



А.В. Марков

Российский государственный гуманитарный университет

ДВОЙНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ: ЛИРИЧЕСКИЙ ПЕРСОНАЖ ДРАГОМОЩЕНКО И ЭРМИТАЖНОЕ СОБРАНИЕ ИСПАНЦЕВ

В статье доказывается, что в стихотворении Аркадия Драгомощенко «Быстрое солнце» дано косвенное описание как эрмитажной картины «Петр и Павел» Эль Греко, так и вообще испанской коллекции как некоторого целого, так что ряд ассоциаций в этом стихотворении объясняется соседством в Эрмитаже тех произведений, на которые и сделан намек. При этом Драгомощенко не просто воспроизводит сюжеты картин, но сопоставляет свои поэтические приемы с живописными, наблюдая за развитием действия и соотношением реального и фантастического в этих произведениях живописи. Метафорическая поэтика Драгомощенко, отрицающая как сведение вещей к объектам, так и понимание их как исключительно изменчивых, обращается к испанской живописи Контрреформации как достаточно фантазийной и косвенно продолжившей францисканское понимание телесного и вещественного мира.

Поэзия и живопись, экфрасис, музейные собрания, музейные впечатления, лирический персонаж, живописные мотивы, образ художника, Драгомощенко, Эль Греко, испанская живопись, Контрреформация.

Кондратий Теотокопулос – сквозной персонаж лирической книги Аркадия Драгомощенко «Ксении» [1, с. 62–64], которого предварительно можно определить как alter ego или лирический голос поэта. Уточнить дистанцию между лирическим персонажем и суммой лирических высказываний, «суммой поэтики», как это называет Александр Скидан, один из самых преданных толкователей Драгомощенко [11], возможно только если понять, как выходит данный персонаж за пределы замысла книги. Этой дистанции не могло не возникнуть там, где «телесный опыт <...> одновременно есть опыт лингвистический» [10, с. 75], иначе говоря, где телесное переживание видимого и ощущаемого и есть выработка языка, тогда как странность в языке означает только взгляд с непривычной позиции уже на увиденное. Действительно, новый взгляд на уже увиденное, претендующий и на истолкование сложной гаммы визуальных впечатлений, встречается и в следующем сборнике Драгомощенко «Фосфор» [2, с. 241–242], в котором воспроизведено, со значительными сокращениями и редакторской проясняющей правкой, стихотворение «Быстрое солнце», своеобразный эстетический манифест в составе и первого, и второго сборника. Вместе с образностью в нем остался и Теотокопулос как персонаж, медитирующий и определяющий своей медитацией порядок действий и саму возможность помыслить действия как некоторые картины.

Объяснения такого нового взгляда в драгомощенковедении давались разные, в частности, в них видели самораскрытие в поэзии структуры эссе как демифологизации бытового опыта и одновременно обобщения интеллектуального опыта [9, с. 166], как самораскрытие поэтической образности, например воды, в самой структуре текста (текучесть) с соответствующими последствиями для лирического сюжета

[5, с. 167], как намеренное преодоление представлений о моментальности творческого акта и творческого восприятия [7, с. 270–271]. Но эти объяснения скорее моделируют поэтику Драгомощенко, показывая ее отличие от поэтик других современных поэтов, чем объясняют ее внутреннее развитие. Поэтому нам надлежит сделать шаг вперед в сравнении с уже сделанным.

Фамилия лирического персонажа Драгомощенко совпадает с фамилией знаменитого греко-испанского живописца Доменикоса Теотокопулоса (1541–1614), в российской историографии упоминающегося прежде всего под псевдонимом Эль Греко (Грек). Этот персонаж – грузчик, работник склада, с францисканской нежностью относящийся к товарам, милостивый. Такая францисканская милость очень важна для понимания функции этого персонажа для строения лирического высказывания: историческое францисканство привело к реформе живописи, которая перестала быть совокупностью поучительных моментов и стала сплошным впечатлением [6, с. 52–55]. Сплошная роспись стен «кадрами» Джотто, развитие сложных высоких алтарей, обживание пространства подражаниями, начало которому положил вертеп самого св. Франциска, – все это говорит о том, что Теотокопулос видит в вещах не просто важные для него события, но определенные визуальные впечатления, способствующие его самоопределению.

