

Маска в художественном мире Гоголя и маски Анатолия Каплана

Юрий Лотман¹

Abstract. *Juri Lotman. Mask in an artistic world of Gogol, and the masks of Anatoli Kaplan.* The paper deals with an intersemiotic problem — how it is possible to represent a verbal image by the means of sculpture. It was written as an afterword for a German edition of N. Gogol's *Dead Souls* (illustrated by photos on mask-sculptures by Anatoli Kaplan) thus using a style meant for general reader. However, it includes a deep analysis and several important conclusions about the fancy worlds of Gogol and Kaplan, and about the possibilities to create connections between them. It is stressed that the very artistic illustration is possible only due to its independence, due to the subjective seeing of the author.

Мысль иллюстрировать текст поэмы Гоголя «Мертвые души» скульптурными портретами необычна и парадоксальна. Можно ли иллюстрировать литературное произведение вообще? Можно ли иллюстрировать Гоголя? Можно ли иллюстрировать словесное произведение искусства средствами скульптуры? Сомнения в возможности положительных ответов на эти вопросы высказывались достаточно авторитетными исследователями. Ю. Н. Тынянов писал:

¹ Впервые по-русски публикуемая статья Ю. М. Лотмана (1922–1993) была написана в качестве послесловия к немецкому изданию «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, иллюстрированного фотографиями масок гоголевских персонажей, выполненных Анатолием Капканом (1902–1980). Немецкое издание: Lotman, Juri 1981. Die Maske in der künstlerischen Welt Gogols und die Masken Anatoli Kaplans. In: Gogol, Nikolai, *Die toten Seelen*. (Mit 37 fotos von Anatoli Kaplan, übersetzt von Michelle Pfeiffer.) Berlin: Aufbau Verlag, 599–610.

Конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним, — эта сторона в слове крайне разорвана и смутна, она — в своеобразном процессе изменения значения слова, которое делает его живым и новым. Основной прием конкретизации слова — сравнение, метафора — бессмысленны для живописи. Самый конкретный — до иллюзии — писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись. (Тынянов 1977: 311)

Для нас особенно интересна ссылка Тынянова на В.Розанова, писавшего:

Ничего нет легче, как прочитать лекцию о Гоголе и дивно иллюстрировать ее отрывками из его творений. В слове выйдет красочно, великолепно. А в лепке? — Попробуйте только вылепить Плюшкина или Собакевича. В чтении это — хорошо, а в бронзе — безобразно, потому что лепка есть тело, лепка есть форма, и повинуются она всем законам осязательного и осязаемого. (Розанов 1914: 279)

Таким образом, мы имеем, с одной стороны, весьма авторитетные теоретические рассуждения, доказывающие невозможность скульптурной иллюстрации к Гоголю, а, с другой, не менее весомый факт существования скульптурных масок Анатолия Каплана, пластическая адекватность которых художественным образам Гоголя очевидна каждому, кто имел счастье созерцать эти паразитические скульптурные миниатюры.

Разгадка этого парадокса, видимо, кроется, с одной стороны, в особенностях художественного мира Гоголя, а, с другой, в специфике артистического новаторства Анатолия Каплана. Только разобравшись в точках соприкосновения этих двух художественных миров, мы убедимся и в том, что Тынянов прав — Гоголя иллюстрировать невозможно, если понимать под словом «иллюстрация» нечто привычное: жанровую сценку, бытовую картинку, преподносимую читателю в качестве зрительного образа сложных метафорических смещений словесных масс в прозе одного из самых смелых фантастов XIX века. Но Тынянов (и цитируемый им Розанов) неправы, когда они возводят ограниченные возможности частной, исторически локальной бытовой иллюстрации в непреложный закон иллюстрации как таковой.

Чтобы понять, почему столь далекие друг от друга искусства, как литература и скульптура, со столь далеко разошедшейся спецификой, в данном случае соприкоснулись, надо остановиться на некоторых чертах художественного мира Гоголя, схваченных А. Капланом с глубоко проникновенной интуицией.

