

СЛОВО И ОБРАЗ, ИЛИ *ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ* В ЗЕРКАЛЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Микаэла Бёмиг

В литературоведении предпринималось немало попыток сравнительного изучения литературы и других видов искусства (причём, литературу модернизма, декадентов и символистов сравнивали с музыкой, а произведения реалистической школы – с живописью); каждый такой опыт предлагал новый подход, новую точку зрения, однако ни один из них не сумел ввести сколько-либо убедительную и устойчивую методологию.

Попытки связать воедино различные виды художественного выражения при помощи какого-либо внешнего общего знаменателя, даже если не принимать во внимание хронологический сдвиг в развитии каждого искусства, оставляют значительную долю произвола в интерпретации. В зависимости от научного склада исследователя, разные виды искусства рассматриваются то как эманация мировоззрения данной эпохи или культурного течения (причём, оно определяет не только идеалы, но и формальные условности), то как эпифеномен материальной структуры, которая исторически, экономически и социально обуславливает и формы художественного исполнения, и тематические приоритеты, и стилистику.

Таким же проблематичным нам кажется содержательный анализ, то есть такой, который концентрирует внимание на репертуаре тем и мотивов, общих для разных видов художественного выражения. Поиски тематических констант, перебирающихся из одного искусства в другое пренебрегают тем неотростепенным фактом, что художественное содержание неотделимо от языка, который не только оформляет его, но и сильно на него влияет. Остаётся открытым вопрос, позволяет ли тождественность содержания при различии способов выражения (слово, краска, звук) увидеть родственную связь между определённой поэмой, картиной или музыкальной пьесой.

С известной долей осторожности следует относиться и к анализу, каким бы безупречным он не казался, стилистических направлений, композиционных и формальных реше-

ний, общих для всех видов художественного выражения. Портрету или живописному пейзажу присущи совершенно иные пластические качества, нежели литературному произведению, так же как поэтическое благозвучие выразительно отличается от музыкальной мелодичности. Весьма соблазнительные, а нередко и полноправные попытки применить к литературным текстам понятия, заимствованные из терминологии живописи (такие, как рамка, точка зрения, перспектива, передний план, фон) могут быть оправданы только если не забывать о том, что термин, имеющий определённое физическое или геометрическое значение в живописи, может быть употреблён в литературе исключительно как метафорическое выражение, указывающее на определённые формальные условности (ср. Успенский 1970: 172-218).

При попытке провести сравнительный анализ литературы и живописи, основываясь на некотором общем знаменателе, по моему, прежде всего следует заострить внимание на том единственном элементе, который является общим для этих двух видов искусства: это *образ*, присутствующий скрыто в словесности и открыто в изобразительном искусстве.

Само собой разумеется, что столь необходимое для нашего анализа понятие образа употребляется здесь не в качестве метафоры или иного риторического приёма, а в том смысле, в котором его определил Аристотель, в котором оно вновь появилось у эмпиристов XVII-XVIII веков, окончательно вошло в научный обиход в эстетической мысли русского реализма и до сих пор присутствует в критической англосаксонской, а с недавних пор и немецкой (ср. Vohn 1990) традиции. В такой интерпретации, основанной на теории зеркального отражения, образ рассматривается как яркое умственное отображение (идея) чувственного восприятия реального объекта, вызываемое воображением или фантазией (*там же*, 33). Соответственно, в этом смысле образ может воплощаться как в знаке изобразительном (текст живописи), так и в знаке языковом (поэтический текст), он является основной составляющей частью любого художественного выражения, претендующего на реализм.

В русской эстетике, лингвистике и семиотике, которые находятся под сильным влиянием канонов реализма и лишь недавно освободились от требований подражания природе, по-

нятие образа становится центральным, начиная с формулировки Белинского, по мнению которого поэзия – и искусство вообще – это „мышление образами”.

Достоевский и Гончаров также пользуются понятием образа для того, чтобы обозначить тот процесс абстрагирования, обобщения, типизации, который выделяет из временного потока постоянные и определённые формы, очищенные, так сказать, от шелухи случайности. Поэтому литература, чтобы не упасть до уровня самого плоского реализма, должна следовать примеру живописи и заботиться об отображении основных и наиболее значимых моментов событий и наиболее устойчивых черт характера персонажей, что позволяет ей вставлять в повествовательный поток описательные отрывки с тенденцией к живописной статичности и с конкретными пространственными признаками (ср. Гончаров 1977-80: VI: 457-458).

