство памяти и силу воображения, возможно, имели влияние на концепции меланхолика-философа и меланхолика-поэта и популярную идею меланхолического визионерства.

«Тайное знание», которое открыто меланхоликам-ученым, в образах философов-поэтов часто понимается именно как тайно-видение, созерцание внутренних образов (постоянная тема Бруно). Мотиву скрытого, «невидящего» взгляда меланхолика, обращенного не вовне, а внутрь себя, сопутствует тема сверхострого зрения – в буквальном смысле про-зрения. Тема проницательности и визионерской остроты «мыслящего» зрения меланхолика – поэта и философа – постоянно обыгрывается и в литературе.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Йейтс Ф. Искусство памяти. С. 321.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Там же. С. 361.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Там же. С. 328.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Там же. С. 319.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Там же. С. 356.

Она является одной из постоянных тем Шекспира, найдя свое наиболее полное и энигматичное воплощение в образе Гамлета.

В гамлетовской манере «смотреть на вещи» присущая меланхоликам пристальность взгляда - стремление держать перед мысленным взором все образы и связи универсума – переосмысливается в трагическом ключе. Гамлет склонен «рассматривать мир с "конца", из ничто могильного праха, ожидающего все кажущееся великим»<sup>1</sup>. Сцена беседы Гамлета с черепом Йорика, где и заявлена эта склонность, очевидно, соотносится со средневековой и ренессансной традицией, внутри которой «говорящие» черепа и скелеты стали распространенным символом memento mori, в отличие от изначального значения – Carpe diem (лови момент; наслаждайся, пока есть возможность)<sup>2</sup>. Ближайший иконографический аналог беседе Гамлета с черепом Йорика в живописи – популярные в конце XVI века портреты на тему Vanitas. На портрете, написанном Робертом Пиком Старшим в 1590 году, за десять лет до появления «Гамлета», сэр Эдуард Гримстон, облаченный в черные одежды меланхолика, изображен с черепом в руке. «Символические предметы» в таких портретах – череп, лопата могильщика, песочные часы, - служат как бы приглашением к меланхолии. Именно к такому меланхолическому взгляду, обнажающему голую суть вещей, освобождающему их от волшебного покрова иллюзий, приглашает Гамлет Горацио после знаменитой беседы с могильщиками. «Смотреть так на вещи, значит смотреть слишком пристально», отвечает Горацио. Сцена с черепом Йорика, однако, представляется не просто средневековым memento mori в ренессансном обличье. Древний дуализм memento mori – carpe diem оживает и проявляется с новой силой в амбивалентности идеи меланхолии, превращающей систему позднеренессансного знания в личный, драматический экзистенциальный опыт. Вместе с тем трагическая пристальность видения мира обессмысливает действие и лишает воли, превращает меланхолика-философа в человека сомнения, для которого активное действие экзистенциально невозможно. Рефлексия, бездействие становятся повторяющейся чертой характеров меланхоликов-философов в елизаветинской драме.

Тема визионерства и «мыслящего» зрения своеобразно преломляется и в других литературных и сценических образах меланхоликов. Один из наиболее любопытных типов «недовольных» – меланхолик-циник. Его характер – своего рода «уплощение» философского истолкования пристального взгляда, сведение его к проекции на бытовую плоскость. Меланхолик-циник может быть эксцентриком, интриганом, политическим мятежником, но главное его предназначение – быть критиком общества, современных нравов или природы человека вообще. Иными словами, держать перед обществом зеркало, предоставлять ему возможность взгляда

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Алленов М.М. Михаил Врубель. М.: Слово, 1996. С. 78.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> О меняющихся значениях черепов и скелетов в связи с общей концепцией жизни и судьбы см.: Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999. С. 359.

на себя со стороны. Зеркало, как известно, еще один традиционный атрибут *Vanitas*, и роль циника, хотя и в иной вариации, опять же заключается в приглашении к меланхолии – неизбежной спутнице «пристального взгляда на вещи». Гамлет, чья меланхолия вобрала в себя все возможные градации, попеременно выступает в различных амплуа меланхоликов – философа, влюбленного и, конечно, циника. «Я зеркало поставлю перед вами, где вы себя увидите насквозь», – говорит Гамлет Гертруде.

Меланхолик-циник во многом сродни философу, хотя его обличительные монологи подчинены прежде всего дидактическим задачам. Цинику присуще остроумие, согласующееся с «социальной» остротой его зрения, а его речи, бичующие порок, превращаются в язвительные сатирические памфлеты. Остроумие – иная ипостась меланхолического дара воображения и визионерства: циник постигает скрытую от общества истину «сближая далекое, совмещая взаимоисключающее» 1. Меланхолик-циник – колоритнейший типаж в европейской галерее остроумцев и острословов, язвительных обладателей «изощренного ума». Один из самых обаятельных меланхоликов-циников елизаветинской литературы – Жак, герой комедии «Как вам это понравится». «Люблю поспорить с ним, когда угрюм он: тогда кипит в нем мысль», – говорит о Жаке старый герцог.

