

Е. А. Московкина

Метафизика искусства в ранних рассказах И. А. Ефремова

Предпринята попытка осмысления значения искусства через литературный опыт И. А. Ефремова. Феномен Ефремова в современной культуре не исчерпывается литературным наследием фантаста. Ученый, философ, футуролог, Ефремов отличался чрезвычайной восприимчивостью к искусству как чувственно-духовному базису для развития гуманистической мысли, сопряженной с эволюцией науки, техническими достижениями, поиском идеи совершенства и целесообразности. Вероятно, поэтому тема искусства как семиотического модуля или экфрасического элемента приобретает в творчестве Ефремова черты метатекста, позволяющего соотнести принципиально разные мировоззренческие парадигмы, воплести идею тайны (невыразимого и непознаваемого) Ефремова-эстета в победный гимн достижениям науки и техники Ефремова-эволюциониста и футуролога. Художественный опыт раннего Ефремова содержит имплицитный, погруженный в семиотическое пространство текста материал для теоретизирования в области природы искусства – его технических, мифопоэтических, психологических, эпистемологических, символических оснований.

Ключевые слова: фантастика, эстетика, метатекст, поэтика, И. Ефремов, экфрасис, текст, символ, образ

Evgeniya A. Moskovkina

Metaphysics of art in early stories by I. Efremov

An attempt to comprehend the value of art through the literary experience of I. Efremov is made. The phenomenon of Efremov in modern culture is not limited to the literary heritage of the writer. Scientist, philosopher, futurologist, Efremov was extremely receptive to art. He believed that art is a sensual-spiritual basis for the development of humanistic thought associated with the evolution of science, technical achievements, searching for the idea of perfection. Therefore, the theme of art as a semiotic module or ekphrasis performs the function of metatext in Efremov's work. Efremov-esthete brings the idea of mystery (miracle) to the victorious anthem of the achievements of science and technology of Efremov-evolutionist and futurologist. The artistic experience of the early Efremov contains implicit, immersed in the semiotic space of the text, material for theorizing in the nature of art – its technical, mythopoetic, psychological, epistemological, symbolic grounds.

Keywords: fiction, aesthetics, metatext, poetics, I. Efremov, ekphrasis, text, symbol, image

DOI 10.30725/2619-0303-2018-3-48-52

Литературный опыт И. А. Ефремова традиционно рассматривается в контексте научных открытий, гипотез, прогнозов выдающегося ученого, отличающегося необыкновенным кругозором, феноменальной интуицией, многогранностью научных интересов. Дискурс фантастического позволяет писателю объединять обширные сведения из области естествознания и точных наук, носящие просветительский характер, с антипросветительскими концепциями философских и эзотерических учений, с их трансцендентальной установкой на принципиально непознаваемое. Ефремов с одинаковым энтузиазмом черпает метафизический инструментарий в христианстве и язычестве, космизме и материализме, эзотерике и натурфилософии.

Такая многослойность или философско-идеологическое многоязычие произведений Ефремова вполне закономерно для фантастики. Однако особенностью творческой манеры писателя является так называемая «реалистическая фантастика» [1], оставшаяся за пределами

исследований Р. Лахманн, Ц. Тодорова и других теоретиков фантастического [2; 3]. На излете соцреализма в пределах определенных конъюнктурных установок фантазия автора сдерживается некоторыми идеологическими барьерами. Между тем Ефремову удалось найти семиотический механизм, позволяющий воплотить в текст целый ряд мировоззренческих концептов. Мощным фактором, синтезирующим все аспекты человеческой культуры в синхронном и диахронном разрезе, является для Ефремова поиск идеи совершенства, которая станет для писателя своеобразным культурным кодом, преодолевающим границы между наукой, философией, религией, творчеством.

Оптимальным средством выражения идеи совершенства видится Ефремову ее эстетический аспект, репрезентируемый в искусстве [4; 5]. Вероятно, поэтому экфрасический элемент приобретает в творчестве Ефремова черты метатекста, позволяющего соотнести принципиально разные мировоззренческие парадигмы, воплести

идею тайны (невыразимого и непознаваемого) Ефремова-эстета в победный гимн достижениям науки и техники Ефремова-эволюциониста и футуролога.