В этом контексте следует особо отметить одну важную отличительную черту русской лингвистической науки. Если для Соссюра понятие „словесного образа” лишь в незначительной степени относится к связи языкового знака, определяемого им как единство двух компонентов: означающего и означаемого, с областью чувственного восприятия, то Потебня выделяет ещё один составляющий элемент знака несомненно изобразительного типа; он пишет: „поэтический образ служит связью между внешнею формою и значением. Внешняя форма обусловливает образ” (Потебня 1990: 140). Следовательно, если в случае Соссюра мы имеем право говорить о линейности взаимоотношения составляющих частей языкового знака, об их бинарности, или даже двухмерности, то, по теории Потебни, слово, а за ним и поэтический текст в целом приобретают толщину, объёмность, пластичность, они как бы проектируются в трёхмерное пространство, центр тяжести которого сосредоточен не в умственном компоненте, а в области чувственного восприятия.

Понятие образа присутствует и в семиотике Лотмана, который представлял, что на фоне условного знака естественного языка ярко выделяется „вторичный знак изобразительного типа”, обладающий несомненным иконическим свойством (ср. Лотман 1971: 73-74).

Понятие образа также совершенно необходимо при определении статуса искусства как „модели” или „образа мира” в теории вторичных моделирующих систем.

В этой трактовке, образ является не только отпечатком, который мир оставляет на наших органах восприятия (не случайно говорят о *впечатлении*), но и тем увеличительным стеклом, той призмой, сквозь которую мы видим, прочитываем окружающую нас действительность. Это – связующее звено между субъектом и объектом, знанием и бытием. В зависимости от степени автономии, которую за ним признаёт данная философская или поэтическая школа, образ представляется либо пассивным отражением априорных сущностей, либо, наоборот, элементом, без которого невозможно осмысление данных, полученных через чувственное восприятие, либо даже активным мифотворческим вмешательством, тем волевым актом, который организует, формирует вселенную – а также её познание – по своему образу и подобию.

Что касается языка и литературного текста, теория образа не может не иметь последствий в области творческих ориентиров и психологии восприятия. С одной стороны, желанием создавать или воспроизводить живые, яркие образы можно объяснить интерес многих писателей к живописи, к иконическому знаку, непревзойдённому орудию подражания природе; с другой стороны, понятие образа служит своего рода мериллом оценки художественного текста, поскольку именно способность вызывать или подключать образы, скрытые на глубинном уровне слова, позволяет провести границу между эстетическим восприятием и просто семиотическим, иными словами, преобразовать „языковой знак” в „словесный изобразительный знак (образ)” (ср. *там же*, 72-74).

Через подключение *образов* поэтический текст освобождается от уз линейного искусства, развивающегося преимущественно вдоль временной оси, становится более пластичным, трёхмерным и одновременно связывается с коллективным зрительным воображением и с „образом мира”, формирование которого вплоть до появления кинематографа и телевидения было достоянием в основном изобразительного искусства. Произведения живописи, выполненные по эстетическим канонам эпохи, преломляли действительность сквозь призму определённого стилистического направления, предлагая тем

самым некое опосредованное видение, интерпретацию окружающего мира.

Чтобы рассеять тьму, которая окружает возможную взаимную зависимость живописного и литературного текста, можно идти двумя различными, но дополняющими друг друга путями. Один из них состоит в описании различий в реализации идей и умственных образов в этих двух смежных видах искусства. Анализ репертуара образов определённого исторического периода и географической области, совместно с изучением стилистических направлений, способствующих выявлению и художественному оформлению бесплотных мысленных образов, позволил бы не только накопить немало интересных данных о реалиях определённого времени и места, но и воссоздать тот „образ мира”, который прочитывается, например, в пространственно-временной структуре разных произведений, а также определить содержательный состав коллективного воображения, каким оно предстаёт перед нами из описаний мира природы и человека. Если с синхронной точки зрения для установления иконических нагрузок литературного текста весьма плодотворно прибегнуть к живописным изображениям того же периода, то в диахронии сравнение с живописью становится совершенно необходимым: ведь только на основе своего рода исторической грамматики образов становится возможным уловить сдвиги в зрительных, чувственных – а отчасти и семантических – ассоциациях, вызываемых одним и тем же словесным выражением в разные исторические моменты. В отличие от литературных текстов, живопись, ставящая своей целью (по крайней мере до эпохи абстракционизма) создать как можно более непосредственную и конкретную картину материального мира, позволяет не только констатировать изменения чисто физических свойств предметов, но и пролить свет на множество коннотаций, которые сопровождают их имена.

