

Евгений Савицкий

# Текст как зеркало, след и анаморфоза:

ИКНИЧЕСКИЕ НАРРАТИВЫ  
ДО И ПОСЛЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

DOI: 10.53953/08696365\_2025\_194\_4\_358

## **Eick A.-L. «Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten»: Visualität in der literarischen Geschichtsdarstellung.**

Paderborn: Brill Fink, 2024. — 399 S. — (inter | media; Bd. 22).

## **Hoffmann U. Dimensionen von «bilde» — Ansätze zu einem ikonischen Erzählen im späthöfischen Roman.**

Berlin; Boston: W. de Gruyter, 2023. — VIII, 449 S. — (Literatur | Theorie | Geschichte:  
Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik; Bd. 29).

Цитата из В. Беньямина, вынесенная в название книги Анны-Лены Эйк «История распадается на образы, а не на истории»: визуальность в литературных репрезентациях истории», связана с критикой представлений прошлого посредством нарративов, основанных на линейной темпоральности и причинно-следственных связях, загоняющих историю в рамки иерархических порядков значимого и незначительного, что определяется всегда с точки зрения победителей — исторических явлений, возобладавших впоследствии.



В разнообразных работах, посвященных понятию истории, коллекционерам, библиотекам Беньямин размышлял о нарушающей установленные порядки значимости отдельных вещей или моментов прошлого, связанной с определенной ситуацией их восприятия в настоящем, а не с какой-то монументальной вечной ценностью. Сближая опыт истории и памяти, Беньямин писал, что «подлинный образ прошлого проскальзывает мимо» и «задача в том, чтобы овладеть воспоминанием, как оно вспыхивает в момент опасности»<sup>1</sup>. Русский перевод здесь не совсем точен, слова Беньямина звучат как призыв к невозможному: овладеть тем, что ускользает, является лишь как мгновенная вспышка. В свое время Ж. Лакан иронизировал

над стремлением философа-идеалиста Дж. Беркли представить «имеющиеся» у человека образы как нечто «наводящее на мысль об отношениях собственности»<sup>2</sup>. Однако и спустя четверть века Ж. Диди-Юберман задавался вопросом, можем ли мы воспринимать образы как-то иначе, чем Беркли: «Конечно, чаще всего при-

1 Беньямин В. О понятии истории / Пер. с нем. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 82.

2 Лакан Ж. Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа (1964) / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Гнозис, 2017. С. 90.

вычный опыт того, что мы видим, дает повод к некоему *иметь*: видя нечто, мы обычно испытываем впечатление, будто приобретаем нечто. Но модальность зримого становится неотменимой — то есть обреченной на вопрос о *бытии*, — когда видеть означает чувствовать, что нечто неотменимо ускользает от нас; иными словами, когда *видеть* означает терять. Вот в чем все дело»<sup>3</sup>.

Можно предположить, что и у Беньямина, пишущего о мерцающем образе прошлого, речь идет совсем не об обладании им. И действительно, в немецком тексте говорится о *sich einer Erinnerung bemächtigen*, что отнюдь не означает овладения в смысле собственности. Используемое Беньямином слово можно перевести двояко — как установление власти над образами, их освобождение и суверенизацию в процессе классовой борьбы или как обретение человеком силы с помощью вспыхивающих в момент опасности подавленных воспоминаний, что никакой власти над образами не предполагает, а напоминает скорее хайдеггеровские «вспышки» бытия, раскрытия ранее невозможных миров. Сам Беньямин пишет далее, что «исторический материализм стремится зафиксировать образ прошлого таким, каким он неожиданно предстает историческому субъекту в момент опасности»<sup>4</sup>, при этом «зафиксировать» — это *festhalten*, что опять же можно перевести по-разному: как «удержать» и как «крепко держаться/схватиться за» без фиксации того, за что держишься. Возможно, именно при таком втором прочтении будет лучше понятна следующая фраза Беньямина о необходимости «в каждую эпоху вновь пытаться вырвать традицию у конформизма, который стремится воцариться над ней»<sup>5</sup>. Стремлению конформистски держаться чего-то стабильного противопоставляется движение вырывания. Правда, здесь снова текст Беньямина создает сложности для прочтения и перевода: в немецком оригинале говорится не о традиции (*Tradition*), а об *Überlieferung*, то есть о том, что как-то передается из рук в руки или из уст в уста, как предание, изменчивая и хрупкая устная память. Для «вырвать» же используется слово *abzugewinnen* — дословно «отыграть», что может пониматься в значении как военной победы, то есть монументального силового торжества, так и более шельмовских способов присвоения и переприсвоения, описываемых у де Серто понятием «тактики»<sup>6</sup>.

