

НИДЕРЛАНДСКИЙ БЛОЧНЫЙ "АПОКАЛИПСИС" КАК ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ ЦИКЛ

DUTCH BLOCK "APOCALYPSE" AS A NARRATIVE CYCLE

O. Nesterova

Annotation

The article analyzed the compositional structure of the Netherlandish Book of Revelation as a narrative text from the point of view of narratology

Keywords: narrative image, blockbook, Апокалипсею.

Нестерова Ольга Юрьевна

*Искусствовед, преподаватель
ЧОУ ВПО Санкт-Петербургский
институт экономики и управления*

Аннотация

В статье рассматривается композиционная структура нидерландского блочного "Апокалипсиса" с точки зрения теории нарратологии и предлагается анализ изобразительного ряда памятника как повествовательного текста.

Ключевые слова:

Повествовательное изображение, блокбук, Апокалипсис.

К XV веку Апокалипсис имел богатую и разнообразную традицию иллюстрирования. Между тем сам текст Откровения св. Иоанна с трудом поддается переводу на изобразительный язык, в нем заложен двойной ряд препятствий этому. Св. Иоанн как рассказчик-визионер пытается найти адекватное выражение тем невероятным и потрясающим событиям, которые ему открылись, но найденные им словесные эквиваленты не могут быть переведены в изображение (уже на первых страницах мы находим наиболее явные подтверждения тому: "И сей Сидящий был подобен камню яспису и сардику" [Ап.4:3], "...ноги его подобны халколивану (расплавленной меди)" и т.д. [1]. С другой стороны, многочисленные иносказания и символы, насыщающие Апокалипсис, нужны св. Иоанну Богослову как автору текста, чтобы выразить (или скрыть) вполне конкретное религиозное содержание. Иначе говоря, видение св. Иоанна – это развернутая цепь риторических фигур (Римская империя как блудница Вавилонская, ветхозаветная церковь рождает новую общину как жена, облаченная в солнце и т.д.). Эпизоды же жития св. Иоанна, обрамляющие текст Откровения, прямолинейно и недвусмысленно равны сами себе. Объединяет эти разнородные части лишь фигура св. Иоанна.

Относительно её функций в изобразительном ряду блокбуха существует некоторая неоднозначность: по мнению исследователей, их (функции) можно считать тождественными на протяжении всего цикла (фигура св. Иоанна в житии равна Иоанну Откровения); либо, напротив, видеть в фигуре Иоанна, присутствующей в видении, "лишь изобразительный эквивалент зачина "и увидел я" [2]. Между тем, если попытаться рассмотреть структуру блокбуха как соединение двух разнородных "текстов", то с точки зрения теории повествования мы обнаружим

здесь особую композиционную форму "текст в тексте", что выражается прежде всего в смене "повествовательной инстанции". В житийных эпизодах св. Иоанн является таким же персонажем, как и все другие участники сцен (некий безличный повествователь "говорит" о нем в третьем лице). Стремительно разворачивающиеся события приводят св. Иоанна на Патмос, который показан как крохотный обломок земли, где явно нет места, пространства, могущего вместить последовавшие затем "явления" – все эти грандиозные картины разворачиваются только перед умственным взором св. Иоанна.

Буквально свергнувшись из левого верхнего угла листа прямо к ногам "Подобного Сыну Человеческому", св. Иоанн превращается из персонажа, главного героя жития, в повествователя-визионера, и, соответственно, тип повествования меняется на "акториальный" (персонажный). Точнее говоря, здесь переплетаются два типа персонажного повествования.*

* Существуют разные, часто терминологически усложненные классификации повествовательных инстанций; так, в нашем случае акториальный гетеродиегетический тип повествования (в житии) сменяется на акториальный, то гомо-, то гетеродиегетический. См., напр.: Терминология современного зарубежного литературоведения. Вып.1., М., 1992

С одной стороны, св. Иоанн как субъект нарративного акта, как "источник" своего видения-повествования не может оказаться внутри своего видения (тем более, что перед нами открывается "будущее"). Таковы эпизоды явления четырех всадников, таковы все видения катастроф, проходящие перед глазами св. Иоанна, нашествие саранчи, сцены владычества Зверя – т.е. большая часть блокбуха. Во всех эпизодах фигура св. Иоанна если и по-является, то является своего рода фигуративным воплощением синтаксической конструкции, визуализацией

самого акта повествования.