Второй путь состоит в интертекстуальном подходе: при этом предполагается, что литературные и живописные тексты связаны между собой определённой корреляцией. Иными словами, рассматриваются произведения живописи или графики, вдохновлённые литературными прототипами (классический пример – серия *Демонов* Врубеля, созданных под впечатлением от поэмы Лермонтова); и наоборот, поэтические сочи-

нения, навеянные пластическими образами, которые, можно сказать, используются в качестве *пред-текста* для создания литературного произведения.

Такого рода образы распознаются в тексте как благодаря цитате, так и через более или менее скрытый намёк на отдельные их детали, а иногда и через прямое описание – подробное или избирательное, с того или иного ракурса – пластического оригинала. Так иногда бывает достаточно указать название, ключевое слово или имя автора произведения, иными словами, тот словесный элемент, который через своего рода метонимический перенос вызывает в уме читателя целый мир зрительных ассоциаций, по богатству и выразительности сильно превосходящий само слово.

В других случаях поэтический текст стремится воссоздать своими средствами зрительную действительность, делая акцент на основных тематических характеристиках оригинала или на воспроизведении его стилистических и формальных приёмов. Таким образом, возникает замкнутый круг, внутри которого две вторичные моделирующие системы, по мере нарастания взаимных семантических наслоений, не только сопоставляются, но и обогащают друг друга; если живописный образ может послужить точкой отправления для литературной разработки или образцом для метафоры, придать поэтическому тексту пластичность, объёмность, то текст, в свою очередь, проясняет смысловую сущность живописного произведения и в то же время нагружает его новыми коннотациями, по-новому осмысляет его символику на основании позднейших литературных интерпретаций, что часто далеко выходит за рамки намерений художника.

Изучение наиболее популярных живописных образов определённой эпохи, образительных элементов, имеющих одновременно живописные и литературные валентности, а также символики, нарастающей на них с течением времени, не только пополняет наши знания по истории искусства и литературы, но и является немаловажным фактором для истории восприятия и критической интерпретации произведения искусства в разные исторические периоды, что даёт также возможность выявить основные инварианты коллективного воображения, присущие совершенно разным, на первый взгляд, эпохам.

В России XIX века, а до некоторой степени и XX, было по крайней мере три эмблематических образа, имевших широкий резонанс в литературе. По аналогии с термином *лейтмотив* я предлагаю называть их немецким словом *Leitbild*, добавляя к первичному значению „образец”, „модель” дополнительный смысловой оттенок „повторяющийся образ”. Это: 1) *Последний день Помпеи* (1830-33 г.) Карла Брюллова (ср. Медведева 1968); 2) *Явление Христа народу* (1837-57 г.) Александра Иванова, за которым, а отчасти и в противовес которому во второй половине XIX века последовали остальные изображения Христа – Николая Ге, Ивана Крамского и Василия Polenova; 3) *Сикстинская Мадонна* Рафаэля (ср. Вогі 1990). Может быть, не является простым совпадением тот факт, что первые две картины опираются на литературный сюжет, соответственно: письмо Плиния Младшего Тациту (VI, 6), в котором говорится об извержении Везувия в 79 г. н.э., и отрывок из Евангелия от Иоанна (1, 29-31); это, несомненно, способствовало литературной ассимиляции этих картин.

Я проиллюстрирую своё утверждение об эмблематических изображениях и их литературной судьбе на примере полотна Брюллова. Отголоски определённых живописных образов или их деталей могут проявиться в литературном произведении как на формальном, так и на содержательном уровне. Так аналогии могут проходить в темах, мотивах, одним словом, в идеологической подоплёке произведения или же выражаться в палитре, пространственной композиции, в характеристике персонажей, в организации сцен. Если начало истории внедрения в литературный контекст этого произведения ознаменовалось своего рода поэтической парафразой, в которой более или менее точному пересказу содержания сопутствуют формальные приёмы, воспроизводящие тематические и стилистические оттенки картины, то впоследствии, когда словесные ассоциации этого образа утвердились окончательно, даже незначительного намёка обычно было достаточно, чтобы отослать читателя к знаменитому полотну, а заодно и ко всем его чувственным и смысловым коннотациям.