* * *

В центре гоголевского мира стоит не высказанный почти нигде автором прямо мир добра и красоты. Это мир потенциальных возможностей человека, его гармонической природы. Именно гармония составляет главный признак этого утопического идеала: гармония между соразмерными частями человеческого тела, гармония между душевными и телесными свойствами, гармония между неподвижной античной скульптурной красотой отдельного человека и музыкальным динамическим единством народной массы. Мир этот скульптурен и музыкален одновременно, подвижен и неподвижен, разделен на отдельные прекрасные человеческие личности и слит в единый прекрасный народ. Неподвижность и движение слиты в едином прекрасном гармоническом идеале. Воплощение такого единства Гоголь видит в архаическом обществе гомеровской эпохи и в народной жизни современного ему Рима. Скульптурная красота человека и радость народного карнавала слиты в единую жизнь-праздник. В незавершенном отрывке «Рим» Гоголь так описал римлянку Аннунциату:

О нет, такой женщины не сыскать в Европе, об них только живут предания да бледные бесчувственные портреты их иногда являются в правильных созданиях художников. У, как смело, как ловко обхватило платье ее могучие прекрасные члены, но лучше, если бы оно не обхватывало ее вовсе. Покровы прочь, и тогда бы увидали все, что это богиня. (Гоголь 1938, III: 476)

Главное в этом «прекрасном человеке» — нераздробленная душевная целостность, полнота жизни и единство наполняющей эту жизнь страсти:

Никогда римлянин не забывал ни зла, ни добра, он или добрый, или злой, или расточитель, или скряга, в нем добродетели и пороки в своих самородных слоях и не смешались, как у образованного человека, в неопределенные образы, у которых всяких страстишек понемного под верховным началом эгоизма. (Гоголь 1938, III: 243)

Полнота жизни «прекрасного человека» выливается в музыкальном динамизме народного праздника. Гоголя привлекает римский карнавал, однако те же черты он придавал и воинственной утопии романтической Запорожской сети: «Это было какое-то непрерывное пиршество, бал, начавшийся шумно и потерявший

конец свой» (Гоголь 1938, II: 64). Движение для Гоголя — синоним раскованности и свободы человека:

Вся толпа отдираала танец, самый вольный, самый бешеный, какой только видел когда-либо мир. [...] Только в одной музыке есть воля человеку. Он в оковах везде. Он сам себе кует еще тягостнейшие оковы, нежели налагает на него общество и власть везде, где только коснулся жизни. Он — раб, но он волен только, потерявшись в бешеном танце. (Гоголь 1938, II: 300)

Миру «прекрасного человека» у Гоголя противостоит мир «страшного человека» и не-человека. Враждебное человеку зло имеет у Гоголя два лица. Это стихийные, страшные силы хаоса, колдовские чары, врывающиеся в жизнь человека. Они текучи и подвижны, постоянно меняя обличия (лиц у них нет). Этот мир динамичен, но, в отличие от динамизма погруженного в музыку «прекрасного народа», он лишен гармонии: здесь все может перейти во все и сочетаться со всем. Описание нечистой силы, врывающейся в «Вие» в заброшенную церковь, кажется пересказом сюрреалистической картины: предельная конкретность деталей сочетается с нарочитым расположением их в невозможных сочетаниях и пропорциях:

Он видел вначале только множество отвратительных крыл, ног и членов таких, каких никак не в силах разобрать был объятый ужасом наблюдатель. Выше всех возвышалось странное существо в виде правильной пирамиды, покрытое слизью. Вместо ног у него были внизу с одной стороны половина челюсти, с другой другая; вверху, на самой верхушке этой пирамиды, высывался длинный язык, беспрестанно извиваясь. Почти под образом уселось белое, широкое, с какими-то отвисшими белыми мешками вместо ног, вместо рук белелись эти мешки, вместо глаз висели тоже белые мешки. Из них возвышалось какое-то черное, все покрытое чешуею, со множеством тонких рук, сложенных на груди, и вместо головы вверху у него была синяя человеческая рука. Огромный, величиною почти с слона, таракан остановился у дверей и просунул свои черные усы [...]. (Гоголь 1938, II: 576)

В этом мире фантастического зла постоянна лишь дисгармония — внешние облики ее непрерывно меняются. Так, в том же «Вие» панночка-ведьма вбегает в виде собаки, но тотчас «это уже не собака, а панночка. Да притом пускай бы уже панночка в таком виде,» как ее всегда видели, «но вот вещь и обстоятельство: что она была вся синяя, а глаза горели как уголь» (Гоголь 1938, II: 204).