О том, как сложно иметь дело с не вполне присутствующими образами, о неуместности попыток захватить их, впоследствии писал и Ж. Деррида. В перепрочитываемом им «Гамлете» Шекспира ученый (*scholar*) Гораций пытается остановить вновь являющийся призрак, заставить его стать ясно воспринимаемым присутствием, четко отвечать на вопросы. Марцелл же, по словам Деррида, «возможно, предощущал, что когда-нибудь, в один прекрасный день или в одну прекрасную ночь — у времени здесь иная мера — придет другой *scholar*. Превзойдя оппозицию присутствия и не-присутствия, действительности и не-действительности, жизни и

3 Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. с фр. А. Шестакова. СПб.: Наука, 2001. С. 13.

4 Беньямин В. Указ. соч. С. 82.

5 Там же. О диалектичности образов у Беньямина см.: Jennings M. *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

6 Серто М. де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / Пер. с фр. Д. Калугина. СПб.: Изд-во ЕУСПб, 2013. С. 50. См. также: Савицкий Е. Политика воровства: фальсификации, кражи и плагиат как основополагающие культурные практики от Прометея до наших дней (обзор) // Новое литературное обозрение. 2017. № 146. С. 307–319. Сам Беньямин упоминает через запятую «уверенность, смелость, юмор, хитрость и упорство» классовой борьбы против триумфальной истории победителей: Benjamin W. Über den Begriff der Geschichte // Benjamin W. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*: In 2 Bd. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. Bd. 1. S. 252.

не-жизни, он смог бы, наконец, помыслить возможность призрака, сам призрак как возможность»<sup>7</sup>. Подобно тому, как у Бенямина мимолетное явление образа прошлого, для которого еще нет школы восприятия, ломает порядок времени, создает анахроничность, так же и у Деррида «эта Вещь, которая вещью не является, эта Вещь, остающаяся невидимой между ее появлениями, остается невидимой и бесплотной и тогда, когда она появляется вновь. И все-таки эта Вещь смотрит на нас и видит нас, когда мы ее не видим, даже если она где-то рядом. Асимметрия призрачности нарушает здесь всякую зеркальность. Она десинхронизирует, она сталкивает нас в анахронию»<sup>8</sup>.

Гипотеза Эйк состоит в том, что описанная Бенямином, Лаканом, Деррида, Диди-Юберманом и рядом других теоретиков рассинхронизированность взгляда создает иные возможности для представления прошлого, нежели логоцентричные линейные причинно-следственные нарративы. Эти возможности расширяются по мере появления новых ориентированных на визуальность медиа, которые, в свою очередь, оказывают влияние на временной строй современной литературы<sup>9</sup>. По словам Эйк, постмодернистский исторический роман, представленный произведениями А. Клуге, Д. Делилло, В. Зебальда, К. Симона, выступает как ответ на апории «больших нарративов» исторического знания, описанные Ж.-Ф. Лиотаром, Х. Уайтом, Й. Рюзенем и др. Эти опыты тем более важны, что сами историки с ответом запаздывают, — в историографии не было до сих пор ничего подобного «иколическому повороту» в филологии<sup>10</sup>. Так, в книге П. Бёрка «Взгляд историка» (2001)<sup>11</sup> визуальные образы рассматриваются лишь с точки зрения их использования в качестве источников, а не как новая парадигма, допускающая иные формы организации знания<sup>12</sup>. Подобным источниковедческим ракурсом отличаются и работы Й. Йегера, М. Кнауера, Б. Рёка и др.<sup>13</sup> Эйк соглашается с А. Нюннингом, пи-

- 
- 7 *Деррида Ж.* Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Logos-altera, 2006. С. 27.
- 8 Там же. С. 19.
- 9 Темпоральности современной и постмодерной литературы в последние годы уделяется большое внимание в немецкоязычных исследованиях; см., например: *Egloff M.* Epi-sches Erzählen bei Goethe als Reflexion auf moderne Zeitlichkeit. Paderborn: Brill; Fink, 2022; *Frick J.* Rasender Stillstand in der Zwischenkriegszeit: Zur Dialektik der Beschleunigung und Beschleunigungswahrnehmen. Göttingen: Wallstein, 2023; *Gamper M.* Zeit der Prosa: Literarische Zeitästhetik ab 1750. Göttingen: Wallstein, 2025. С этим связан и интерес к преодолению времени/временности в бессмертии (в частности, как этической позиции в литературе и философии): *Hoffmann P.* Les paradoxes de la postérité. Paris: Minuit, 2019; *Trüper H.* Unsterbliche Werte: Über Historizität und Historisierung. Göttingen: Wallstein, 2024.
- 10 Об иколическом повороте см.: *Бахман-Медик Д.* Культурные повороты: новые ориентиры в науках о культуре / Пер. с нем. С. Ташкенова. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 394–455.
- 11 *Бёрк П.* Взгляд историка: как фотографии и изображения создают историю / Пер. с англ. А. Воскобойниковой. М.: Бомбора; Эксмо, 2023.
- 12 Еще С. Кофман отмечала, что многие теоретические построения З. Фрейда были бы невозможны без обращения к метафорам из области фотографии: *Kofman S.* Camera obscura de l'idéologie. Paris: Galilée, 1988. P. 29–44. В дальнейшем на возможности визуальных образов и метафор влиять на формы мышления в гуманитарных науках обращали внимание и другие исследователи, такие как Дж. Снайдер, Д. Крэри и Р. Краусс. См.: *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters: In 2 Bd.* / Hg. H. Wolf. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. Bd. 1. S. 7–22.
- 13 *Jäger J., Knauer M.* Bilder als historische Quellen? Dimension der Debatten um historische Bildforschung. Paderborn; München: W. Fink, 2009; *Roeck B.* Das historische Auge: Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