Особым типом «недовольного» является меланхолик-злодей. Именно в этом образе наиболее ощутима преемственность с «негативной» традицией восприятия меланхолии. Глубины меланхолии чреваты не только безумием. Согласно представлениям демонологов, это душевное состояние представляет опасное искушение. «Меланхолия – то "место" души, через которое дьявол легко может проникнуть внутрь»<sup>2</sup>. В трактате Ф. Валезия «О священной философии» 1587 года появление меланхолии непосредственно связывается с «дьявольским» искушением: «Дьявол вызывает болезнь меланхолии, увеличивая в нас количество меланхолического сока и мутя тот, что уже в нас наличествует, перенося в мозг и в центры ощущений черные пары»<sup>3</sup>. Неслучайно Гамлет опасается попасть под влияние «князя тьмы»:

«... так как я расслаблен и печален,– А над такой душой он очень мощен».

Средневековая традиция, связывающая меланхолию и демономанию, была весьма устойчивой – ее отголоски можно обнаружить не только в Ренессансе, но и в Просвещении: в энциклопедии Дидро и Д'Аламбера демономания определяется как «духовная болезнь, разновидность меланхолии». Меланхолики-злодеи, представляя собой литературную

¹ Об остроумии как ключевом для XVII века понятии см.: Хачатуров С. Отклоняющиеся примеры: опрокинутый великан // АртХроника. 2005. № 3–4. С. 176.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Цит. по: Сад демонов – Hortus Daemonum. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения. М.: Intrada, 1998. С. 178.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Там же.

интерпретацию этой глубинной традиции, составляют целую галерею сценических «психопатических монстров», по определению Л. Бэбба. С их образами устойчиво ассоциируются «черные страсти», макиавеллиевский склад ума, сатанизм, но одновременно – острый ум, незаурядные способности, твердая воля. Это единственные меланхолики, обладающие решимостью и способностью к действию. В их ряду – мавр Арон из «Тита Андроника», леди Макбет, дон Хуан в комедии «Много шума из ничего».

Одним из самых распространенных видов меланхолии в Англии елизаветинской поры почиталась любовная меланхолия, а меланхоликвлюбленный стал популярнейшим литературным персонажем. Его облик и образ поведения – своеобразное сочетание традиции куртуазной рыцарской любви, ренессансной концепции меланхолии и распространенных научных представлений о любовной страсти как болезни. Иконография со скрещенными руками, изначально позаимствованная у «недовольного», стала столь узнаваемой эмблемой любовной меланхолии, что, как мы видели, была выбрана Бертоном для иллюстрации его трактата. Типажи сценических меланхоликов-влюбленных, в отличие от колоритных меланхоликов-злодеев, однообразны: они худы, бледны и молчаливы, ищут одиночества, пишут стихи и письма во время бессонных ночей, тоскуют и плачут. Манеры влюбленных меланхоликов превратились в столь устойчивый стереотип, что в шекспировской драматургии они нередко описываются в сатирических тонах. Любовнику из «Бесплодных усилий любви» советуют «шляпу надвинуть на глаза, как навес на окна лавки; руки скрестить на <...> обвислом камзоле, как кролик лапки на вертеле...»1

Роль меланхолика – философа, циника, влюбленного – подразумевала строгий канон театрального воплощения. Он, в частности, включал и тему проницательности, визионерского знания, «мыслящего» зрения: ее пластическим или сценическим эквивалентом становился мотив пристального, экстатически напряженного взгляда. Меланхолик должен был стоять в стороне от прочих действующих лиц, скрестив на груди руки, с расширенными глазами; актеры добивались эффекта напряженного, как бы остановившегося взгляда<sup>2</sup>. Та же пристальность взгляда присуща многим меланхоликам на портретах елизаветинской поры. Особую роль играла и символика цвета в костюмах меланхоликов: меланхолики-злодеи появлялись преимущественно в черных одеждах, в костюме влюбленного могли сочетаться разнообразные оттенки: белый – цвет веры и чистоты, серый и зеленый – символизирующие печаль и влюбленность<sup>3</sup>.

Именно в сценическом каноне, сложившемся в елизаветинском театре, иконография меланхолика со скрещенными на груди руками и пристальным (или, наоборот, «спрятанным») взглядом оказалась особенно

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Цит. по: *Чернова А.* ...Все краски мира, кроме желтой. С. 115.

 $<sup>^2\,</sup>$  Cm.: Babb L. The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> См. об этом подробно: *Чернова А.* ... Все краски мира, кроме желтой.

устойчивой и на протяжении веков практически не менялась. В живописи иконографические мотивы меланхолии были более изменчивы и вместе с метаморфозами самой концепции меланхолии преломлялись во множестве новых вариаций.

Теория меланхолии в античной эстетике была отражением представлений о гармоническом мироустройстве: четыре жидкости человеческого организма-микрокосма соответствовали основным четырем стихиям макрокосма. Преобладание melaina chole рационалистически уравновешивалось – гармонизировалось – даром к творчеству. В XVI веке этот гармонический по сути дуализм, осложненный влиянием средневековой каббалистической и ренессансной астрологии, переосмысленной в русле гуманистической философии, был воспринят как трагическое и неразрешимое в своей

основе противоречие. Концепция меланхолии, устойчиво соотносимая с темой гениальности и драматического обретения истины, в значительной мере стала воплощением кризиса позднеренессансного сознания. Одно из самых величественных и драматичных воплощений концепция меланхолии получила в английской литературе елизаветинской поры; на подмостках мирового искусства появился самый знаменитый меланхолик – Гамлет, чье имя стало для европейской культуры формулой меланхолии, обозначением определенной формы конфликта человека с миром.