Мы предполагаем, что появление имени Теотокопулоса не сводится только к южному или черноморскому колориту стихотворений, но имеет в виду именно Эль Греко как художника. Если обратиться к ранним работам Доменикоса Теотокопулоса, когда он еще был иконописцем, видно, как пространство иконы его стесняет, ему хочется вместить больше людей и больше архитектурного декора в ограниченное пространство. В некотором смысле когда он был иконо-

писцем, он был более «ренессансным» художником, чем когда как испанский живописец он вернулся к некоторым «византийским» особенностям, прежде всего, условностям в изображении лиц, если под ренессансными чертами понимать «разнообразие», стремление схватить множество явлений как часть одного и того же переживания пространства и тем самым пережить многослойность пространства культуры [3, с. 70–79].

Но также мы предполагаем, что если для Драгомощенко важна встреча с организованной культурой и что он поэт не отдельных впечатлений, а жизненного мира, то его обращение к Эль Греко было связано и с глубоким переживанием этих образов, причем как некоторого комплекса внутри маршрута встречи с Эль Греко, как возможны и другие маршруты встреч сразу с несколькими произведениями искусства в исповедальной лирике [8, с. 69–70]. Настоящий Эль Греко есть в нашей стране в Эрмитаже – это «Петр и Павел», картина, поступившая в Эрмитаж только в 1911 году как дар П.П. Дурново, и «Святой Бернард», трофейная картина, ставшая доступной зрителю только в постсоветское время. До дара Дурново Эрмитаж хотел гордиться наличием в нем Эль Греко, поэтому приписал Эль Греко приобретенный Александром I портрет Алонсо Эрсилья-и-Сунига. Хотя эта атрибуция и сохраняется во многих справочниках, она невероятна для любого зрителя, хоть немного разбирающегося в истории искусств. А.Н. Бенуа, преодолевая смущение, говорил, что «великий художник... представлен посредственным портретом поэта Алонсо Эрсилья-и-Сунига, и отдаленно не намекающим на страстность, на изумительный зеленый колорит этого дикого фантаста» [4, с. 70]. Фантастом он называет эпика за его небывалые приключенческие сюжеты, в которых, конечно, ничего дикого не было, одни только условности и ожидаемые топосы.

«Петр и Павел» представляют собой по сути диптих: резкая смена фона разделяет по вертикали картину на две равные части, и оба апостола предстают каждый на своем фоне. Атрибут апостола Петра, ключ, наполовину спрятан под его одеждой, что указывает на неявленность судеб будущего века, в противовес кальвинистскому учению о предопределении, тогда как книги апостола Павла раскрыты прямо перед читателем, делая тем самым каждого зрителя читателем, и опять же преодолевая протестантское учение о том, что только текст Писания, но не какое-либо изображение, способен сообщать откровение. Таким образом, перед нами типичное произведение Контрреформации: сами персонажи, их позы, их атрибуты подбираются так, чтобы опровергнуть как особенности протестантского вероучения, так и протестантское недоверие к образам.

Если брать развеску Эрмитажа советского времени, до появления «Святого Бернарда» из запасников, то рядом с Петром и Павлом, как и сейчас, находился ложно атрибутированный портрет Алонсо Эрсилья-и-Сунига, а с другой стороны – тоже изображение поэта, но кисти другого художника, портрет Лопе де Веги, созданный Луисом Тристаном как раз в год смерти Доменикоса Теотокопулоса. Эти портреты будут тоже истолкованы по ходу стихотворения.

Эпиграф к исследуемому стихотворению «Быстрое солнце», *the sun moves so fast*, взят из новеллы Гертруды Стайн «Миссис Рейнольдс» (1952) и контекст отзывается в начале стихотворения: в новелле Стайн героиня, прежде открыв разнообразие качеств и свойств вещей мира, открывает их временность, что невозможно не быть вовлеченным в мир вещей, если ты его видишь. Именно эти переживания героини Драгомощенко передает в первых строчках: изумление тому, что не только вещи меняются со временем, но и что ты меняешься вместе с ними:

Никто не ждет ее,
однако звучит – вот, наступает осень,
misterium fascinosum, и завесы косых холодов, туманы,
вскипающие к чаше вещей
из створов птичьих зрачков, глядящих долу,
развернутые паруса плодов,
почернелые фасольевые стручки,
несмутные небесные головы в летейских нимбах ботвы
вернут вновь очарование низинам.