Последний день Помпеи оказался в центре жестоких дебатов с момента выставки в Эрмитаже летом 1834 года, однако вскоре эта картина стала превозноситься как наивысшее выражение русского живописного гения. По случаю торжеств

в честь Брюллова, организованных полтора года спустя в Москве, Баратынский пишет стихотворение *Там, где парил орёл двуглавый* (1836), в котором он приветствует картину как начало русской живописи:

И был последний день Помпеи
Для русской кисти первый день.

Такая оценка картины вновь появляется десять лет спустя в философско-художественном споре, заключающем „Седьмую ночь” из романа Владимира Одоевского *Русские ночи* (1844), в котором полотно Брюллова приравнивается к шедеврам Микельанджело и Рафаэля.

Эта картина, в которой средствами живописи передаётся апокалиптический мотив конца эпохи, заката культуры (в данном случае – это классический мир), самим своим названием „последний день”, а не, скажем, „гибель Помпеи” или „разрушение Помпеи” отсылает к пласту в основном литературных произведений, объединённых катастрофической тематикой, воспевающих смерть и разруху: *Последняя смерть* (1828) и *Последний поэт* (1835) Баратынского, *Последний катаклизм* (1831) Тютчева, *Последний сын вольности* (1830-31) и *Последнее новоселье* (1841) Лермонтова, *Последний квартет Бетховена* (1831) и *Последнее самоубийство* (1844) Владимира Одоевского, а также *Последний Колонна* (1832-45) Кюхельбекера.

С годами упоминания о картине появлялись как в стихотворных, так и в прозаических произведениях, авторы которых прибегали к этому образу, с одной стороны, из-за его символики, а с другой стороны, из-за его политических коннотаций, более или менее открыто намекая на современную им историческую конъюнктуру. Такого рода прочтение, которое предпочитает содержательный аспект произведения его формальному исполнению (хотя оно играет не последнюю роль и решительным образом регулирует эстетическое восприятие и воспроизведение), концентрирует внимание на главной тематической линии: угроза человеку от природного катаклизма, который уничтожает культурные достижения и прекращает физическое существование самих людей. С этой целью из картины вырываются отдельные эмблематические

детали, и затем им придаётся вполне определённое семантическое значение. Таким образом, отдельные подробности или картина в целом, пройдя сквозь процесс абстрагирования и повторной интерпретации, нагружаются символическими значениями, нередко превышающими замысел автора, которые проявляются каждый раз, когда выполняются определённые историко-политические или логико-смысловые условия.

Александр Пушкин одним из первых запечатлел в стихотворении *Везувий зев открыл* (1834) свежие впечатления от созерцания полотна Брюллова и особо подчеркнул некоторые подробности его сюжета:

Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя
Широко разлилось, как боевое знамя.
Земля волнуется – с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ гонимый страхом,
Под каменным дождём, под воспалённым прахом,
Толпами, стар и млад, бежит из града вон.

При описании сюжета картины, поэт переходит от констатации реальных событий, стоящих вне рамок полотна (извержение Везувия, ставшее причиной катастрофы), к изображению сцены, непосредственно запечатлённой художником (последствия стихийного бедствия). Эта смена перспективы подчёркивается переходом от прошедшего времени глагола в первом двустиишье к настоящему времени следующих строк (подробности см. Лотман 1992-93: II: 445-451).

Взгляд поэта – а вместе с ним и читателя – пробегает по полотну наискосок, из правого верхнего угла в левый нижний. При этом бросаются в глаза три тематические линии, обозначенные на уровне синтаксиса тремя отдельными предложениями: 1) персонифицированный Везувий с раскрытым зевом, клубы дыма, пламя; 2) землетрясение, шатающиеся колонны, рушащиеся кумиры; 3) народ, преследуемый олицетворённым страхом („гонимый страхом”), град камней, раскалённая пыль, бегущая толпа людей всех возрастов. Иными словами, внимание читателя заостряется сначала на самом стихийном бедствии, затем на разрушении плодов человеческой цивилизации и, наконец, на уничтожении самого человека.