савшим, что в последние годы как предмет, так и теория историографии оказались присвоены литературой и литературоведением<sup>14</sup>. Справедливыми находит она и слова А. Ассман, что литература более рефлексивна по отношению к используемым ею средствам<sup>15</sup>, при этом ее базовые процедуры, заключающиеся в выделении значимого из нагромождения событий и в выстраивании взаимосвязей, — общие с историографией. Основная часть книги Эйк посвящена обсуждению теорий, в которых сближаются визуальные образы и исторические нарративы. Особое внимание уделяется В. Беньямину, З. Кракауэру и В. Флюссеру — им посвящена наиболее пространная вторая глава, следующая за вводной.

Так, для Беньямина история важна в качестве инструмента борьбы за подавленное прошлое, при этом он выступает против тотализирующих концепций всеобщей истории и против истории как рассказа, делающего возможным вчувствование (в дильтеевском смысле) в победителя. Эпическому измерению истории противопоставляется множество образов, находящихся в диалектическом отношении к современности. Эйк отмечает, что Беньямин не стремится прояснить понятие истории лишь сугубо логически, он обращается к изображению «Нового ангела» у П. Клее, смотрящего на «сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам»<sup>16</sup>. Использование этого образа, по словам Эйк, — не просто иллюстрация, а попытка отойти от одномерности линии исторического повествования, добиться опространствливания истории через визуальность. Зримые образы позволяют выстраивать более многообразные и сложные системы взаимосвязей, чем линейное повествование. В особенности фотокамера выступает у Беньямина как инструмент критической теории: она заставляет осмысленно выбирать масштаб, степень освещенности, четкость изображения. Мимолетность запечатлеваемых фотографий повседневных сцен, как у Э. Атже, придает особую ценность, казалось бы, банальным эпизодам жизни, не достойным «большой истории», которые, взятые вместе, делают возможными различные монтажи образа эпохи. Подобно раскладыванию и перекладыванию вещей коллекционером такое конструирование прошлого в монтаже не позволяет нам остаться пассивными зрителями, создает особое чувство близости и эмоциональной вовлеченности.

Кракауэр в «Теории фильма» (1960) и «Истории» (1969) схоже с Беньямином рассуждал о том, что кино как медиум ближе к течению жизни, нежели ее текстуальные описания. Наука всегда создает дистанцию, отдаляет от мира, кино же приближает к нему. Визуальность оказывается способом спасения исторической действительности, ее физической реальности. Смена близких и дальних планов создает впечатление непреднамеренности, случайности свидетельства, способна нарушать имеющиеся визуальные иерархии. Камера не может полностью устранить случайное в кадре, и особенно запечатлеваемые ею улицы выступают как пространства случайностей, сборные пункты мимолетных впечатлений. Таким образом, кинематографу по силам сохранить неопределенность реальности, фиксируя не смысловое единство, а континуум физического существования через запечатление отдельных явлений. Эйк подчеркивает, что Кракауэр призывал думать посредством вещей, а не о них. Отнюдь не случайно, что появление в XX веке новой историо-

14 *Nünning A. Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier: WVT, 1995.*

15 *Assman A. Die Legitimität der Fiktion: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation. München: W. Fink, 1980.*

16 *Беньямин В. Указ. соч. С. 84. По-видимому, Беньямин плохо помнил рисунок Клее и поэтому описывал то, чего там нет.*

графии, постепенно отказывающейся от размышлений о смысле и конечной точке истории, совпало с появлением новых медиа. Они создают образ непросчитываемого исторического процесса, не сводимого ни к какому детерминизму. Реальность содержит такое многообразие данных, что при желании можно найти подтверждение чему угодно. В результате всякий историк колеблется между реалистической и формообразующей тенденциями — стремлением отображать факты и собирать их в осмысленные образы. По мнению Кракауэра, важно найти правильный баланс между объективностью и творчеством. У него, как и у Бенямина, камера становится познавательной моделью, с помощью которой описывается отношение к прошлому. Она позволяет делать видимыми скрытые взаимосвязи вместо прежнего изучения закономерностей исторического процесса. Кракауэр выступает и против хронологического принципа упорядочивания данных о прошлом как создающего псевдовзаимосвязи. Важнее показать присутствие в каждом из моментов разновременного, и делать это способен фильм, показывая и самого человека, и то, что у него в памяти. Эйк отмечает важность архитектурного образования у Кракауэра, позволяющего ему мыслить выстраивание прошлого пространственно.