В Англии XVII века «болезнь» предыдущего столетия оставалась в моде, сохраняя амбивалентность трактовок; однако на смену статусу высокой философской драмы все очевиднее приходило амплуа светского увлечения: в «одежды» меланхоликов рядились все, кто претендовал на интеллектуальное превосходство, художественные таланты, аристократическую утонченность. В «Оде меланхолии» английский поэт второй половины XVII века называет ее «сладчайшим состоянием», восклицая: «Нет ничего изысканнее, утонченнее и слаще меланхолии». На протяжении века, вплоть до конца 1670-х годов, неоднократно переиздавалась «Анатомия меланхолии» Бертона. Под влиянием поэтического пролога Бертона к «Анатомии» были созданы «Аллегро» и «Меланхолик» Джона Мильтона. Тема меланхолии возникает и в мильтоновском «Потерянном рае». XVIII столетие было менее восприимчиво к философии меланхолии: для вкуса XVIII века «Анатомия» Бертона оказалась анахронизмом, а утонченные меланхолики прошлых веков воспринимались старомодным курьезом. В живописи меланхолия «переместилась» в сферу элегической традиции, часто принимая образ трагической Музы. В таком облике она предстает на картине Джошуа Рейнольдса «Et in Arcadia Ego» (1769), где в позе меланхолии изображена одна из дам, созерцающих надпись на надгробии<sup>1</sup>.



**Мрачный** меланхолик. 1615 Ксилография

<sup>1</sup> См.: Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. С. 335.

### МЕЛАНХОЛИЯ В ЕВРОПЕЙСКОМ РОМАНТИЗМЕ

Рубеж XVIII—XIX веков отмечен новым всплеском интереса к меланхолии. Для поэтов – предшественников английского романтизма – и главным образом для самих романтиков великая «болезнь» XVI столетия превратилась в новую эпидемию. «Анатомия меланхолии» Бертона, переизданная в 1800 году впервые после 1676 года, снова вошла в моду. Ей увлекались поэты «Озерной школы»: Вордсворт, Кольридж и Саути. Трактатом Бертона восхищался Байрон; образы меланхолии возникают в поэзии Джона Китса. Цитата из Бертона предваряет его поэму «Ламия»; сохранился и экземпляр трактата Бертона, принадлежавший Китсу, с многочисленными пометками поэта. В 1819 году Китс пишет «Оду меланхолии»: «О, даже в храме Наслажденья скрыт / Всевластной Меланхолии алтарь»<sup>1</sup>.

Романтизмом активно осваивается символика, связанная прежде всего с визионерским аспектом меланхолии. Оживают концепция меланхолии как ночного, сатурнического темперамента, тема ночного видения художника становится популярным сюжетом, «черное солнце Меланхолии» упоминается у Т. Готье, Ж. де Нерваля, В. Гюго. Отдельного исследования достойна тема современной меланхолии и сплина и сатурническая символика в искусстве Ш. Бодлера.

Примечательно, что представления XVI-XVII веков о «сатурническом» темпераменте меланхолика – даре предвидения, визионерстве, экстатической силе воображения, силе интеллекта, художественном гении и одновременно отверженности, одиночестве и отшельничестве - становятся идеальной мифологической «формой», в которую облекаются общие места романтических представлений о свободной творческой личности. Прежде всего – идеи Фридриха Шеллинга, популяризированные и сделавшиеся основой интернациональной романтической эстетики: концепция интеллектуальной интуиции как единственного способа постижения абсолютного; искусства как высшей формы познания мира; культ гения, увлечение религиозной мистикой и т.д. Есть глубокая логика в том, что самая мощная в истории мифология, связанная с трагическим дуализмом экзистенциально одинокого творческого сознания - мифология меланхолического гения – ожила именно на том этапе развития европейской философской мысли, когда духовный мир человека впервые стал пониматься как «объективная экзистенция»<sup>2</sup>. Одним из проявлений этой революции сознания была концепция «романтического гения», противостоящего толпе. В культуре романтизма роль меланхолика превратилась в одну из самых емких и богатых смыслами метафор узнаваемых черт романтического гения – от исключительности до демонизма. Подобно тому, как Средневековье оказалось для романтиков «кладовой» образов

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Цит. по: Китс Дж. «Гиперион» и другие стихотворения / Пер. Г.М. Кружкова. М.: Текст, 2004. С. 59.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Выражение Н.В. Сиповской.

и форм, в философии меланхолии романтический гений получил родословную и фамильный герб – иконографию.

Один из устойчивых мотивов этой иконографии – скрещенные на груди руки и напряженно-пристальный или вдохновенно-экстатический взгляд – скорее всего, и пришел в культуру романтизма из английского искусства, сохраняясь неизменным в английском сценическом каноне.

### Театр истории: Гамлет и Наполеон

Оживлению этого канона и наполнению его новыми смыслами способствовала, в частности, новая концепция исторической живописи, складывающаяся в Англии в начале XIX века.