В своём стихотворении Пушкин делает также попытку передать дух картины Брюллова и на формальном уровне. Так частые *enjambements* передают ощущение расшатанности, скольжения несущих конструкций, создаётся ощущение нестабильности. Несколько синтаксических параллелей и многочисленные звуковые аллитерации придают стихам ту же циклическую замкнутость, что присутствует и в картине, где волнообразное движение толпы разбивается о преграду стены и стоящих по бокам и ещё не рухнувших пилястров.

Это стихотворение Пушкина подлежит и политическому истолкованию. Такая его интерпретация преобладала в критике второй половины XIX века, которая наделяла полотно совершенно новым для него смыслом: смена глагольного времени при переходе от первого двустишья к следующим строчкам стихотворения знаменует обращение поэта к современности, а персонификация Везувия и страха наводит на мысль о параллели с угнетением одного человека другим. Только при таком толковании алое пламя, выползающее из зева Везувия, может быть приравнено к боевому знамени, а также объясняется восклицательный знак после слов „кумиры падают”. По этому поводу нелишне будет заметить, что уже в *Медном всаднике* (1833) конная статуя Петра Первого ни разу не называется просто статуей, а именуется не иначе, как *кумир* или *истукан*, и что Брюсов в своём знаменитом эссе о пушкинской поэме говорит о „понимании Петра в *Медном всаднике* как воплощения, как символа самодержавия” (Брюсов 1987: II: 169; см. также II: 172).

То, как сильно Пушкин переживал образ, запечатлённый полотном Брюллова, видно из его *Египетских ночей* (1835), где среди тем, предлагаемых итальянскому импровизатору, фигурирует и *Последний день Помпеи*, а также из рецензии на *Фракийские элегии* Виктора Теплякова (1836), в которой Пушкин выражает мысль о связи замысла *Последнего дня Помпеи* с копией фрески *Афинская школа* из станц Рафаэля, сделанной Брюлловым в 1823-28 годах, и которую сам художник впоследствии определял как подготовительный эскиз для своего главного произведения. По мнению Пушкина, эта работа, которая дала Брюллову возможность наблюдать и другую знаменитую фреску *Пожар в борго*, оставил в уме художника неизгладимый отпечаток, в котором слились воедино стихийное

бедствие, разрушение Помпеи, падение кумиров и бегущая толпа.

За сжатым поэтическим пересказом Пушкина, в котором он передаёт отдельные живописные детали, следует с небольшим отрывом несколько упоминаний картины Брюллова у Александра Герцена. В его статье *Москва и Петербург*, написанной в 1842, но опубликованной только в 1857 году, мы читаем:

Художник, развившийся в Петербурге, избрал для кисти своей страшный образ дикой, неразумной силы, губящей людей в Помпее, – это вдохновение Петербурга! (Герцен 1954-65: II: 40).

Кроме этого, имеется одна его дневниковая запись, датированная 22 сентября 1842 года, в которой очерчивается возможность толкования полотна в политическом ключе:

Высочайшее произведение русской живописи, разумеется, *Последний день Помпеи*. Странно, предмет ее переходит черту трагического, самая борьба невозможна. Дикая, необузданная *Naturgewalt*, с одной стороны, и безвыходно трагическая гибель всем предстоящим. Мало, воображение дополняет и видит ту же гибель за рамами картины... Почему русского художника вдохновил именно этот предмет? (*там же*, II: 229).

Образ необузданного гнева стихии, по мнению Герцена, не сводится к конкретному событию извержения Везувия, но отражает мрачный, апокалиптический взгляд на мир. Устанавливая метонимическую и одновременно метафорическую связь между картиной разрушения, изображённой на полотне Брюллова, и русским обществом своей эпохи, связь прошлого с настоящим, писатель расширяет значение картины, делает его более конкретным. Несмотря на то, что картина была написана в Риме, он видит в ней продукт – и гениальное отображение – гнетущей атмосферы Петербурга времён Николая I.