Флюссер в работах «Послеистория» (1993) и «За философию фотографии» (1997, рус. пер. 2008) также отмечал связь между линейностью письменной коммуникации и историческим сознанием, между нанизыванием знаков и событий. Тем самым письмо в определенный момент прошлого выступает как иконоборец, разрушающий прежние неисторичные, мифологические образы. Историческая эпоха, однако, приходит к своему завершению с появлением технически создаваемых изображений, которые абстрагируются зрителем от средств записи. Традиционные образы были зеркалами, которые схватывали приходящие к нам из мира векторы смысла, перекодировали их и отображали на поверхности. Технические же образы, по мнению Флюссера, ловят бессмысленные знаки, приходящие из мира, и кодируют их, чтобы придать им смысл. В условиях распада целостности мира технические образы оказываются тем, что наделяет абсурдное смыслом и проецирует его вовне. Таким образом, они не отображают, а проецируют нечто. При этом символы в основе технических образов гораздо более абстрактны, чем у нетехнических, поэтому они обычно некритично воспринимаются как сама реальность, а не как производные от лежащих в их основе текстов. С этим устранением текстов уходит и историзм в осмыслении мира — начинается постисторическая эпоха. Представление о движении времени вперед и о связи предшествующего с последующим уже не соответствует современной ситуации; важнее местоположение, возможность выстраивания разных одновременностей, а не соотносительность с историческим временем: как на картине, взгляд может в любой момент возвращаться к любой части изображения. Техники коллажа позволяют возвращать ранее выброшенное и делать его заново элементом новой культурной конструкции — возникает мир без отбросов/без прошлого, где все может стать объектом ресайклинга. Это ведет к тому, что в будущем ничего не будет рассказываться, а только показываться.

По мнению Эйк, современный постмодернистский исторический роман, отличающийся интермедийностью и строящийся согласно логике визуальности, подтверждает правоту Бенямина, Кракауэра и Флюссера. В более кратких третьей и четвертой главах Эйк рассматривает различные теории интермедийности, а также применимость описанных теорий к «Георгикам» (1981) Симона. По ее словам, в этом романе происходит деконструкция апорий исторической репрезентации, и делается это с использованием нескольких приемов: подчеркиванием прерывности времени на уровне структуры повествования; инсценированием структурных аналогий разных времен и пространств; повествовательным обнажением процесса во-

ображения прошлого. В итоге основными отличиями нового, постмодернистского понимания прошлого Эйк считает опространствливание, прерывность, антинарративность, наличие включающего множество перспектив полилога и рефлексивность. По ее мнению, многое из этого начинает давать о себе знать и в профессиональной историографии последних лет, где также наблюдаются отход от линейности повествования, хронологической упорядоченности и монологичности коллективного «я» и ориентация на визуальные модели репрезентации.

То, что Эйк трактует как особенность постмодернистской поэтики, в работах ряда исследователей описывалось как отличительная черта средневековой литературы<sup>17</sup>. Х.У. Гумбрехт даже рассуждал о том, что благодаря этому изучение домодерных текстов позволяет помочь постмодерну в проблематизации модернистских/новоевропейских нарративов. В книге «Производство присутствия» (2003) он описывает особое значение визуальности и телесного соприсутствия для средневековой культуры<sup>18</sup>, а затем указывает на подобные же черты нашего времени:

...Наша страсть наполнять свое все ширящееся настоящее артефактами прошлого имеет мало или даже вовсе ничего общего с традиционным проектом истории как научной дисциплины, с проектом толкования (то есть реконцептуализации) наших знаний о прошлом или же с задачей «извлечения уроков из прошлого». Наоборот, экспозиции некоторых музеев по своей организации напоминают светомузыкальные шоу, которые с конца 50-х годов начали устраивать в некоторых исторических местах Франции, или же такие популярные исторические романы, как «Имя розы», и такие фильмы, как «Эпоха радио», «Амадей» или «Титаник»<sup>19</sup>.

Таким образом, и для Гумбрехта кино и исторические романы оказываются наиболее адекватными нашей современности репрезентациями прошлого. Подобно Эйк он отмечает, что «средства презентификации прошлого имеют явную тенденцию отдавать предпочтение пространственному аспекту, ибо только при пространственном показе мы можем пережить иллюзию осязаемости связанных с прошлым вещей. <...> тенденция к пространственности заставляет нас лучше сознавать ограниченность возможностей историографии как текстуального медиума, позволяющего делать прошлое настоящим»<sup>20</sup>.

Актуальность иконических нарративов в современном мире стимулирует изучение опыта их функционирования в Средневековье; работу в этом направлении, начатую Х. Венцелем, Я.-Д. Мюллером, М. Шнайдер и другими филологами-медиевистами, продолжает Ульрих Хофман в книге «Многомерность *bilde* — подходы к изучению иконического повествования в позднем придворном романе»<sup>21</sup>. При этом, как и для Эйк, для Хофмана важна диалектичность образов, наличие в них

17 См., в частности: *Zumthor P. La mesure du monde. Paris: Seuil, 1993; Carruthers M. The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400–1200. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.* Средневековая ученая культура придерживалась в основном не аристотелевского понятия памяти как имеющей отношение к прошлому, а Цицероновского — как связанной с созданием пространственных мест, которые для лучшего запоминания представляются визуально. В результате многие тексты в своем строении следовали именно визуальной логике, оказывались иконическими нарративами. См. также: *Йейтс Ф. Искусство памяти / Пер. с англ. Е. Малышкина. М.: Новое литературное обозрение, 2023.*

18 *Гумбрехт Х.У. Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 40–44.*

19 *Гумбрехт Х.У. Указ. соч. С. 123.*

20 Там же. С. 125.