Уже на раннем этапе творчества Ефремова в рассказах 1940-х гг. тема искусства прямо или косвенно коррелирует с проблематизацией научных открытий, феноменологией «встреч», расширяющих научный опыт человечества, эпистемологией мифа.

В одном из первых рассказов Ефремова «Встреча над Тускаророй» (1942–1943) ключ к разгадке тайны капитана Джессельтона (по версии старпома Елисеева, по воле случая причастного к важному научному открытию) кроется в песне «кабацкой певички» Анны Джессельтон. Писатель использует фольклорный прием, когда песня или музыка становится магический каналом, соединяющим героев с потусторонним миром, миром предков, миром мертвых.

Анна Джессельтон – певица, которой известна тайна «живой воды», чудесным образом добытая героем рассказа из морской пучины, одновременно носит имя погибшего капитана (Эфраим Джессельтон) и имя затонувшего корабля («Святая Анна»). Тема фантома из прошлого поддерживается образами музыкальных произведений выдающихся композиторов: «искусная скрипка донесла с эстрады нежные звуки Брамса» [6, с. 35]; «скрипка снова запела, на этот раз цыганские напевы Сарасате» [6, с. 36], говорящие, как судит герой рассказа, «о стремлении вдаль, печали расставания, о неясной тоске по непонятному...» [6, с. 36].

Музыкальный мотив станет экфрастическим резонансом [7; 8] еще одного произведения из первого сборника Ефремова – «Бухта радужных струй» (1944). Счастливая встреча биолога Кондрашева, занимающегося проблемой целебных свойств «эйзенгартии» («дерева жизни»), и летчика Сергиевского, вновь открывшего реликтовое растение, происходит в филармонии буквально на фоне «Брезки» П. И. Чайковского, наводящей профессора на размышления о «неотвратимой безудержности знания, которое все шире и дальше распространяется по бескрайним равнинам неизвестного» [6, с. 319].

Печальной песне таинственной незнакомки о находке капитана Джессельтона у острова Тайн в рассказе «Встреча над Тускаророй» предшествует танец «с прищелкиванием каблучков и повторением каких-то задорных куплетов» «в довольно откровенном костюме» [6, с. 36]. Этот танец – один из мотивов, обнаруживающий интертекстуальную связь между рассказами «Встреча над Тускаророй» и «Катти Сарк» (1942–1943), объединенными темой мистической

«встречи», соперничества и гибели кораблей. Оба рассказа подчеркнута нефутуристичны, явно отступают от идеи эволюции, обращены к романтизированному прошлому.

Легкий танец Энн Джессельтон перекликается с динамичной сценой другого экфрастического элемента, воспроизведенного в рассказе «Катти Сарк», – описанием картины неизвестного художника, изображающей «молодую ведьму из поэмы Бернса – Нэн Короткую Рубашку», в которой мастеру удалось «отразить ненавязчивую порочность, напоминавшую, что эта красивая <...> девушка, <...> все же... ведьма!» [6, с. 142]. Образ Нэн станет эмоциональным толчком, незабываемым впечатлением, шагом к воплощению мечты, иными словами – поэтическим поводом для создания прекрасного парусника.

Созвучие имен Анн / Нэн / Джэн в рассказах «Встреча над Тускаророй» и «Катти Сарк», конечно же, неслучайно: автореминисцентные переклички и оппозиции ключевых образов и символов объединяют эти два рассказа в единую семиотическую парадигму – «непотопляемая» «Катти Сарк» / перевернутая «Святая Анна»; Энн / Нэн; святая / ведьма (эти соответствия определены в диссертационной работе Е. А. Мызниковой [9, с. 141]). Игра контрастов, повторов и отражений в контексте разнообразных видов искусства подчеркивает амбивалентную природу последнего.