С конца XVIII века английская живопись переживает новое увлечение шекспировскими сюжетами, которые постепенно включаются в репертуар тем исторической живописи. Если в 1771 году Джошуа Рейнольдс, президент Королевской академии искусств, перечисляя в лекции Академии достойные исторической живописи темы, ограничивал их сюжетами из римской, греческой и Священной истории, то уже в начале 1800-х концепция исторической живописи принципиально меняется. Это происходит, в частности, благодаря грандиозному проекту «Шекспировской галереи» лондонского издателя Джона Бойделла, затеявшего в 1786 году полное издание всех пьес Шекспира с иллюстрациями лучших современных художников. Первым этапом проекта стала выставка 160-и живописных полотен на шекспировские темы – «Шекспировская галерея», – открывшаяся в 1789 году в галерее на Пэл Мэл. Серия гравюр по выставленным живописным оригиналам была выпущена Бойделлом в 1791 году, а девятитомное издание Шекспира вышло почти десять лет спустя, в 1802-м; в 1803-м Бойделл издал двухтомное приложение со всеми гравюрами по живописным композициям выставки 1786 года. В проекте Бойделла участвовали лучшие английские художники, в том числе и Рейнольдс, написавший для «Галереи» три картины и отмечавший, что затея Бойделла на десять лет обеспечила художников сюжетами и заказами.

Роль «Шекспировской галереи» Бойделла в истории английского искусства действительно была огромна: в живопись вошли сюжеты из британской истории и литературы, с готовностью воспринятые культурой, переживавшей «шекспировский ренессанс» в поэзии. Постепенно шекспировские темы, наравне с сюжетами из новой британской, преимущественно военной, истории становятся новым репертуаром исторической живописи в Англии, почти вытесняя библейские и мифологические сюжеты. Впечатляющим знаком этих перемен, указывающим на уже завершившийся процесс изменения концепции исторической живописи, стали условия конкурса на цикл фресок для украшения Парламента, объявленного королевой Викторией в 1843 году. Одно из условий предписывало художникам выбрать сюжет или из британской истории, или из произведений Спенсера, Шекспира и Мильтона.

Литературные сюжеты и события современной британской истории утверждались в качестве новой концепции исторической живописи, подпитываемой романтической эстетикой и понимаемой как летопись национальной истории, ее «дух». В основе этой объединяющей концепции лежала, в частности, романтическая философия истории, учившая «искать в поучительной последовательности параллели и использовать волшебную палочку аналогии» (согласно Новалису), а также концепция «героической истории» в духе Томаса Карлейля. Концепция истории Карлейля с ее культом героев, не просто управляющих историческим процессом, но придающих форму истории, понимаемой как «хаос бытия», сформулированная, правда, несколько позже, как нельзя лучше соответствовала той эпопее героического творения истории, которая разворачивалась в английской живописи первой половины XIX века.

Метод метафорических уподоблений, свойственный историческому мышлению Карлейля, был близок и английским историческим живописцам. Герои современности и герои Шекспира существовали как бы в одном пространстве «героической истории», легко обмениваясь декорациями и разделяя общие иконографические мотивы. Наполеон, Нельсон или Веллингтон, наблюдающие за ходом сражения или размышляющие о ходе предстоящей битвы (изображался или момент принятия решения, или «переломное» событие), представали в позе, например, Гамлета, вопрошающего «быть или не быть?».

Композиционные решения сюжетов из произведений великих драматургов прошлого, в свою очередь, часто восходили к театральным канонам. Многие картины писались непосредственно «по следам» театральных впечатлений или же впрямую воспроизводили сцены из вполне конкретных и узнаваемых современниками постановок. Распространены были портреты знаменитых актеров в роли шекспировских персонажей: так, Томас Лоуренс запечатлел Джона Филиппа Кембла в роли Гамлета (1801), а Томас Салли изобразил Джорджа Фредерика Кука в роли Ричарда III (1811). Создавались и своего рода «коллажи» из героев шекспировских пьес, популярных на английской сцене в 1800-е годы: Томас Стохард, участвовавший в «Шекспировской галерее» Бойделла, в 1813 году выставил «групповой портрет» «Герои Шекспира». Среди толпящихся на авансцене персонажей легко узнать Мальволио, Фальстафа, Лира и Корделию, Макбета и ведьм, Офелию и Гамлета в «чернильном плаще», со скрещенными на груди руками.

Схематизируя «путешествие» иконографического мотива меланхолии в европейском искусстве, его можно описать следующим образом: поза меланхолика, сохранявшаяся неизменной в сценическом каноне, из театральных постановок перешла в живопись – вначале в изображения сцен из пьес английских драматургов XVI–XVII веков; затем она была позаимствована у великих героев прошлого героями настоящего в рамках концепции «героической истории», разыгрываемой как драматическое действо на театральных подмостках. Метафорические аналогии, укоренившиеся в новой концепции исторической живописи, позволяли

Гамлету и Наполеону, Горацио и Нельсону появляться на исторических подмостках одной сцены.

Иными словами, знаменитая «наполеоновская» поза со скрещенными на груди руками непосредственно восходила к одному из иконографических мотивов меланхолии, сложившихся в елизаветинской драме. Постепенно этот мотив из жанра исторической живописи перекочевал в портрет, став устойчивой иконографией изображения не только великого полководца, но и просто военного в искусстве романтиков.