внутреннего напряжения, связанного с тем, что образы должны показать нечто как эту самую вещь и одновременно — как нечто другое. Вслед за Г. Бёмом<sup>22</sup> автор видит в этой двойственности важнейшее отличие иконической дифференции от той, что лежит в основе функционирования языка. В то же время наличие в образах неразрешенного противоречия между определенным и неопределенным сближает их изучение с исторической метафорологией<sup>23</sup>. Метафора при этом понимается как фигура речи, сопротивляющаяся языковой нормализации, а потому открытая и многозначная. При создании метафор особенно важно создание контрастов, когда нечто показывается как нечто другое, при этом различие и преодолевается, и сохраняется. С беньяминовским образом прошлого как мимолетной вспышки переключается определение метафоры у П. Рикёра как искры, существующей лишь короткий момент времени, но дающей жизнь новому значению, возникающему из столкновения семантических полей<sup>24</sup>. При этом, как отмечал П. Хенле, в метафоре соединяются символическое и иконическое в понимании Ч.С. Пирса<sup>25</sup>. По мнению Хофмана, действующая вопреки различию метафора в большей мере связана не с временем и действием, а с обживанием мира, с чувствами и аксиологией.



Вслед за Бёмом автор выделяет «слабые» и «сильные» образы: первые лишь отображают нечто, вторые же способны вступать в активное взаимодействие с окружающим миром и создавать новую действительность. Об этом еще ранее писал М. Хайдеггер, рассматривавший греческий храм как то, что не просто стоит на некой возвышенности, а собирает вокруг себя округу, разделяет ее на профанное и мирское, делает возможным явление божества, объединяющее людей в сообщество<sup>26</sup>. Храм творит мир. О подобной «антропологической» роли образов, выступающих порой в роли активных действующих лиц (правлящих государствами, командующих армиями, берущих людей под защиту и пр.), применительно к Средневековью писал Х. Бельтинг<sup>27</sup>.

- 21 См.: *Wenzel H.* Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München: Beck, 1995; *Müller J.-D.* Visualität, Geste, Schrift: Zu einem Untersuchungsfeld der Mediävistik // *Zeitschrift für deutsche Philologie.* 2003. Bd. 122. № 1. S. 118–132; *Schnyder M.* Der unfeste Text: Mittelalterliche «Audiovisualität» // *Der unfeste Text: Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff* / Hg. B. Sabel, A. Bucher. Würzburg: Königshausen & Neuman, 2001. S. 132–153. Хофман отмечает ведущую роль современной медиэвистики в изучении образов и их взаимодействий с текстами.
- 22 *Boehm G.* Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin University Press, 2007.
- 23 *Friedrich U.* Historische Metaphorologie // *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch* / Hg. C. Ackermann, M. Egerding. Berlin; Boston: De Gruyter, 2015. S. 169–212; *Metaphorologie: Zur Praxis von Theorie* / Hg. A. Haverkamp, D. Mende. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- 24 *Ricoeur P.* La métaphore vive. Paris: Seuil, 1975. P. 75–86, 238–262. См. также: *Рикёр П.* Живая метафора / Пер. с фр. Ф. Станжевского // *Horizon: феноменологические исследования.* 2015. Т. 4. № 1. С. 175–219.
- 25 *Henle P.* Die Metapher // *Theorie der Metapher* / Hg. A. Haverkamp. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996. S. 86.
- 26 *Хайдеггер М.* Исток художественного творения / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. С. 137–141.
- 27 *Бельтинг Х.* Образ и культ: история образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К.А. Пиганович. М.: Прогресс-Традиция, 2000. Бельтинг, подобно Гумбрехту, проводил па-

Бёмовское противопоставление Хофман, однако, в дальнейшем усложняет введением трех типов образа, выделенных Б. Вальденфельсом<sup>28</sup>: это отображение (*Abbild*), основанное на парадоксальности сходства в различии (что сопоставимо с зеркалом); далекий образ (*Fernbild*), в котором важно не отличие, а делание присутствующим чего-то отсутствующего, никогда, впрочем, не переходящего в присутствие полностью, всегда как бы страдающего нехваткой (что можно сравнить со следом, отпечатком); и, наконец, ускользающий образ (*Fluchtbild*), представляющий собой никогда не определимый до конца чужой взгляд (Лакан сопоставляет такой образ с анаморфозой в картине «Послы» Г. Гольбейна, как бы иллюстрирующей фразу: «Ты никогда не глядишь на меня там, где я тебя вижу»<sup>29</sup>). То, как эти три типа образа могут воплощаться и функционировать в литературе, Хофман рассматривает на примере романов «Даниель из Цветущей долины» (начало XIII века) Штрикера, «Флор и Бланшефлур» (около 1170) Конрада Флекка и «Партонопиер и Мелиур» (1270-е) Конрада Вюрцбургского, а также целого ряда других текстов и художественных объектов, привлекаемых для создания контекста.