Если в рассказе «Катти Сарк» упоминается картина неизвестного художника, прототип которой сложно определить, в рассказе «Озеро Горных Духов» (1942–1943) возникает «миметический экфрасис» [10, с. 47] – образ подлинного произведения искусства: одноименная картина алтайского художника Г. И. Гуркина. В рассказе названы и другие полотна Гуркина, выходца из алтайского рода Чорос (имя рода Гуркин впоследствии присоединит к фамилии – Чорос-Гуркин), прототипа художника Чоросова: «Корона Катунь», «Хан-Алтай».

Описание картины в рассказе Ефремова – не просто лирическое отступление или поэтический декорум, но способ выведения центрального героя произведения – таинственного озера Дены-Дерь: «От всей картины веяло <...> отрешенностью и холодной, сверкающей чистотой <...> Я долго стоял, всматриваясь в подлинное лицо алтайских белков, удивляясь тонкой наблюдательности народа, давшего озеру имя „Дены-Дерь“ – „Озеро Горных Духов“» [6, с. 67].

Фабула рассказа Ефремова, углубленная за счет экфрастического метатекста, усложняется посредством архетипического мотива нарушения табу – непрямого ритуального аспекта инициа-

ции, проживаемого в творчестве. Герои рассказа не ограничиваются запретным посещением «рокового места», но намерены приобщиться к тайному знанию, связанному с озером Горных Духов.

Геолог указывает художнику на необъяснимое, с его точки зрения, колористическое решение пейзажа, художник, в свою очередь, как один из хранителей тайны Дены-Дерь пресекает всякие попытки рационального проникновения в пространство иррационального «Не понимаю, – показал я на синевато-зеленые столбы. И не старайтесь, – усмехнулся Чоросов. Вы природу хорошо знаете и любите, но не верите ей» [6, с. 67]. Запрет на понимание указывает путь научного поиска через интуицию. По мысли Ефремова, мифологическое мироощущение в проекции на произведение искусства является художественным способом трансляции как эстетического чувства, так и трансцендентального опыта.

Оба героя рассказа (геолог и художник), рискуя жизнью, вторгаются в священное пространство горных духов. Первый – с целью запечатлеть неприступную фантастическую красоту озера, второй – с еще более «коварной» целью похищения тайны Дены-Дерь. Художник ценой собственного здоровья вырывает из плена горных духов потаенный образ озера, который уносит с собой в эскизах будущего полотна. Ученый с помощью картины проникает в тайну горных духов – ему удается «прочитать» зашифрованный в колорите пейзажа путь к уникальному месторождению ртуту.

Фантастическая в своей неестественности поэзия цвета на полотне художника в точности повторяет «внутренние рефлексии ртутной руды» [6, с. 73]. В цветных таблицах минералогии, насчитывающих около семисот «тончайших оттенков всех мыслимых цветов» [6, с. 73] материализуется поэтический колорит волшебного озера, воссозданный в пейзаже Чоросова. Объяснением магии света, излучаемого картиной, станет теория интерференции световых волн.

Произведение искусства в рассказе Ефремова призвано подтвердить гипотезу, выдвинутую одновременно героем и автором рассказа: «верен ли путь разума через фантазию» [6, с. 75].

Призрачный пейзаж, поразивший воображение геолога: «длинные, похожие на огромные человеческие фигуры столбы синевато-зеленого дыма или пара, придававшие зловещий и фантастический вид этому ландшафту» [6, с. 68], в финале рассказа становится вполне реалистическим: «Я навсегда сохранил признательную память о правдивом художнике, бесстрашном искателе души гор» [6, с. 79].

Мистика озера Горных Духов переносится на произведение искусства, в котором содержит-

ся деликатная подсказка, ведущая к обретению бесценного опыта, подлинного знания. На стыке науки и искусства, дерзости поиска и доверия природе обретаются контуры совершенства.

В центре рассказа «Обсерватория Нур-и-Дешт» (1944) другой эстетический объект: древняя ваза со следами искусного орнамента. Старинный сосуд, расписанный глазурью с добавлением урана, излучающего свечение, – своего рода визуализация поэтического названия холма, на котором расположена обсерватория, – холм Светящейся чаши. Название обсерватории – не менее патетично: Нур-и-Дешт – «Свет пустыни» [6, с. 296].