Figure 1. Чичиков.



Figure 2. Жена Манилова.



Figure 3. Собакевич.

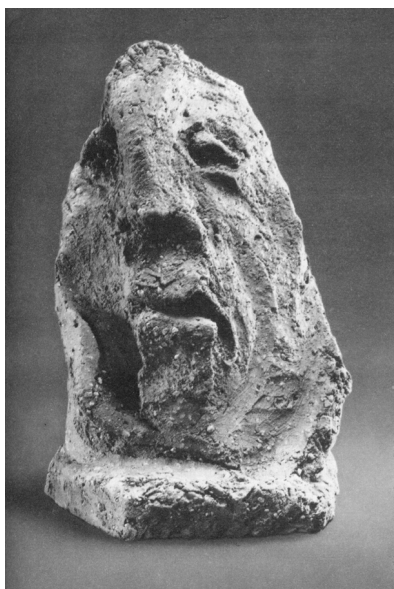


Figure 4. Прокурор.

Однако есть другой мир зла, для Гоголя не менее страшный. Это зло обыденное, каждодневное, незаметное, пропитывающее окружающую повседневность. Если, вступая в мир космического зла, человек оказывается подхваченным все уносящим вихрем, то здесь он застывает, превращается в маску, мертвое подобие человека. Движение сменяется неподвижностью или механическими, прыгающими жестами автомата. Любимое выражение Гоголя для определения человека в таком состоянии — «окаменел». Окаменели чиновники в «Ревизоре» и в последнем акте сценического действия превратились в огромную скульптурную группу. В специальном разъяснении этого трудного для постановки места пьесы Гоголь писал: «Последняя сцена не будет иметь успеха до тех пор, пока не поймут, что это просто немая картина, что все это должно представлять одну окаменевшую группу, что здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика.» (Гоголь 1938, V: 103).

Разные формы окаменения, застывания, кукольности заполняют бытовой мир Гоголя. Герои его перестают быть людьми — это манекены, самые движения которых — лишь псевдодвижения: скачкообразные переходы от одной неподвижности к другой. Эту особенность гоголевского «реального» мира отметил еще А. Белый: «Гоголем был осознан прием умерщвления движения с переходом жеста в застывшую мину» (Белый 1934: 161–162). Тот же автор указал на созвучность такого видения мира художественному сознанию XX века: «Атом жеста, окаменев, превращает героя в неподвижную деревянную куклу, которую Мейерхольд заменил живого актера: душа превращается в мертвую, как от удара молнии; окаменевшие мертвецы присутствуют тут же при агонии» (там же).

Таким образом, в самом художественном мире Гоголя — причем именно в мире его бытовых персонажей — скрыт момент пародийной скульптурности. Его герои соотносятся с застывшими и неподвижными трехмерными образами. Но эти образы — не статуи: они лишены монументальности и обобщенности, свойственных скульптуре. Это манекены и куклы, образы гротескные, притворяющиеся скульптурами, но сохраняющие всю ничтожность «существователей» и «небокопитителей» — гоголевских мертвых душ.

Скульптура неподвижна. Но ее неподвижность лишь делает категорию движения наиболее значимой в структуре искусства

ваяния. неподвижность античной скульптуры отображает жизнь в ее панхронных, предельно обобщенных проявлениях: моментальное снято и отброшено как не имеющее подлинного бытия, вскрыто долговременное и вечное. Скульптура барокко создает неподвижный облик подвижного объекта. Это напряженная борьба между динамизмом художественной конструкции и неподвижностью материала. К скульптуре барокко более всего подходит гениальное высказывание Якоба Бёме, что «движение — это страдание /Qual/ материи».

«Портреты-маски» Анатолия Каплана, иллюстрирующие «Мертвые души» Гоголя, исключительно самобытны. Связь их с художественным миром Гоголя гораздо более органична, чем обычные отношения иллюстрации к иллюстрируемому тексту. «Портреты-маски» Каплана включены в существенное для скульптуры семантическое поле «движение – неподвижность». Однако место их в отношении к этим категориям исключительно своеобразно. Статуя барокко — это скульптурная пародия на живое тело. Несоответствие материала и объекта таит возможность целой гаммы значений — от трагических до иронических. Скульптура как бы приобретает интонацию, доносящую до нас отношение творца к своему творению.