Такой осенний пейзаж как «фасцинирующая (религиозно изумляющая) мистерия» передает некоторые образы Гертруды Стайн, но пересекается с тем, как Бенуа описал другое испанское произведение, также купленное Александром I для Эрмитажа, «Поклонение пастухов» Хуана-Баутиста Дель Майно. Бенуа считает, что это произведение – уникальный случай караваджизма, ориентированный не на позднего, а на раннего Караваджо, на более легкую, прозрачную и красочную гамму. «Эрмитажная картина Майно вся светится, вся в рефлексах и не будь какой-то беспомощности в композиции, чего-то чересчур наивного в позах и в пестроте красок – это было бы первоклассное произведение. Кусочек “мертвой натуры” на первом плане достоин самых первых мастеров живописи» [4, с. 69]. Иначе говоря, в этом произведении Бенуа усматривает сочетание пейзажа и натюрморта, что соответствует последней строке в экспозиции стихотворения Драгомощенко: действительно, плоды возвращают «очарования низинам», благодаря тому, что наверху есть «небесные головы» ангелов, более того, ангелы просто переполняют небо.

Тема поклонения волхвам продолжается дальше, когда с пятнистых холмов спускаются «некие путники»:

Словно некие путники, опускаясь с пятнистых холмов,
рты чьи светлы смолистой сухой пустотой,
на короткое время оживут за спиной
(рассохшейся крови подобно в висках
или, как пальцы, что, не касаясь ни плоскости,
завершающей вещь, ни листа,
сливаются в узел усилия,
начал приостанавливая насилие), чтобы
вовлечь в тонкорунную речь сизых стеклянных игл,
равно как ровного звучания восточного ветра
среди виноградно горящих снопов,
читающего по дискам выпуклым глины.
Избирается секия, серп, пурпур, багрянец и рек узкая магма.

В последней строке описана нижняя часть картины, с алыми и коричневыми одеждами, магмой земли, глиной. Но в этом отрывке преобладает довольно подробный экфрасис другого произведения испанского зала, продолжающего сюжетно «Поклонение пастухов»: «Бегство в Египет» Бартоломе Кардуччо,

флорентийского художника, работавшего при испанском дворе. Следует заметить, что холмистый пейзаж господствует в испанской части Эрмитажа на еще одной картине – «Чудо с хлебом и рыбами» Педро да Оренте, но там никто не спускается с холма, хотя цветочные решения исключительно интересны. Кардуччо изобразил, как святое семейство спускается с холма, вниз, по направлению к зрителю, и за ними ангелы на фоне фантастических деревьев кажутся уже не принадлежащими небесной области, как в Рождестве, но спустившимися в мир разноцветных холмов, с разными цветами и растениями, весьма фантастически тоже подобранным. Они как раз находятся за спиной Марии с Младенцем, они молчат, губы их плотно сомкнуты, в отличие от поющих ангелов Рождества. Узел усилия Иосифа, одновременно сжимающего палку, несущего котомку под мышкой и сопровождающего осла, противостоит насилию Ирода.

Пальцы Иосифа, напряженного и ушедшего в себя, не касаются плоскости, не соприкасаются с ангельским миром, в отличие от Рождества, где мы именно видим набор плоскостей, ангельской, пейзажной, жанровой и натюрмортной, так что все жанры соприкасаются. Тут только нужно полагаться на уверенность пальцев. Наконец, если метафорическое описание холода и холодного ветра в приведенном отрывке понятно даже тому читателю, который никогда не ставил целью разбираться в метафорах Драгомощенко, хотя бы потому, что бегство в Египет должно было быть сразу после Рождества, то виноградные снопы мы узнаем только при взгляде на картину, где видим, как ангелы парят над фантастической пальмой, плоды которой напоминают не то грозди, не то снопы. И тогда понятно из этого описание и внимание к смоле, к блеску картины, как бы горящая смола, но и к глине, масляным краскам – вспышка Рождества не может быть высказана беженцами в Египет, даже ангелы о ней молчат, об этом мировом пожаре, но ангелы присутствуют в фантастическом пейзаже, который становится как реальный, как выпуклая глина масляных красок.