В рассказе вновь актуализируется мифологический подтекст. Тема обсерватории становится косвенным проводником азиатских, европейских, австралийских мифов о созвездиях и предсказаниях о конце света.

Общеизвестный греческий миф остается за пределами текста: Уран – бог неба – прятал своих отпрысков в недрах земли (утробе Геи) [11, с. 549]. Таким образом, и сияющая глазурь с добавлением «царской краски» – урановой охры, украсившая старинный сосуд, и эманации радия как продукта распада урана, и «волшебный» гидрофан («око мира») – частицы небесного совершенства, запрятанные в созданных верховным божеством горных породах.

В обсерватории Нур-и-Дешт происходит типичная для Ефремова встреча, казалось бы, несовместимых и даже полярных научных плоскостей – астрономии и археологии. В течение дня герои рассказа ведут раскопки, по ночам их взоры прикованы к звездному небу.

Старинная ваза как произведение искусства становится семиотическим ядром рассказа. Сияющая чаша – земное отражение одновременно и небесного ковша в созвездии Большой Медведицы и «Угольного мешка» в небе Южного полушария, поэтическая тень святого Грааля, дарующего здоровье и бессмертие.

Культурное значение священной чаши как символа Вселенной дополняет семиотика креста – мировой оси, мистического центра мироздания [12, с. 269, 566], представленного в рассказе в многократных повторах и отражениях: Южный крест, возникший в преданиях о конце Света / созвездие Лебеда (Северный крест) – финальный образ рассказа / Лебедев – имя центрального героя. Характерно, что с образом лебеда связана в творчестве Ефремова идея совершенства: лебедем неоднократно называет И. А. Ефремов безупречную в соотношении красоты и функциональности, непревзойденную в скорости «Катти Сарк», возвращается к этому образу в романе «Туманность Андромеды».

Таким образом, произведение декоративно-прикладного искусства – старинная ваза, представляя собой одновременно и исторический артефакт, и материальное подтверждение научной гипотезы о свойствах радия, становится для героя Ефремова метафорой демиургического предназначения человека – чудесным сосудом «давно минувших, но не умерших человеческих надежд» [6, с. 316].

Рассказ «Эллинский секрет» (1942–1943) раскрывает идею совершенства через теорию генной памяти. Основной интриге рассказа предшествует пассаж о феноменологии прекрасного: «...Я думаю, что опыт бесчисленных поколений дал нам бессознательное понимание совершенства, воспринимаемого в виде красоты, и это понятие отпечатывается уже в памяти, <...> которая передается по наследству из поколения в поколение» [6, с. 43]. Центральный герой рассказа, ставший пациентом («интересным объектом») профессора Файнциммера, скульптор Леонтьев повторяет легендарный опыт Д. И. Менделеева – озарение через сновидение, в грезах (галлюцинациях) «вспомнив» секрет мастеров Древней Эллады. Этот секрет – наследство генной памяти – дает раненому герою (встреча профессора Файнциммера и лейтенанта Леонтьева состоится во время войны, лейтенант – недавно из госпиталя, и его правая рука после ранения бездействует) возможность осуществить художественный замысел, оформленный еще до войны. Скульптура нового Пигмалиона (родословная Леонтьева уходит корнями на остров Крит, где, по преданию, Пигмалион создал свою Галатею), запечатлевшая образ возлюбленной героя, – своего рода гимн торжества мира над войной (Ирина – в переводе с греческого означает ‘мир’ [13, с. 515]), становится метафорой идеи совершенства.

Женская красота никогда не оставляла Ефремова равнодушным: крайне щепетильно подходит писатель к иллюстрированию своих произведений; находя несостоятельным чувство прекрасного современных художников, Ефремов помогает им подобрать материал для иллюстраций – занимается «сбором красавиц», коллекционированием портретов прекрасных женщин [14].