Каплан вводит в эту систему еще один компонент: куклу, игрушку. Керамические иллюстрации Каплана — произведения сложного и необычного жанра: это скульптура, которая притворяется игрушкой, и кукла, возведенная в степень скульптуры. Между двумя крайними членами отношения «скульптура – человек» оказалась помещенной кукла. Человек превратился в куклу, и скульптура имитирует не движение, пластику, теплоту и текучесть человеческого тела, а неподвижность, угловатость, застылость, одеревенелость бывшего человека. Ирония того, что в человеке видна кукла, а в кукле — человек, порождает столь же ироническое просвечивание игрушки в скульптуре и скульптуры в игрушке. Такое художественное решение глубоко сродственно образному миру Гоголя. Тынников и Розанов были правы в том отношении, что иллюстрация бытового текста Гоголя с помощью традиционных бытовых средств изображения невозможна: дело не только в несоответствии словесного и иконического знаков, их взаимной непереводаемости, — дело в том, что быт у Гоголя только притворяется бытом, простота и наглядность его мнимая. Этому сдвинутому, рассеченному, пронизанному авторской сатирой миру может соответствовать столь же сдвинутый и нео-

бычный мир пластики. Куклы-маски Каплана корректируют Тынянова. Не в первый раз художник показывает, с какой осторожностью должен строить теоретик свое утверждение, когда желает доказать, что та или иная сфера бытия находится вне искусства, недоступна средствам данного искусства или должна быть из области искусства исключена. Одна из особенностей искусства, постоянно подтверждаемая его историей, состоит в перенесении себя в чуждую ему сферу.

Внутренняя адекватность мира масок Каплана и мира гоголевской сатиры побуждает непередаваемость слова изображением. Возникает та невозможная возможность, которая и составляет сущность искусства.

«Бытовые» персонажи Гоголя — не люди, а «как бы» люди. Поразительно в них не то, что они отличаются от людей, а то, что утратив полностью человеческую сущность, они сохраняют еще известное человекоподобие. Это человекоподобие подчеркивает их глубокое отличие от гармонического идеала «прекрасного человека», который живет в душе автора, и не скрывает, а обнажает нечеловечность «мертвых душ». Собакевич настолько же похож на человека, насколько мебель и дрозд в его жилище похожи на Собакевича. С этим связана знаменитая метонимичность образов Гоголя. Гоголь не дает подробного описания внешности своих героев: он выделяет нос или бакенбарды, усы, талии и прочее. Перед нами проплывают не люди, а разрозненные члены, черты внешности, части тела. Часто мы склонны считать, что Гоголь как экономный художник называет характерное во внешности своих героев, предоставляя нам додумывать остальное. Так Л. Н. Толстой не описывает полностью внешности Пьера Безухова или Анны Карениной, а дает нам толщину и очки одного и непокорные завитки волос на шее у другой. Деталь у Гоголя имеет иной смысл: если упоминается нос, который «с выражением величайшей набожности молился», то все лицо, вся фигура этого персонажа состоит у Гоголя из одного носа — кроме носа, у него нет ничего. Если в «Мертвых душах» упоминаются «тонкие» чиновники, которые имели «обдуманно и со вкусом зачесанные бакенбарды или просто благовидные, весьма гладко выбритые овалы лиц», то очевидно, что у чиновников этих на лице ничего, кроме бакенбард или овалов, не имеется. Это не должно удивлять: ведь речь идет не о людях, а о человекоподобных существах. Ведь только одного какого-либо признака, черты внешности достаточно, чтобы придать человекоподобие той или

иной бесформенной куче, подобно тому, как намек на нос, глаз или торс придает сходство с человеком какому-либо прихотливо изогнутому дереву или камню. Выше мы приводили описание безобразного чудовища в «Вие» («какое-то черное, всё покрытое чешуею»), человекоподобие которого состоит в одной лишь детали: «Вместо головы вверху у него была синяя человеческая рука». А вот вполне «бытовое» описание из «Мертвых душ»: «В окне помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно было подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бороною» (Гоголь 1938, VIII: 8). Чтобы получить внешность своего сбитенщика, Гоголь не нуждается в такой детали, как человеческое лицо: он берет самовар, приклеивает к нему лишь часть человеческого облика — бороду, и человекоподобие достигнуто.