Но мировой пожар (экипирисис) – тема Гераклита, как и тема постоянного течения мира, постоянной изменчивости вещей как реки, уносящей отражения имен:

В которой, однако, снова однообразно звучит
то, как «вода, уносящая отражения,
льнушим вдохом травы приблизится к сердцу».

Тема изменчивых вещей и ненадежных имен как отражений неизвестно чего рассмотрена в диалоге Платона «Кратил», которым и заканчивается все стихотворение. Кратил – ученик Гераклита, и как раз об именах как отражениях отражений идет основная речь в диалоге. Но пока на него дан только намек, отчасти проясняющий, почему вторая часть подверглась редактированию. Проанализируем вторую часть, отметив квадратными скобками опущенное во второй редакции, а угловыми – добавленное.

Стяжений расшатаны скрепы. Рот – литера О.
[Мысль пьет из впадины тени, отрекаясь от слова.
Слева яснеют к ночи в купели огни,
себя расточившие в близости, в расстоянии.]

Снова[, если стопа находит ступень,]
тело, исполняясь белыми днями,
считывается безмянно, как тень, – облако
слистывается с луны, тяжелы корою кусты и изморось
проникает в дом.

Как мы видим, во второй редакции исчез сюжет «Кратила», отношения мысли и слова, и одновременно ступеней познания, о которых говорит Сократ, остался только условный пейзаж. Здесь уже появляется голос, и уже переживаются не имена вещей, а их звучание, слистывание, изморось, некоторые следы вещей:

Исцеление кремня, воды, ресниц,
соломы блуждающей, крон. Никто не взмахивает рукой,
как <принято> при отплытии [, – нет, никто,]
указуя на возможный якобы путь, которым
движутся времена года
или раскрытых кругов оперенная ртуть.
[Но] не вестник,
коршун [один], надламывая светом крыло, сопровождает[,
стиснувшим жажду серпом.] Гелиоса темную колесницу.

Здесь круговорот времен года сравнивается с испарением ртути, с движением темной колесницы Гелиоса и с другими круговоротами, которые скорее происходят во тьме, иначе говоря, время приходит из тьмы и выхватывает вещи из тьмы. И как раз здесь закономерно ожидать появления Петра и Павла, единственного полностью «караваджистского» из испанских произведений Эрмитажа (подражающего именно позднему Караваджо с его радикальными спецэффектами), где фигуры высвечены подсветкой из тьмы, и более того, сам сюжет не дает никакой возможности естественной подсветки.

Смерть приговаривает к любви.
[«Мало кто избежал этой участи», – этот] фрагмент
вписывается в другой.
[По влажным зубам провести языком
и угадать, откуда вьется излом,
переплывая алмазную грань: шелест определения.]

Сознание N остановилось на том, как само оно, –
ком, – в постоянство связуя единства,
потоком сносимо, не меняет ни места, ни времени
отражения, отражающего отражение.]

Во второй редакции осталось только соотношение фрагментов, любви и смерти, иначе говоря, учения апостола Павла о любви и напоминания апостола Петра о смерти. Апостол Петр, как помнит любой читатель посланий, сравнил плоть с травой, а апостол Павел любовь – с тусклым стеклом. Иначе говоря, апостол Петр дает строгие определения, а апостол Павел смотрит, при каких условиях наше познание не будет просто отражать отражения. «Шелест определения» сразу напомнит, что одежды Петра кажутся шелестящими, его положение левой руки такое неустойчивое, что кажется, будто сейчас он его изменит и шелковые одежды зашелестят. Тогда как Павел стоит как лектор, уверенно, указывает на предметы и опирается на книгу, связует единство. Книга апостола Павла открыта и лежит на другой книге, возможно, на Евангелии или посланиях Петра, так именно фрагмент вписан во фрагмент, и в значении фрагмента картины (по отношению не только к ее целому, но и к

половине мысленного диптиха) и в значении фрагмента повествования.