Подобная иконография в портретах военных, изначально обязанная своим происхождением английской традиции, была необычайно распространена внутри европейской культуры романтизма, склонной к использованию общих, повторяющихся, зачастую «штампованных» мотивов. В русском искусстве 1820–1840-х годов можно обнаружить множество портретов, восходящих к этой изобразительной традиции. Любопытным примером, представляющим собой живую связь английского и русского искусства, является портрет графа Михаила Семеновича Воронцова, написанный Томасом Лоуренсом в 1821 году. Для Воронцова, сына русского посла в Лондоне, родившегося и воспитывавшегося в Англии, участника русско-турецких и русско-французских войн, командира оккупационного корпуса во Франции в 1815—1816 годах, Лоуренсом была выбрана традиционная форма парадного портрета и иконографический мотив скрещенных на груди рук.

# «Наполеоновская поза»: иконография «людей рока». Созерцательная меланхолия.

Примечательно, что внутри иконографии военных и полководцев «наполеоновская» поза по мере того, как в культуре складывался «наполеоновский миф», обретала собственные обертоны, тем самым наполняя иконографическую «оболочку» новыми смыслами. Не имея возможности подробно описывать метаморфозы этого сюжета в русском искусстве 1820—1840-х годов, отметим только, что «руки, сжатые крестом» — жест, вплоть до начала XX века описываемый как «наполеоновская поза», — в русской изобразительной традиции становится устойчивой иконографией «людей Рока», включаясь в романтический дискурс случая и фатума (описанный в известной статье Ю.М. Лотмана «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века»<sup>1</sup>).

Наполеон, став нарицательным именем «рокового человека» романтизма, с одной стороны, выступает от лица неизвестных сил, фатума; но он в равной мере и «посланник провиденья», и «сын случая», то есть человек, отваживающийся бросать вызов судьбе, вступать с ней в игру.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий.



Филибер-Луи Дебюкур Портрет императора Наполеона І. 1807 Офорт, цветная акватинта, подкраска акварелью Самый известный герой «наполеоновского типа» в русской культуре первой половины XIX века — «роковой человек», игрок с судьбой Германн из «Пиковой дамы». Германн сравнивается с Наполеоном не только напрямую (у него «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля», — замечает Томский), но и постольку, поскольку принимает «наполеоновскую позу». В комнате Лизы (то есть в тот момент, когда Германн проигрывает первый раз, переживая «невозвратную потерю тайны» со смертью старой графини) «он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона».

Эта иконография человека Рока, творца и визионера, предполагает различные, но в равной мере драматические сценарии судьбы. Среди них возможны не только безумие, ранняя гибель или изгнание, романтизирующие образ героя, но и «бла-

женное бесчувствие», «хлад спасительный бездейственной души» – как выбор «доли провидения» в стихах Баратынского<sup>1</sup>.

Жест меланхолика становится одной из составляющих сложной характеристики зыбкой душевной «материи» на портретах романтиков, вписывая игру индивидуальных эмоций в традицию экзистенциальных вопросов, превращая ее в определенный этап истории духа как истории противоречий. Та гармония сдержанности и силы чувств, которая столь ощутима в лучших меланхолически-элегических портретах Кипренского, точнее всего может быть выражена словами Пушкина о великом меланхолике русской поэзии Баратынском: «Никто более Баратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах». Согласно этому «золотому сечению» романтической поэтики выверены движения мысли и чувства в портретах Кипренского. Сколь бы ни был плотен слой «хрестоматийного глянца», каждый новый взгляд на портрет Пушкина, написанный Кипренским, заново открывает то равновесие уникальности, невоспроизводимости «явления» гения и некоей смутно угадываемой традиции, которая заставляет почувствовать за его плечами «духовную биографию». Эта связь и обеспечивается узнаваемым иконографическим мотивом: четко очерченным скульптурным силуэтом со скрещенными на груди руками. Можно представить себе некую гипотетическую галерею – наподобие модных в те времена фамильных портретных галерей, - где портрет Пушкина занял бы место среди портретов великих поэтов XVI-XVII столетий и начала XIX века.

Помимо новых и главных значений, принесенных романтическим веком – демонического величия, игры с Роком, безумия как

<sup>1</sup> Своеобразный извод мотивов меланхолии связан с индивидуальной мифологией М.Ю. Лермонтова и П.Я. Чаадаева.

расплаты, – иконография скрещенных на груди рук отчасти соотносилась и с более традиционной темой «созерцательной меланхолии». «Английский сплин» или «русская хандра»<sup>1</sup>, «мировая скорбь» – различные названия новой меланхолии русского романтизма.

С одной стороны, тема романтической «созерцательной меланхолии» связана с элегической традицией истолкования меланхолии второй половины XVIII столетия, воспринятой в русле нового переживания текущего времени – обостренного чувства уходящей эпохи и конечного для каждого «личного» времени. «Меланхолия – это ни горесть, ни радость, а оттенок веселья на сердце печального, оттенок уныния на душе счастливца», – писал В.А. Жуковский, соотнося меланхолию с ощущением изменчивости и неверности жизни, «предчувствием утраты невозвратимой и неизбежной».