Второй тип повествования (в рамках видения) – когда субъект повествования сам является участником событий. Действительно, св. Иоанн далеко не всегда остается лишь бесплотной тенью на полях своего видения. Уже с клейма 11 начинается его общение с Ангелом, который то оставляет св. Иоанна, то снова появляется, сопровождая его на протяжении всего Апокалипсиса. Так, в клейме 30, сразу после эпизода с саранчой и конным войском (Ап. 9:3–19), св. Иоанн показан явно в другом пространстве, говорящий с Ангелом; клеймо 67 – лицемерие Вавилонской блудницы, сидящей на Звере, настолько ужасно, что Ангел держит св. Иоанна на руках и т.д. Кроме того, он вступает в беседу с одним из старцев, который утешает плачущего Иоанна, внемлет четырем животным, говорящим "иди и смотри", или даже подчиняется "Ангелу сильному, стоящему на море и на земле", который велит измерить храм, чтобы можно было восстановить его после катастрофы [1].

Таким образом, два разных типа персонажного повествования создают (или выражают) два параллельных "пространства", которые иногда могут сталкиваться и переплетаться в рамках одного клейма. Наиболее "прозрачно" это происходит в клеймах с четырьмя всадниками. В соотношении этих двух пространств есть некая инверсия: пространство видения является, по сути, изобразительной реализацией риторических фигур, но стремится быть устроенным точно так, как пространство "реальное" (в сценах жития). Пространство же, в котором взаимодействуют св. Иоанн и ангелы, напротив, превращается не просто в некую метафизическую среду, но буквально текстуализируется. Именно здесь развешиваются бандеролы с текстами, к разверстой пасти Ада прикрепляется ярлычок "infernus", а к грому – "tonitrua"; здесь св. Иоанн преклоняет колени перед "Discours de Dieu". Все эти "знаки текста", прорывающиеся в "видение" из другого пространства, являются напоминанием о его нарративной природе, таким же, как фигура св. Иоанна. Пространство "видения", при всем его неудержимом стремлении к фризообразности и панорамности [2], иногда прерывается "вставшими перед умственным взором вертикально" [2] картинами, которые обычно характеризуются как репрезентативные. В принципе, представить равноправное сосуществование повествовательного и репрезентативного изображений довольно затруднительно, т.к. их функции, а точнее – взаимоотношения со зрителем совершенно различны. Не касаясь теологических аспектов вопроса, исключительно с точки зрения теории повествования, можно предположить, что репрезентативное изображение вступает в контакт напрямую, без какого-либо посредника-повествователя; оно является в пространстве зрителя либо как некая "вещь", или, точнее, её символический заместитель (в случае сакрального изображения), либо как некая "идея" (изображение аллегорическое и т.п.), в то время как повествовательное изображение – это не "вещь", а косвенный рассказ о ней.

Поэтому, втягиваясь в сферу повествовательного цикла, репрезентативное изображение превращается в своего рода "цитату", приобретает статус, равный другим ("повествовательным") видениям св. Иоанна. Не случайно во всех клеймах с репрезентативными изображениями фигура св. Иоанна обязательно присутствует. Таким образом, имплицитную повествовательную структуру цикла можно представить в виде схемы, когда уровни повествования последовательно "вложены" один в другой: повествователь излагает Житие св. Иоанна, внутри которого находится текст Откровения, где Иоанн рассказывает свое Видение. Если учесть при этом, что само по себе "видение" тоже неоднородно, то мы увидим, что за фризовой последовательностью эпизодов скрывается более сложное построение.

Более того, эта прямая последовательность может подвергнуться сомнению даже на уровне содержания: существуют теологические толкования Апокалипсиса, утверждающие, что семь печатей, семь чаш гнева, семь труб – это "как бы параллельный рассказ об одном и том же" [1], св. Иоанн пытается снова и снова, используя различные аналогии, изложить одну и ту же тему. Тем более, что "времени уже не будет" (Ап.10:6), как провозгласил Ангел стоящий на море и на земле, а значит – позволим себе перевести на наши термины – симультанность и сукцессию нельзя будет разделить.

Пока же время существует, мы можем увидеть, последовательно "прочитав" блокбук, что эпизоды связываются во фриз не единообразно: можно выделить разные по "силе сцепления" фрагменты. Чаще всего, как и следовало ожидать, они объединяются лишь взглядом св. Иоанна: "...после сего взглянул я и вот...", "...и после сего видел я...". "Непрямое повествование" (по Sixtin Ringbom [3]) а priori обеспечено связующим звеном в виде фигуры рассказчика. Таковы, например, клеймо 17 (души убиенных перед жертвенником) – клеймо 18 (великое землетрясение) – клеймо 19 (четыре ангела по углам земли) – клеймо 20 (сцена небесного предстояния): сменяющие друг друга статичные "картины". Благодаря инерции восприятия (или усвоению приема – постоянного присутствия визионера – рассказчика) фигура св. Иоанна может и не появляться "в кадре": клеймо 52–59, например.