Также «в постоянство связуя единство» – намек на определение поэзии в «Поэтике» Аристотеля как «подражания действию законченному», иначе говоря, как законченности, воспроизводящей законченность, а «отражение, отражающее отражение» можно понять как подражание природе, которая, в свою очередь, отражает идею, по Платону, или творческую волю богов. Тогда понятно, что подражание действию, как относящееся к драматической поэзии, будет напоминать о Лопе де Вега, а подражание природе, как принадлежащее прежде всего искусствам, будет относиться к Алонсо Эрсилья-и-Суниге, в соответствии с тогдашними барочными поэтиками, в которых эпос признавался главным зеркалом природы (прежде всего, в «Поэтике» Хуана Луиса Вивеса). Тогда эти строки будут означать: «Призывы к спасению и призывы к любви определяют друг друга, когда обрамлены и настоящим раскрытием человеком собственной природы, и настоящим завершенным драматизмом». Далее как раз является Теотокопулос, грузчик, который вдруг становится художником, потому что он уже не производит слова, а следует готовому значению вещей:

Я, Теотокопулос,
по привычке, вглядываясь ни во что,
постепенно прекращаю произносить слова, к которым
приучен был родом и обстоятельствами рождения,
сведя, таким образом, [утраченное] <утраченную способность> к обязательству
следовать значению [впереди на значение]
<на значение впереди>.

Теотокопулос (как лирический персонаж и как Эль Греко) оказывается явно самым молчаливым из всех художников, и более того, мотивацией поведения лирического персонажа оказывается биография самого Эль Греко, который не мог в Испании говорить на языке, к которому «приучен был родом и обстоятельствами рождения», на греческом языке, хотя на итальянском, который знал с детства, пожалуй, мог. Но если мы поймем эти строки как относящиеся к эрмитажному «Петру и Павлу», сразу станет понятно, что речь идет с одной стороны о Павле как фарисее и римском гражданине по рождению, пережившем обращение, а с другой стороны, о Петре как первоизбранном апостоле. Иначе говоря, Павел как лектор говорил слова, но в конце концов, всех ждет страшный суд, и утраченная способность к красноречию позволит следовать значению в смысле решения на страшном суде. В первой редакции утрата риторических способностей была пластически выражена невнятистью последней фразы, во второй редакции было объяснено, что настоящее значение, иначе говоря, приговор на Страшном суде, всегда впереди. Далее выясняется, как именно эта утрата риторических способностей происходила у Эль Греко, которому пришлось перейти от иконописного фона к темному, и ощутить, как тает его «местоимение» (не в грамматическом смысле, а в смысле псевдонима «Грек»), иначе говоря, его ренессансная виртуозность, когда ему приходится действовать не в рамках византийской иконы, но в рамках станковой живописи, где все далеко, где ничего не может быть воспринято как «близкое», в отличие

от иконописного пространства, приближающего изображенное к изображаемому:

[Что было дано, – луна над кровлями тьмы,
горизонт черной листвы,
белого скольжения ступеней, –

к полюсу плыть на свету, псов лай в округе, –
суть ответвления чисел, подобные намерениям,
обрамляющим наваждение: я
не произнесу более: «близкое».]

Поздно учиться читать [книги огня и воды] <разное>
или прикладывать ладонь ко лбу скалы –
[остается настойчивое видение:] кисти неуловимый
взлет, как пар тающего местоимения,
затылок, попадающий в поле зрения[,
словно порог, предстающий мне наяву...]

Во второй редакции Драгомощенко исключил строки и полустроки со своими любимыми поэтизмами, такими как «наваждение» или «числа», которые были обычно синонимами сна и яви. Иначе говоря, во второй редакции есть стремление освободить стихотворение от необходимости квалифицировать, сон это или явь, иначе говоря, раскрыть мысль об уже произошедшем в живописи. Хотя кисть и осталась неуловимой, но изображение уже существует.

Апостолы уже все прочли и все пережили, поэтому они стоят под кистью неуловимой. В первой редакции было понятно, что речь идет об испытаниях, прохождении через огонь и воду, равно как и о способности рассказать о пережитом, перейти этот порог молчания. Во второй редакции уже нет никаких указаний на те испытания, которым подвергались именно апостолы, которым Христос велел в речах вдохновляться Святым Духом, а не опытом, и которые имели свои видения: Петр был освобожден из темницы, перейдя порог, а Павел – из плена заблуждений и видел третье небо не то во сне, не то наяву.