С другой стороны, романтическая меланхолия – знак исчерпания просветительского оптимизма, предвестие различных версий философии пессимизма, начинавших складываться в это время. Меланхолия становится «знаком внутренней зрелости» личности, не только знакомой «с насмешливой судьбой», по выражению Е.А. Баратынского, но и переживающей своего рода «освобождение» от мира бесцельных действий и страстей. В стихотворении «Две доли» Баратынского надежда и волнение – удел тех, кто «бодр неопытным умом», а «безнадежность и покой» – «знанья бытия приявших». Речь идет не только о смене жизненных фаз, но и остром ощущении сменяющихся исторических эпох, соотносимых с разными возрастами человечества. В меланхолии романтизма отчетливо звучат мотивы стоицизма, отстраненного созерцания, трагического скептицизма, которые вскоре станут принципиальными положениями философии Шопенгауэра.

МЕЛАНХОЛИЯ И «ФИЛОСОФИЯ ПЕССИМИЗМА» ГАМЛЕТ КАК «ПЕССИМИСТ» XIX ВЕКА МЕЛАНХОЛИЯ И ДЕКАДАНС

Именно с широким распространением «философии пессимизма» Шопенгауэра, равно как и с очередным «шекспировским ренессансом», связан новый всплеск интереса к меланхолии в европейской культуре в 1880-е годы. Новая интерпретация «Гамлета» в рамках шопенгауэровской философии, его восприятие как «главного пессимиста» XIX века, становится одной из популярных тем в последние два десятилетия уходящего столетия.

1 Слово «хандра», очевидно, возникло в результате переделки в разговорном языке термина «ипохондрия» – сугубо медицинского названия меланхолии. Из усеченного варианта исходного слова – похондрия – образовалась глагольная форма «похандрить», которая затем трансформировалась в существительное «хандра». В литературный язык слово «хандра», как и синонимичное ему «сплин», проникло в начале XIX века. Впервые в литературный обиход «английский сплин» ввел Пушкин в «Евгении Онегине». В диалоге «Упадок лжи» Уайльд прямо связывает «меланхолию Гамлета» и «пессимизм Шопенгауэра» $^1$ .

Русские журналы в 1880-е годы также демонстрируют интерес в равной мере к пессимистическому «умонастроению эпохи» и к шекспировской драматургии – прежде всего различным интерпретациям «Гамлета». Журнал «Северный вестник» публикует подборку статей, посвященных причинам возникновения и различным концепциям пессимизма. Автор статьи «Уныние и пессимизм современного культурного общества», опубликованной в 1885 году, замечает: «Уныние и пессимизм выступают в настоящее время во всех проявлениях человеческого духа; всего же ярче обнаруживаются они в тех областях, где человеческий дух имеет возможность высказаться наиболее интенсивно и наиболее полно, а именно: в изящной литературе и философии. <...> Полвека прошло со времени появления философии пессимизма Шопенгауэра, и только в последние десятилетия эта мрачная философия, где жизнь завидует смерти, получила обширное распространение в обществе»<sup>2</sup>. Распространенный поворот рассуждений о пессимизме – его связь с мистицизмом, в том числе и в русской культуре. Этой теме посвящен, в частности, очерк «О мистицизме в русском народе и обществе», опубликованный в «Северном вестнике» в 1886 году<sup>3</sup>.

Одновременно с кульминацией «пессимистических настроений», спровоцированных идеями Шопенгауэра, сформулированными в романтическую и позднеромантическую эпоху, оживает интерес и к теме меланхолии, и к различным трактовкам гамлетовского темперамента как «характера» XIX века – первые сценические интерпретации такого рода также возникли во времена позднего романтизма. О меланхолии речь идет, например, в подробной статье о шекспировской драматургии, опубликованной в 1889 году в «Артисте»<sup>4</sup> – «театральном, музыкальном и художественном журнале», почти в каждом номере которого в это время появляются статьи о творчестве Шекспира и его новых постановках. Интерпретации роли Гамлета «в духе» XIX века посвящена значительная часть статьи о П.С. Мочалове «как истолкователе шекспировских ролей» в журнале «Искусство» (1883). «Гамлет – человек нашего времени, дитя XIX века. <...> Его стремление от конечного к бесконечному, от земли к небу, этот внутренний разлад и нравственная усталость – все это может быть доступно только тому человеку, до которого уже коснулась новейшая цивилизация»<sup>5</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Уайльд О. Упадок лжи // Полное собрание сочинений Оскара Уайльда: в 4 т. / Под ред. К. Чуковского. СПб.: изд. тов-ва А.Ф. Маркса, 1912. Т. 3. С. 176.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Проф. Иванюков. Уныние и пессимизм современного культурного общества // Северный вестник. 1885. № 2. С. 37–38.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Пругавин А. О мистицизме в русском народе и обществе // Северный вестник. 1886. № 3. С. 215.

 $<sup>^4</sup>$  Иванюков Ив. Сон в летнюю ночь // Артист. 1889. № 1. С. 56–71.

 $<sup>^{5}</sup>$  П.С. Мочалов как истолкователь шекспировских ролей, и критики его сценического искусства // Искусство. 1883. № 7. С. 71–72.