Что касается первого типа образов, то Хофман обращает внимание на разнообразие понимания зеркал в поздней Античности и Средневековье. Зеркало может трактоваться как отправная точка опыта другого, как то, что формирует душу, при этом, если у Августина или Иоанна Златоуста оно связано с началом трансформации человека (как цирюльник дает своему клиенту сначала взглянуть на себя в зеркало), то в «Рыцарском зеркале» (1415) И. Рота зеркало, наоборот, представляет собой конечный момент совершенствования, возможность удостовериться в соответствии социальным идеалам. Подобным же образом Эйке фон Репков в поэтическом введении к своему сборнику правовых норм (1220–1235) пишет: «Название примет пусть оно / “Зерцало саксов”, оттого / Что право саксов в нем дано / И чтоб оно правдиво отражало, / Как образ женщины — зеркало...»<sup>30</sup>

Хофман, однако, обращает внимание на то, что средневековые зеркала сильно отличались от современных: во-первых, они давали довольно мутное и нечеткое изображение; во-вторых, это изображение искажалось округлостью зеркала, что позднее обыграл Пармиджанино в «Автопортрете в выпуклом зеркале» (1524). Эту амбивалентность зеркала как того, что вовлекает читателя в процесс восприятия и самовосприятия, но одновременно увлекает и ложными образами, вымышленными и недолговечными подобно сну слепого, отмечает в прологе к «Парцифалю» (начало XIII века) Вольфрам фон Эшенбах: «Стекло покрыто сзади цинком, / Чтоб отражаться в нем картинкам / Да и явлению любому... / Во сне мерещатся слепому / Черты неясного лица»<sup>31</sup>. С помощью образа зеркала Вольфрам предостерегает читателя от сиюминутного впечатления от романа, способного показаться туманным. Реагируя на этот пролог, Альбрехт фон Шарфенберг в «Младшем Титуреле» (продолжении «Титуреля» Вольфрама, якобы написанном самим Вольфрамом) делает

---

раллели между до- и постмодерной культурами образов, сложностями применения к ним дисциплинарных подходов истории искусства: *Он же*. История искусства после модернизма / Пер. с англ. М. Некрасова. М.: Гараж, 2024.

28 *Waldenfels B. Spiegel, Spur und Blick: Zur Genese des Bildes // Homo pictor / Hg. G. Boehm. München: K.G. Saur, 2001. S. 14–31. См. также: Idem. Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.*

29 *Лакан Ж. Указ. соч. С. 95–98, 113.*

30 *Эйке фон Репков. Саксонское зеркало / Пер. со средненижненем. Л.И. Дембо // Саксонское зеркало: Памятник, комментарии, исследования / Отв. ред. В.М. Корецкий. М.: Наука, 1985. С. 15.*

31 *Вольфрам фон Эшенбах. Парцифаль / Сокр. пер. со средневерхненем. Л. Гинзбурга // Средневековый роман и повесть. М.: Художественная литература, 1974. С. 262.*

зеркало важнейшим метапоэтическим образом, наделив его способностью объединять и удерживать в напряжении противоположности. По словам Альбрехта, зеркало и слепые мечты нас действительно обманывают, но сон слепого хотя бы на время приносит ему радость, разочарование наступает только по пробуждении. Зеркало же сразу показывает и образ, и свой обман, этим оно подобно красоте окружающего мира, которая также готовит нам лишь страдания. Противоречие внутренней иллюзии и внешней красоты остается непримиренным. Если Вольфрам в своем прологе требует от читателя терпеливо следовать всем поворотам сюжета, чтобы затем, наконец, открыть для себя смысл происходящего, то Альбрехт в гораздо большей мере подчеркивает ответственность рассказчика, который должен разъяснять основные понятия своего повествования, выстроить его согласно тому поучению, что из него следует. Всякое зеркало нуждается в дополнении пояснением, поскольку не способно к однозначности в обмане или явлении истины. При этом если в зеркале противоречия соприсутствуют, то в диахронном повествовании они могут быть развернуты и истолкованы. Для этого и нужен дающий ориентацию рассказчик, способный явить целостный образ человека. Итак, если Вольфрам обязывает читателя гоняться за смыслом как за отраженным в зеркале зайцем, то Альбрехт требует делать смысл текста явным. В конечном счете у обоих писателей повествование генерируется через образную логику, оказывается иконическим. Эту амбивалентность литературного образа зеркала Хофман сравнивает с принятым в XIII–XIV веках оформлением дамских миниатюрных зеркал, для которых делались рамки из слоновой кости (их образцы можно увидеть, в частности, в Государственном Эрмитаже). Изображения на оборотной стороне нередко обыгрывали многозначность отражений.