Именно на этой особенности образности Гоголя Тынянов основывал мысль о невозможности иллюстраций к нему. Но именно это роднит словесные «портреты» Гоголя и терракоты Каплана. Каплан не вылепливает всех деталей: тот или иной признак человеческой внешности торчит у него из обожженной глины, фактуру которой он тщательно подчеркивает. Иногда это какой-то ком, наделенный человекоподобием, иногда какой-то кирпич, который с помощью какого-то художественного чуда одновременно оказывается и «как бы лицом».

Скульптуры Каплана, однако, совсем не карикатуры из обожженной глины. Они сродни древнему искусству, известному разным народам, — искусству игрушки из глины. От народной игрушки у них какая-то мудрая наивность, смягчающая резкую сатиру образных сдвигов. Анатолий Каплан — художник большой и органической доброты, сатира как таковая не типична для его творческой манеры. Смягчение сатиры наивностью также роднит его с Гоголем, который отличался от сатириков типа Скалтыкова-Щедрина тем, что глубокая вера в примирительную силу патриархальности, наивной мудрости, идущей из глубины веков, парадоксально уживалась в нем с взглядом художника, который видел «какие-то свиные рылы, вместо лиц» (Гоголь 1938, IV: 93).

Родственная связь между скульптурами Каплана и культурой глиняных игрушек проявляется и в том, как следует смотреть эти маски-иллюстрации. Их надо рассматривать, вертеть в руках. Тогда происходит нечто неожиданное: мягкие тени, бегущие по

грубым человекоподобным комьям лиц гоголевских персонажей, если их смотреть, разными сторонами поворачивая к свету, как бы оживляют их лица, прибавляют им человечности. Страшное отступает, вперед выдвигается смешное.

Слияние страшного и смешного, отчаянья и надежды создает еще одну точку пересечения между текстом Гоголя и иллюстрирующими его масками Каплана.

Конечно, соотнесение *разных* видов искусств условно. Совпадение здесь подразумевает и расхождение. И это не недостаток, а условие существования текстов этого рода. Всякий залог успеха подлинно художественной иллюстрации связан с ее относительной самостоятельностью. Она всегда несет в себе субъективность иллюстратора. Это полностью относится и к каплановским маскам. Это Гоголь, прочтенный художником с ярко своеобразным лицом. Такая субъективность сродни субъективности режиссера, который тем ближе к автору, чем смелее выявляет *свою* позицию.

Ф. М. Достоевский называл свой творческий метод «фантастическим реализмом». Этот фантастический реализм корнями своими уходит в творчество Гоголя. Маски Каплана ему созвучны.

Литература

- Бельй, Андрей 1934. *Мастерство Гоголя*. Москва.
 Гоголь, Н. В. 1938. *Полное собрание сочинений*. Москва: Издательство АН СССР.
 Манн, Юрий 1971. Формула онемения у Гоголя. *Известия АН СССР, серия литературы и языка* 30(1).
 Розанов, Василий 1914. *Среди художников*. Санкт-Петербург.
 Тынянов, Ю. Н. 1977. *Поэтика, история литературы, кино*. Москва: Наука.
 Günther, Hans 1968. Das Grotleske bei N. V. Gogol. In: *Formen und Funktionen*. (Slavistische Beiträge 34.) München: Verlag Otto Sagner, 131–147.

Mask Gogoli kunstilises maailmas ja Anatoli Kaplani maskid

Artikkel käsitleb intersemiootilist problemaatikat — kuidas on võimalik verbaalselt kujundlikkust edasi anda skulptuuri vahenditega. Publikatsiooni

suunatus laiale lugejaskonnale (kirjutatud järeldõnana saksakeelsele N. Gogoli “Surnud hingede” väljaandele, mis oli illustreeritud fotodega A. Kaplani mask-skulptuuridest) määrab ära stiili. Kuid probleemi analüüsitakse põhjalikult ja jõutakse oluliste järeldusteni, mis puudutavad nii Gogoli ja Kaplani kujutlusmaailmade omapära kui ka võimalusi luua nende vahel seoseid, tehes sellega võimalikuks esmapilgul võimatuna näiva. Rõhutatakse, et tõeliselt kunstiline illustratsioon on võimalik ainult tänu selle iseseisvusele, autori subjektiivsele nägemusele.