Леонтьев посвящает свою статую науке. Экфрасис этого вымышленного эха Древней Эллады, оформленный через впечатления учено-физиолога, дышит пафосом античного чувства меры и благородной простоты: «я увидел в ней то самое высшее совершенство целесообразности, что все вы назовете красотой, в которую любовь автора вложила радостное и легкое движение» [6, с. 67].

В рассказе «Гонец Подлунный» (1942–1943) ключом к научному открытию в области геологии, антропологии и зоологии станет археологическая находка, обнаруженная в горах Восточной Сибири на границе с Якутией, – наскальные рисунки, сделанные «очень точно и верно с удивительной выразительностью» [6, с. 190] – древнейшее свидетельство потребности человечества в творческом самовыражении. На этот раз фантастический дискурс Ефремова приводит читателя к произведениям первобытного (традиционного) искусства, «подсвечивает» научную составляющую сюжета свидетельством архаичного художественного опыта. Сцены африканской жизни, запечатленные в палеолитической живописи, в контексте рассказа о суровых условиях служения науке ученых-покорителей Сибири не только воскрешают ушедшие эпохи, приводят археолога Балабина к смелой научной гипотезе, но и воплощают давнюю мечту самого Ефремова об Африке как возможной колыбели человеческой культуры.

В зеркале многократных отражений сцен «слепого пути эволюции» [6, с. 232], ставшего основой сюжета рассказа «Тень минувшего» (1944), достигается эффект трехмерной проекции ускользающего объекта изображения в искусстве. Пальму первенства в создании произведения искусства, напоминающего современное голографическое изображение, Ефремов отдает природе: палеонтологами открыты осадочные горные породы, которые, подобно фотопленке, способны воспринимать световые отпечатки. В задачу палеонтолога Никитина входит не только обнаружение и расчистка с точностью реставратора подобных пород, но и попытка запечатления редчайшего явления природы с помощью фотоаппарата. Искусство фотографии (палеонтологу приходится тщательно изучать историю и теорию цветной фотографии) станет в рассказе способом документирования и эстетической репрезентации истории за ее пределами. В этом рассказе Ефремов обнаруживает предельно тонкую грань между естественной и рукотворной красотой, а также поднимает проблему нравственного в искусстве, рожденном в союзе этического и эстетического: «...нужно, чтобы душа была ясной и чистой, подобно тонко настроенному музыкальному инструменту, и она отзовется на звучание природы...» [6, с. 230].

Решение научной проблемы в художественном мире Ефремова системно до закономерности коррелирует с областью прекрасного. По мысли Ефремова, ученому требуется не только академическая начитанность и экспериментальная практика прикладных исследований, но и осведомленность в области изящной словесности,

художественная насмотренность, музыкальная наслушанность, утонченность вкуса, эстетическая разборчивость как неперенные составляющие полноценного культурного опыта. В нескольких коротких рассказах представлены открытия и достижения специалистов и ученых в области геологии, археологии, кораблестроения, биологии, медицины, и все мыслители Ефремова черпают силы в произведениях искусства: слушают музыку, посещают вернисажи, любят архитектуру.

Учитывая отмеченную многими поклонниками творчества фантаста «прозорливость» Ефремова-мыслителя, можно с уверенностью утверждать, что уже ранние рассказы писателя представляют собой метафору суждения Ю. М. Лотмана, записанного последним спустя годы после смерти Ефремова, о природе искусства: «Наука и искусство – это как бы два глаза человеческой культуры. Именно их различие (и равноправие) создают объемность нашего знания» [15, с. 265].

Таким образом, художественный опыт раннего Ефремова содержит имплицитный, погруженный в семиотическое пространство текста материал для теоретизирования в области природы искусства – его технических, мифопоэтических, психологических, эпистемологических, символических оснований, открывающих, на поверхностный взгляд, «наивной» ефремовской фантастике «ближнего прицела» перспективу в пространство метафизического, трансцендентального, иррационального.