Обрисовав сложившиеся к XIII веку трактовки зеркала, Хофман переходит собственно к Штрикеру (псевдоним неизвестного автора начала XIII века; его можно перевести как Сплетающий), роман которого принято относить к постклассическим. Исследователь отмечает, что долгое время этот термин имел пейоративное значение, обозначая поздние тексты, которые по своему уровню не могли тягаться с классическим придворным романом — произведениями Крестьяна де Труа, Гартмана фон Ауэ или Готфрида Страсбургского. Так, Х. де Бор отмечал несамостоятельность подходов постклассических авторов, упрощение концепции главного героя и структуры романов. В. Хауг же писал об «эстетическом повороте» в литературе этого времени, когда главной оказывается красота повествования, изображения основных действующих лиц, а не переживаемый героем кризис, составлявший структурную основу повествования раньше. В новейших же исследованиях отмечается, что такие изменения создают больше возможностей для игры с традиционным литературным материалом, для выстраивания новых смысловых взаимосвязей. Так, в «Даниеле» Штрикера главный герой не терзается внутренними сомнениями, действует уверенно, а также, в отличие от классического героя-рыцаря, не стесняется прибегать к хитростям. Одной из них как раз и является использование зеркала в борьбе с ужасным монстром, напоминающее хитрость Персея в борьбе с Медузой, как о ней рассказывалось в выполненном Альбрехтом Гальберштадтским переводе «Метаморфоз» Овидия. Даниэль сражается спиной к врагу, зеркало меняет местами перед и зад. При этом в ходе борьбы, овладевая одной из голов монстра с ее смертоносным взглядом, Даниэль еще и как бы занимает его место. Таким образом, с помощью зеркала главный герой на время становится другим, оставаясь при этом самим собой. Рассказ о приключении Даниеля нарративно воспроизводит логику функционирования зеркала. Победив врага, рыцарь выбрасывает захваченную голову, восстанавливая свою полную идентичность с героическим идеалом. В результате, отмечает Хофман, текст Штрикера может быть прочитан как княжеское зеркало в романной форме.

Что касается «далекого образа» по Вальденфельсу, то его Хофман сравнивает не с зеркалами, а с реликвариями, которые делали как бы присутствующим среди живых умершего и вознесшегося на небо святого. При этом если с XIV века стало принятым оставлять реликвии видимыми верующим, то в более раннее время они были скрыты, нуждались в полностью закрывающем их реликварии как дополнении останков до привлекательного объекта. Но именно сокрытость в реликварии демонстрировала аутентичность и святость мощей. О погребении останков речь идет и в романе Флекка — переработке одноименного старофранцузского романа<sup>32</sup>. Чтобы избавить Флора от нежелательной любви к Бланшефлур, его родители инсценируют смерть девушки и сооружают гробницу, описание которой в обеих версиях романа весьма пространно. Оно выступает центральным и поворотным моментом повествования, переходом от горя утраты к надежде снова обрести возлюбленную, противопоставлением художественной искусности и искреннего чувства, языческой хитрости и христианской искренности. Описание могилы у Флекка Хофман сопоставляет с сохранившимися надгробиями XI–XII веков (Рудольфа Швабского, Генриха II Английского и Алиеноры Аквитанской, Генриха Льва и герцогини Матильды), где умершие изображены лежащими и стоящими одновременно: одежды спадают вниз, но и проваливаются между ног; головы лежат на подушках, а ноги опираются на консоли, как у стоящих статуй на порталах соборов. Хофман отмечает, что в таких погребениях воплощено одновременно воспоминание и ожидание, они отделяют смерть от жизни и соединяют их. Ровно такое соединение противоположностей происходит и в романе, который в своем строении следует двойственной визуальной логике надгробий.

Наконец, третий вид образов — «ускользающие». Здесь Хофман вновь обращается к одному из сохранившихся средневековых образов — эссенской Золотой мадонне (конец X века), одной из немногих объемных скульптур эпохи до 1000 года наряду с кельнским Распятием архиепископа Герона и фигурой св. Веры из Конка. Изображение Богоматери отличается парадоксальностью: показана телесность живого тела, но одновременно золотое сияние делает его неземным, она одновременно здесь и не здесь. Скульптура обозрима со всех сторон, что говорит против наличия у нее какого-либо постоянного места в церкви или в ее сокровищнице. Более поздние средневековые тексты сообщают, что в литургической практике Богоматерь действительно должна была перемещаться. Скульптура, однако, не только делается видимой в процессиях, но и смотрит сама, при этом ее взгляд трудно уловить, он больше обычного человеческого взгляда, что акцентируется широко раскрытыми цветными глазами статуи. Ускользающий взгляд Богоматери оказывается вызовом обычному человеческому видению.