Во второй редакции при всем сокращении вполне остались намеки на соседние эрмитажные картины. Слова «прикладывать ладонь ко лбу скалы» сразу напоминают о находящемся на боковой от «Петра и Павла» стене «Пригвождении к кресту» Франсиско Рибальта (1582), полотне тоже из покупок Александра I, и тоже, как и все названные прежде картины со сложной композицией, имеющем плоскость натюрморта на переднем плане. Именно там распятие происходит не на Голгофе, а на фоне фантастического пейзажа со скалой и гротом, косвенно восходящего к таким опытам, как «Мадонна в скалах» Леонардо да Винчи. Протягивает ладонь ко лбу скалы, точнее ко гроту как началу покатої лобовой части скалы, персонаж в белой одежде. Именно там мы видим «затылок, попадающий в поле зрения», иначе говоря, затылок палача, стоящего на переднем плане, попадающего поэтому прямо в поле зрения зрителя.

И <еще> этот <...> [-] на раковине [- недоумения легкий] рисунок,
впитывающий прощание Сократа с Кратилом.

Чтобы понять эти строки, как в полной, так и краткой редакции, необходимо вспомнить диалог Платона «Кратил». В этом диалоге Гермоген настаивает на полной условности имен, тогда как Кратил,

ученик Гераклита и один из учителей самого Платона, уверяет, что имена появляются вместе с вещами: раз все изменчиво, все течет, то мы не можем изобрести имена, которые остановили бы эту изменчивость, а значит, имена появляются из самой природы вещей. Сократ, чтобы примирить спорщиков и пойти дальше них, переводит внимание с разговора о вещах и именах на разговор об именовании как инструменте. Это именование спародировано в стихотворении словом раковина, обозначающим как предмет природы, так и ушную раковину слушателя, инструмент слышания. Ясно, что инструмент не может полностью вытекать из природы вещей, но также не может изобретаться кем угодно и когда угодно, по случайности, но только профессионалом, изобретателем имен. Сократ настаивает, что только он может объяснить, что такое правда: ведь если бы имена происходили из вещей, то уродливые вещи породили бы уродливые имена, тогда как мы знаем, что можем даже уродливые вещи описывать правильными и точными именами, но и если бы имена изобретал кто угодно и когда угодно, было бы допущено много ошибок.

Но Сократ идет еще дальше и в конце говорит Кратилу, что позиция Гераклита неверна не только по отношению к уродливым вещам и именам, но и по отношению к любым вещам и именам. Ведь если вещи меняются все время, то у нас нет надежного знания, которое позволит говорить о каких-либо вещах, любое наше знание – незнание. Мы тогда как бы забываем галерею вещей. Вполне может быть, замечает Сократ на прощание Кратилу, что вещи увлекаемы каким-то вечно изменчивым потоком, но чтобы говорить об этом, нужно еще приобрести знания, которых у Кратила нет. Прощание оказывается очень ироническим: Кратил как будто пропустил мимо ушей все, что сказал Сократ, и замечает, что он продолжает наблюдать за вещами, и склоняется к позиции Гераклита. Иначе говоря, Сократ упрекнул его в том, что он молод и не научился думать достаточно отвлеченно, а Кратил наивно полагает, что если он любит думать и полюбил подолгу размышлять о вещах, то он может говорить о вещах. Сократ велит Кратилу научить его в следующий раз, по возвращении из деревни, когда он будет не забывать, а вспоминать, а Кратил не замечает и этой насмешки над путем в деревню, и велит Сократу тоже поразмышлять над научными вопросами.

Как заметил А. Скидан об авторедактуры Драгомощенко: «Исчезла пронзительная интимность бормотания; от “наваждения” с его путаностью не осталось и следа; “утраченное”, во избежание разночтений, превратилось в “утраченную способность” (“произносить слова”); тогда как в первом варианте оно виртуально вбирало в себя, затягивая в воронку расставания, разлучения, ничто, заодно еще и все следующие строки). Вместо них – подчеркнутая сдержанность, сухость, почти брезгливость» [11]. Иначе говоря, Драгомощенко проделал то же самое, что Кратил, которого Сократ сначала заставил почувствовать сомнительность его этимологий, не объясняющих, как в принципе возможны не только вещи,

но и качества, а затем уйти с поля боя, ощутив брезгливость по отношению к вещам, которые оказываются как бы некачественными, уже не имеющими имен. Так и Драгомощенко разоблачает недостаток качеств в образном переживании даже самых общих вещей, как пространство и время, и уходит с поля боя, но не с гордостью Кратила, а со смирением способного сократить свое стихотворение.