Такое понимание гамлетовского характера станет наиболее распространенной его интерпретацией. Параллельно с этим стремлением «осовременить» Гамлета вполне отчетливо проявляется и обратная склонность: распознать в современном пессимизме вневременные «гамлетовские» черты. В очерке «Поль Бурже и пессимизм», посвященном анализу концепций пессимизма у Бодлера, Ренана, Бурже и пр., перечисляются типично «гамлетовские» свойства современного умонастроения, охарактеризованного как «скептицизм, беспримерный в истории мысли». «Зло сомнения во всем, даже в самом сомнении, ведет за собой целую свиту всем нам знакомых слабостей: колебания воли, софистические сделки с совестью, дилетантизм, в половину отрешенный от действительной жизни и всегда индифферентный, отсутствие твердой энергии характера» 1.

«Осовремениванию» Гамлета сопутствует и распространение иконографии меланхолии – в русской периодике можно обнаружить немало ссылок на то, как гамлетовский мотив «скрещенных рук» используется в театре и литературе.

Отождествление «гамлетовского» темперамента с философией пессимизма, вновь возникший интерес к теме и иконографии меланхолии и в ее «шекспировских», и в романтических интерпретациях, подготовили развитие новой мифологии меланхолии в европейской и русской культуре конца века. В Англии, переживающей в равной мере «шекспировский ренессанс» и увлечение национальным романтизмом, тема меланхолии оживает в искусстве поздних прерафаэлитов<sup>2</sup> и декадентском эстетизме. «Анатомия меланхолии» Бертона была популярна в кругу поэтов, входивших в «Клуб стихотворцев» (Rhymers' Club), а мотивы меланхолии неоднократно встречаются в их поэзии. В предисловии к переизданию трактата Бертона (1932) Холбрук Джексон, автор знаменитой книги об «английских девяностых», отмечает особый интерес к меланхолии в английском декадансе, отмеченном вкусом к мистике и оккультизму<sup>3</sup>.

Не менее чуток к мистическим и оккультным истолкованиям меланхолии оказывается и русский декаданс, наследуя в этом случае не только англичанам, но и поэтам французской романтической традиции – прежде всего Бодлеру и Нервалю. Эти обертоны очевидны, например, в трактовке меланхолии М. Волошиным, превратившим ее в центральный сюжет своего очерка об Одилоне Редоне. «Только одно солнце иногда восходит в этом мире — это черное солнце отчаянья — le Soleil Noir de la Melancolie», — пишет Волошин о мире образов в живописи Редона. Свою статью он начинает с выдержанного в декадентском вкусе описания

 $<sup>^{1}</sup>$  Андреева А. Поль Бурже и пессимизм // Северный вестник. 1890. № 2. С. 30.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Cm.: *Shaw W.D.* Edward Burne-Jones and Pre-Raphaelite Melancholy // University of Toronto Ouarterly. Vol. 66. Nº 2, spring 1997.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Cm.: Jackson H. Introduction // Burton R. The Anatomy of Melancholy. London: J.M. Dent – Everyman's Library; New-York: E.P. Dutton, 1932.

«Меланхолии» Дюрера, висевшей в мастерской Редона<sup>1</sup>. В волошинских характеристиках творчества Редона появляются и традиционные атрибуты *Vanitas*, тесно связанные с темой меланхолии: «Бесконечная скорбь познания – это его лиризм. Тонкая веточка лавра тихо приближается к голому черепу человека-куклы. И голова с грустной покорностью склоняется перед ней. Это – Слава»<sup>2</sup>.

### «Портрет поэта Брюсова» М. Врубеля

В русском изобразительном искусстве конца века «приживается» иконография меланхолии, связанная и с дюреровской интерпретацией, и с английским сценическим каноном. В последнем случае исключительно точное совпадение жеста и сюжета происходит в творчестве художника, наиболее последовательно осваивавшего репертуар европейской литературы, – М. Врубеля. В искусстве Врубеля иконографический мотив «рук, сжатых крестом» встречается в изображении Демона, Серафима, чуть позже - в «Портрете поэта Брюсова», сохраняя тем самым традиционную шкалу значений - визионерства, пророчества, ночного темперамента, поэтического гения. Впервые этот мотив возникает у Врубеля в цикле иллюстраций к поэме Лермонтова «Демон», в акварели «Пляска Тамары» (1890–1891). Демон в понимании Врубеля – не дьявол, не злой дух, не антитеза божественного; Врубель утверждал, «что вообще "Демона" не понимают – путают с чертом и дьяволом, тогда как черт по-гречески значит просто "рогатый", дьявол – "клеветник", а "Демон" значит – "душа" и олицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе»<sup>3</sup>. Демон в «Пляске Тамары» и есть величественный образ «мятущегося» духа сомнения, демонический меланхолик, состоящий в тесном родстве с самыми знаменитыми меланхоликами европейской культуры – от персонажей Шекспира и Мильтона до романтических героев. Подлинным воплощением меланхолии (правда, с использованием другой иконографии) станет «Демон сидящий» (1890)<sup>4</sup> – в иллюстрациях же к Лермонтову представлена театральная версия темы. Как мы знаем из воспоминаний Н.А. Прахова, толчком к пластическому развитию Врубелем темы Демона послужила «постановка в Киеве одноименной оперы Антона Рубинштейна»<sup>5</sup>. Композиция «Пляски Тамары», в частности мотив

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Волошин М. Одилон Редон // Весы. 1904. № 4. С. 1–3.