Второй тип связей по преимуществу обнаруживается в частях, не связанных с видением св. Иоанна (прежде всего в сценах жития): восемь клейм представляют события (самодостаточные настолько, что внутри одного из клейм возникает своя сукцессия – в сцене казни и чудесного избавления св. Иоанна), следующие друг за другом во времени, между которыми устанавливаются логические связи, иногда поддержанные жестикомацией действующих лиц.

Наиболее сложно организованные и тесные связи возникают там, где на первый план выходит причинно-следственная зависимость действий, неотделимая от

временной*.

* Как пишет Ц.Тодоров, причинные и временные связи трудно различить, часто одни принимаются за другие, но "причинные связи образуют сюжет, а временные - собственно повествование" (Тодоров Ц. Поэтика. //Зарубежная эстетика и теория литературы 19-20 века. - М. - 1987. - С.79)

Такие связи можно найти во всех эпизодах, где действуют семь ангелов – в эпизодах, образующих сюжетный "каркас" повествования. Границы клейм сдвигаются так, что в один "кадр" попадают участники соседних последовательных эпизодов, а рамки могут перерезать единую сцену. С одной стороны, это помогает избежать повторного изображения персонажа в одном клейме даже там, где это кажется необходимым (двухфазное действие ангела, данное в тексте единым предложением: "и наполнил её [кадилыницу] огнем с жертвенника и поверг на землю" (Ап.8:5). Всего пять раз на протяжении цикла резчик не может обойти этот прием – клейма 6, 39, 42, 73, 78*.

* Было бы удобно приписать эти клейма одному мастеру из трех, работавших над блокбухом, но это не соответствует действительности (клейма 6 и 39 - первый мастер, 42 - второй; 73,78 - третий, см. А.В.Степанов. Указ соч., С. 38)

С другой стороны, не очень охотно прибегая к явной сукцессии, мастер(а) использует её для того, что передать переход от причины к следствию, совершающийся во времени: "Первый ангел вострубил – и сделались град и огонь" и т.д. "Пошел первый ангел и вылил чашу свою на землю – и сделались жестокие и отвратительные гнойные раны на людях" и т.д. Во всех случаях и рамки клейма, и его центр оказываются временным границами, разделяющими последовательные события*

* Даже впечатляющая сцена поклонения дракону (клеймо 46) и зверю (клеймо 47) в тексте Апокалипсиса скорее разделена церемонией передачи власти: "...и поклонились дракону, который дал власть зверю, и поклонились зверю" (Ап.3:3)

Вероятно, все эти типы связей между эпизодами можно сопоставить с тремя типами повествования Ф. Вихоффа, также предполагающими разную степень "дискретности/континуальности".

Различные типы связей нередко передают разную скорость движения времени или, иначе говоря, широкий диапазон длительности действий, заключенных в одном клейме. Это и единичные действия и даже "бездействия", это и перечисление нескольких однотипных (в синтаксическом смысле) действий (например, клеймо 49 – "...он действует пред ними со всей властью первого зверя и заставляет (...) поклоняться, и творит великие знамения..." (Ап.13–12), это и чрезвычайная насыщенность клейма 39, которое включает в себя два знамения и несколько длящихся событий (" великое знамение: жена, облеченная в солнце, кричит от мук рождения – рождение младенца – "восхищено дитя её к Богу"; "другое знамение": красный дракон – "хвост его увлекает с небо третью часть звезд" – "стал перед женой..." (Ап. 12:1–5) – всё это "спрессовано" в рамках одного клейма, правда, с сукцессивным "восхищением" младенца. Наконец, в одном "кадре" уместается целая война Михаила и ангелов его с драконом (Ап.12:7).

Таким образом, равномерно текущее "время восприятия" вызывает к жизни ("актуализирует") движущуюся то скачкообразно, импульсивно, то замедленно, до прорыва во "вневременное", то эпически масштабно ленту времени "изображенного", которая не то замыкается в круг (рамка жития вокруг повторяющегося ядра Апокалипсиса), не то вытягивается в фриз, олицетворяющий длящуюся и конечную жизнь св. Иоанна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мень А. Откровение Иоанна Богослова. Комментарий. – Рига. – 1992. – С.43
2. Степанов А.В. Нидерландский блочный Апокалипсис как памятник практической экзегезы. // К исследованию зарубежного искусства. – СПб. – 2000. – С.39
3. Ringboom S. Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art //Medievale Iconographie and Narrative. – Odense. – 1980. – P. 41