Список литературы

1. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. URL: <http://litresp.ru> (дата обращения: 17.07.2018).
2. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. Москва: Новое лит. обозрение, 2009. 384 с.
3. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Москва: Дом интеллектуал. кн., 1999. 144 с.
4. Брандис Е. П., Дмитриевский В. И. Через горы времени: очерк творчества И. Ефремова. Москва; Ленинград: Совет. писатель, 1963. 220 с.
5. Бритиков А. Целесообразность красоты в эстетике Ивана Ефремова. URL: <http://rulibs.com> (дата обращения: 17.07.2018).
6. Ефремов И. А. Собрание сочинений: в 5 т. Москва: Молодая гвардия, 1986. Т. 1: Рассказы. 574 с.
7. Bruhn S. Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting. Hillsdale: Pendragon Press, 2000. 667 p.
8. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: тр. Лозан. симп. Москва: Мик, 2002. С. 5–22.
9. Мызникова Е. А. Научно-художественный синтез в рассказах И. А. Ефремова: дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 01. Барнаул, 2012. 172 с.
10. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...»: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопр. философии. 2011. № 11. С. 47–57.
11. Лосев А. Ф. Уран // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Москва: Рос. энцикл., 1994. Т. 2. 719 с.
12. Кэрлот Х. Э. Словарь символов. Москва: Refl-book, 1994. 608 с.
13. Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. Москва: Школа-пресс, 1995. 736 с.
14. Ефремов И. Страна Фантазия // Гудок. 1970. № 275 (13768). URL: <http://noogen.su> (дата обращения: 17.07.2018).
15. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства. Санкт-Петербург: Акад. проект, 2002. 544 с.

References

1. Britikov A. F. Russian Soviet science fiction novel. URL: <http://litresp.ru> (accessed: July 17. 2018) (in Russ.).
2. Lakhmann R. Discourses of fantastic. Moscow: Novoe lit. obozrenie, 2009. 384 (in Russ.).
3. Todorov Ts. Introduction to fantastic fiction. Moscow: Dom intellektual. kn., 1999. 144 (in Russ.).
4. Brandis E. P., Dmitrievskii V. I. Through mountains of time: essay of creativity by Ivan Efremov. Moscow; Leningrad: Sovet. pisatel', 1963. 220 (in Russ.).
5. Britikov A. Desirability of beauty in aesthetics of works by Ivan Efremov. URL: <http://rulibs.com> (accessed: July 17. 2018) (in Russ.).
6. Efremov I. A. Collected works: in 5 vol. Moscow: Molodaya gvardiya, 1986. 1: Tales. 574 (in Russ.).
7. Bruhn S. Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting. Hillsdale: Pendragon Press, 2000. 667.
8. Geller L. Resurrection of concept, or Word about ekfrasis. *Ekfrasis in Russian literature*: proc. of Lausanne Symp. Moscow: Mik, 2002. 5–22 (in Russ.).
9. Myznikova E. A. Scientific and artistic synthesis in stories by I. A. Efremov: dis. on competition of sci. degree PhD in philology: 10. 01. 01. Barnaul, 2012. 172 (in Russ.).
10. Yatsenko E. V. «Love painting, poets...»: ekphrasis as artistic and worldview model. *Voprosy filosofii*. 2011. 11, 47–57 (in Russ.).
11. Losev A. F. Uranium. *Myths of world*: encyclopedia: in 2 vol. Moscow: Ros. entsikl., 1994. 2. 719 (in Russ.).
12. Kerlot Kh. E. Dictionary of symbols. Moscow: Refl-book, 1994. 608 (in Russ.).
13. Tikhonov A. N., Boyarinova L. Z., Ryzhkova A. G. Dictionary of Russian personal names. Moscow: Shkola-press, 1995. 736 (in Russ.).
14. Efremov I. Country Fantasy. *Gudok*. 1970. 275 (13768). URL: <http://noogen.su> (accessed: July 17. 2018) (in Russ.).
15. Lotman Yu. M. Articles on semiotics of art. Saint Petersburg: Akad. proekt, 2002. 544 (in Russ.).