Итак, для Драгомощенко было важно умение видеть вещи как галерею образов, а не как поток изменений или, наоборот, как устойчивые объекты, к чему и подводит Сократ, утверждающий, что только наша память, а не оценка имен или качеств, может научить нас настоящему соотношению вещей. В этом ему помогла как францисканская реформа живописи, так и та проблематика философии Гераклита, которая вполне была раскрыта в диалоге «Кратил». Поэтому он легко обратился к барочной живописи, и мы видим, что самые общие впечатления от живописи барокко в Эрмитаже помогают реконструировать и созданный им сюжет любовного кризиса как воспоминания о смерти, *temento mori*, и показать, как именно возможна работа с таким сюжетом изнутри поэтики, когда казалось бы, все уже сказано и изображено.

Литература

1. Драгомощенко, А. Ксени: [Тексты] / А. Драгомощенко. – Санкт-Петербург: Митин журнал; Борей ART, 1993. – 80 с.
2. Драгомощенко, А. Фосфор: [Проза, статьи, эссе, стихи] / А. Драгомощенко. – Санкт-Петербург: Северо-Запад, 1994. – 284 с.
3. Баткин, Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления / Л.М. Баткин. – Москва: Искусство, 1990. – 415 с.
4. Бенуа, А.Н. Путеводитель по картинной галерее императорского Эрмитажа / А.Н. Бенуа. – Санкт-Петербург: Издание общины св. Евгении, 1911. – 586 с.
5. Ваньке, А.В. Как можно было бы помыслить тело? Рец. на: К опыту исследований телесности в немецком языке: Чувство, тело, движение / под ред. К. Вульфа, В. Савчука. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011; Körperwissen/Hrsg. R. Keller, M. Meuser. Wiesbaden: VS / А.В. Ваньке // Социологический журнал. – 2011. – № 3. – 164–172.
6. Данилова, И.Е. Джотто / И.Е. Данилова. – Москва: Искусство, 1970. – 70 с.
7. Заломкина, Г.В. *Autres horribles travailleurs?* Когнитивная трансценденция современных русских поэтов в свете эстетики «ясновидения» А. Рембо / Г.В. Заломкина // Новое литературное обозрение. – 2016. – № 3. – С. 266–286.
8. Колотаев, В.А. Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу: коллективная монография / В.А. Колотаев и др. – Москва: РГГУ, 2019. – 376 с.
9. Северская, О.И. Эссеистическая поэтика (На материале русской литературы рубежа XX–XXI веков) / О.И. Северская // Общественные науки и современность. 2006. – № 3. – С. 162–168.
10. Скидан, А. Слепое пятно / А. Скидан // Скидан А. Сопrotивление поэзии: Изыскания и эссе. – Санкт-Петербург, 2001. – С. 71–78.
11. Скидан, А. Сумма поэтики [Электронный ресурс] / А. Скидан // Русский журнал. – 2001. – 16 января. – Режим доступа: <http://old.russ.ru/krug/kniga/20010116-pr.html>

A.V. Markov

**DOUBLE INCARNATION:
THE LYRICAL CHARACTER OF DRAGOMOSHCHENKO
AND THE HERMITAGE COLLECTION OF THE SPANIARDS**

The article proves that the poem «The Fast Sun» by Dragomoshchenko contains an indirect description of both the Hermitage painting «Saints Peter and Paul» by El Greco and the Spanish collection as a whole. Thus, a number of associations in this poem are explained by the proximity of the works hinted at in the Hermitage. At the same time Dragomoshchenko not only reproduces the plots of the paintings, but compares his poetic techniques with the painting techniques. The poet oversees the action development and the balance between real and fantastic in these pictures. The metaphorical poetics of Dragomoshchenko, who denies both understanding of things as objects and understanding of them as extremely changeable, refers to the Spanish painting of Counter-Reformation as rather fancy and indirectly following the Franciscan understanding of physical and material world.

Poetry and painting, ecphrasis, museum collections, museum impressions, lyrical character, pictorial motifs, artist's image, Dragomoshchenko, El Greco, Spanish painting, Counter Reformation