Хофман отмечает, что подобным образом функционируют экфрасисы, причем не только в средневековой, но и уже в античной литературе. Квинтилиан писал о том, что необходимо представить нечто зрителю так, чтобы ему казалось, будто он это видит. Еще раньше Цицерон советовал сделать предмет речи наглядным, чтобы задержать на этом взгляд зрителя. Описываемое наделяется энергией, способностью казаться живым, настоящим, и в этом качестве оно способно превратить слушателя в зрителя. Экфрасис — это описание, которое, строго говоря, ничего не отображает, но вызывает, провоцирует, делает активным взгляд зрителя, в котором и возникает визуальный образ. Респонсивный характер имеет экфрасис и в средневековых текстах, будь то пространное описание седла Эниты в «Эреке» Гартмана фон Ауэ (занимающее в десять раз больше места, чем в «Эреке и Эниде» Кретьена де Труа) или рассказ о кубке, за который была продана Бланшефлур у Флекка.

32 См.: Флуар и Бланшефлор / Пер. со старофранц. А. Наймана. М.: Наука, 1985.

Провоцирующий и ускользящий взгляд оказывается основным структурным элементом незаконченного романа Конрада Вюрцбургского «Партонопиер и Мелиур» (переработки старофранцузского «Партонопоя Блуасского», созданного около 1188 года). Герой романа попадает на некий остров, где в пустом городе входит по дворец, и там его каждую ночь навещает девушка, остающаяся, однако, невидимой. Попытка все-таки узреть ее приводит к изгнанию и необходимости добиваться возлюбленной с оружием в руках. В романе, таким образом, соединяются характерный для классического периода мотив женитьбы на волшебнице (подобной Мелузине), сюжеты рыцарского любовного романа и рыцарского эпоса (жесты). Гибридизация ведет к разрушению принятых нарративных логик, теперь больше внимания уделяется субъективности персонажей, ход действия обосновывается через их восприятие, размышления, решения. С этим связана и несущая функция фокализаций — восприятия конкретизируются через зрение. Действие романа организуется как переход от негативности темноты к позитивному свету и открытости, при этом видимость оказывается не только объектом рассказа, но и элементом упорядочивания социальных структур, организации восприятия героев.

Первая встреча с Мелиур описывается как явление образа, который, однако, ускользает от восприятия. Девушка появляется как невидимый взгляд, обращенный к рыцарю и провоцирующий его собственное видение. Лишь речь Мелиур доказывает, что Партонопиер имеет дело с человеческим существом, а не с вызванной нечистыми силами галлюцинацией. Подобно эссенской Золотой мадонне девушка оказывается на границе живого и искусственного. Она также наделена сиянием — когда Партонопиер все же решается осветить ее спрятанной лампой, взятой с собой по неразумному совету матери, то свечение девушки оказывается столь ярким, что он ничего не видит. Таким образом, если основанный на образе зеркала текст создает противопоставление идеала и отклонения от него, которое потом трансформируется, а основанный на логике далекого образа текст создает диалектику удаления и приближения, то иконическое повествование, следующее структуре ускользящего образа, продуцирует особенно широкое поле двусмысленностей и неопределенностей, но тем сильнее и его обращение к взгляду слушателя.

В заключение кратко рассматривается еще один роман — «Вильгельм Австрийский» (около 1314) Иоганна Вюрцбургского, — чтобы показать, что все три образные логики могут совмещаться. По словам Хофмана, это подтверждает наблюдение Вальденфельса, что образ обычно существует на пересечении нескольких измерений, он многомерен.

Авторов обеих рассмотренных книг можно упрекнуть в том, что они, пожалуй, чрезмерно проецируют теории на анализируемые ими тексты, которые не всегда поддаются предлагаемым прочтениям. Так, например, в романе «Флор и Бланшефлур» состояния отчаяния и надежды перед могилой не соединяются в парадоксальное целое, а строго разведены в хронологической последовательности. Граница между этими состояниями четко обозначена признанием матери Флора, что Бланшефлур все же жива, отказом юноши от самоубийства и согласием отца отпустить его на поиски возлюбленной. Однако в целом наблюдения Хофмана представляются весьма ценными, позволяющими по-новому увидеть средневековые тексты, а также, что тоже немаловажно, преодолеть давнее разделение труда между филологами и искусствоведами и даже «филологическое иконоборчество», принимавшее порой гротескные формы, например в случае с отдельными публикациями и исследованиями ранней старофранцузской «Песни о св. Алексее» и иллюминированной английской Сент-Олбанской псалтири, которые на деле являются

одним памятником<sup>33</sup>. Эйк в большей степени обращает внимание на современные политические аспекты рассмотрения образов как анахроничных, антииерархичных и диалектичных. Она делает релевантными для филологии и историографии исследования в этой области, пусть даже предлагаемые пути решения апорий исторического знания риторическими средствами, да и самое желание избавиться от апорий, не вполне диалектичны.

---

33 См.: *Camille M. Philological Iconoclasm: Edition and Image in the «Vie de Saint Alexis» // Medievalism and the Modernist Temper / Ed. by R.H. Bloch, S.G. Nichols. London; Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. P. 371–401.*