 $<sup>^{2}\,</sup>$  Там же. С. 2.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 304.

<sup>4 «</sup>Демона сидящего» можно трактовать как извод дюреровской иконографии; эта тема, однако, выходит за пределы настоящего исследования.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Прахов Н.А. Михаил Александрович Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 303.



скрещенных рук, возникла непосредственно под впечатлением от киевской постановки – в согласии со сценической родословной иконографии меланхолии. «Демон здесь так же театрально возлежит на скале, скрестив руки, и смотрит на танцующую лезгинку Тамару, как возлежал в этой сцене Тартаков», – вспоминал Прахов¹.

Михаил Врубель
Пляска Тамары
1890–1891
Иллюстрация к поэме
М.Ю. Лермонтова
«Демон»
Государственная
Третьяковская галерея

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Прахов Н.А. Михаил Александрович Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 314.



Михаил Врубель Серафим (Демон) 1904 Государственный Русский музей

Иконографический мотив меланхолии в графике Врубеля 1904-1905 годов - в образах Демона стоящего и Шестикрылого Серафима – согласуется с основными темами врубелевского творчества: трагического «предстояния», сверхзрения, приобретающими характер, по выражению М.М. Алленова, «болезненной экзальтации», «одержимости зрительными образами»<sup>1</sup>. Но одновременно эти темы – из репертуара классических мотивов, сопутствующих изображению меланхолического гения. Самую впечатляющую и пластически-изобретательную форму они получают в портрете Брюсова, который и стал отправной точкой для этого повествования. Портрет был написан Врубелем в один из светлых промежутков болезни, как раз в то время, когда художник создавал многочисленные вариации Серафима, Пророка и последнее свое произведение – «Видение пророка Иезекииля». Темы пророческих видений и внутрен-

ней драмы творческого визионерства объединились в портрете Брюсова в самый пронзительный в русском искусстве образ поэта-меланхолика.

Подобно тому, как «Демон сидящий» воспринимался современниками в контексте ницшеанских идей, достаточно точный контекст для понимания «Портрета Брюсова» представляют собой популярные истолкования философии Шопенгауэра. Прежде всего здесь оказывается важна не столько тема трагического скептицизма, сколько постулаты об интуитивной, визионерской природе творчества. Развитие этих идей составляет главную интригу манифеста самого В. Брюсова «Ключи тайн», написанного в 1904 году: «И я укажу на одно решение загадки искусства, принадлежащее именно философу «...» Это – ответ Шопенгауэра. «...» Искусство – то, что мы в других областях называем откровением. «...» Мы не замкнуты безнадежно в этой "голубой тюрьме" – пользуясь образом Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы – те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину»².

Портрет Брюсова вполне можно трактовать как (пусть и интуитивную) вариацию на тему поэта – визионера – пророка, выполненную в рамках мифологии меланхолии. Поза со скрещенными на груди руками, экстатическая пристальность устремленного вовне, за пределы холста взгляда, уподобление фигуры поэта скульптурному монументу – традиционные мотивы иконографии меланхолии. Во врубелевском портрете они, однако, получают новую интерпретацию.

Темой портрета становится не просто очевидное на первый взгляд уподобление фигуры поэта памятнику, но пластическое воплощение известного литературного сюжета «оживающей статуи» или окаменевающего

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> *Алленов М.М.* Михаил Врубель. С. 69.

 $<sup>^2</sup>$  *Брюсов В.* Ключи тайн // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 58–59.

героя. Контраст черного распластанного силуэта (напоминающего «чугунную куклу» Наполеона) с резкой теневой лепкой головы, половину лица погружающей в глубокие тени, а половину высвечивающей яркими бликами, заставляет воспринимать застывшую позу Брюсова как неестественное и мучительно переживаемое состояние не просто скованности, но в буквальном смысле окаменения. Ощущение внутреннего напряжения внешне статичной фигуры подчеркивается и проработкой глаз, придающей взгляду поэта очевидную странность. Левый глаз с крошечным бликом на затененной мягкой штриховкой стороне лица глубоко посажен, зрачок правого, со световым бликом, резко скошен вбок и вверх. Если умозрительно «закрыть» правую часть лица, то взгляд Брюсова кажется сосредоточенно-углубленным, если же проделать ту же операцию наоборот, то возникает ощущение экстатичности и ослепления: поэт в буквальном смысле ослеплен внезапно «воссиявшим» ему светом, отразившимся сверкающим бликом в расширенном зрачке и осветившем правую часть лица. Эта рассогласованность взгляда, одновременно отрешенного и экстатически-напряженного, пластически вводит в портрет тему прозрения, однако вводит ее как тревожный диссонанс, соединяя с темой окаменения.

Брюсов здесь выглядит надгробным памятником самому себе – ослепление—прозрение обретено как раз тогда, когда живое обращается в камень, то есть получено ценой расставания с живым. Иными словами, то, что видит поэт, можно увидеть лишь по ту сторону жизни, уже расставшись с ней, погрузившись в черноту небытия, став каменным слепком самого себя. Это прозрение, обязанное меланхолическому взгляду на мир «с конца», — таким образом Врубель вводит в портрет гамлетовскую тему, воплотив ее в гамлетовской же иконографии.