Более чем через 20 лет в статье *Новая фаза русской литературы* (1864) Герцен вновь возвращается к Брюллову и его шедевру, специально задерживаясь на некоторых деталях полотна, в своё время уже подмеченных Пушкиным, как толпы застывших от ужаса людей, пытающихся укрыться от стихийного бедствия, землетрясение, извержение вулкана, кактаклизм; он пишет:

...они падают под ударами дикой, тупой, неравной силы, всякое сопротивление которой было бы бесполезно. Таково вдохновение, почерпнутое в петербургской атмосфере (*там же*, XVIII: 188).

Во второй половине XIX века тема разрушения, гибели одного, но весьма показательного города и его культуры расширяется до масштаба апокалиптической идеи конца исторической эпохи, заката цивилизации и крушения её, теперь уже ложных, кумиров. Начиная с 40-х годов эта тема, тесно связанная с историей падения Римской Империи, особенно прочно входит в политические дебаты российской интеллигенции (как славянофильских, так и западнических настроений), которая старается увидеть здесь аналогию с судьбой современной Европы и России. Падение Помпеи, стёртой с лица земли извержением Везувия, становится, таким образом, парадигмой крушения Римской Империи, которая была уничтожена не менее стихийным и травматическим вмешательством таких факторов, как повсеместное распространение нового духовного начала, проповедуемого христианством, а также вторжение варваров. В то же время, в падении Помпеи видится метафорическое предвосхищение заката западной цивилизации и падения Российской Империи и её высшего социального класса, пропитанного западной культурой, под натиском новых варваров – пролетариата на Западе и крестьянских масс в России (ср. *О движении народов в конце V века*, 1835, Гоголя, а также *С того берега*, 1850 и 1855, и *Концы и начала*, 1862-63, Герцена). Особенно эта идея отстаивалась Герценом, который в третьей главе своей апокалиптической книги *С того берега*, вышедшей в 1850 в немецком переводе, а пять лет спустя по-русски, проводит параллель между прошлым и настоящим во всей её ужасающей ясности. На примере судьбы Геркуланума и Помпеи он подчёркивает в своём историческом анализе неизбежность падения всякой цивилизации, ещё раз прибегая к терминам, вдохновлённым полотном Брюллова, как *катаклизм* и *Naturgewalt* (ср. *там же*, VI: 58-59).

В таком мрачно-предостерегающем толковании картину *Последний день Помпеи* наследует XX век. Одним из последних отголосков полотна Брюллова, превратившегося к тому

времени из изображения природного катаклизма в пророческое возвешение о крушениях совсем другого масштаба, является заключительная сцена *Короля на площади* (1906) Александра Блока. В тексте пьесы явно ощущается дух картины, впрочем, ни разу не названной открыто, особенно в тех местах, где автор вставляет ключевые слова или эмблематические образы, используемые не только в их прямом значении, но и в качестве ссылок на детали известной картины. И в самом действии пьесы, и особенно в ремарках, описывающих сцены, ясно прочитываются намёки на картину Брюллова, а в лексике встречаются реминисценции из стихотворения Пушкина. Не только в цветовой палитре пьесы преобладают оттенки чёрных, красных и жёлтых тонов, доминирующих на полотне Брюллова, но и в описании декораций пьесы вставлены отдельные его элементы, а также – особенно в последнем акте – использована его пространственная композиция: свинцовые тучи в небе, клубы пыли, признаки приближающейся бури, молнии, красный цвет факелов, лица людей, выражающие тревогу, взбешенная толпа, вбегающая на площадь и на ступени террасы (ср. лестницу в левой части полотна Брюллова), падающие колонны (Блок: *расшатываются колонны*; Пушкин: *с шатнувшихся колонн*), рушащаяся терраса, которая увлекает за собой толпу и Короля, оказывающегося ничем иным, как статуей, идолом (Блок: *истукан*; Пушкин: *кумир*).

Через несколько лет опять звучат – отчасти опосредованные стихотворением Пушкина – реминисценции из Брюллова в поэме Хлебникова *Зверинец* (1909 и 1911):

Где орлы падают с высоких насестов, как кумиры во время землетрясения с храмов и крыш домов.

И ещё раз, уже во второй половине XX века, Александр Солженицын в четвёртой книге *Архипелага ГУЛАГа* (1973) под названием *Душа и колючая проволока* описывает тот дантов Ад, в который ниспровергаются осуждённые по прибытии в тюрьму, прибегая к выражениям, отсылающим к картине Брюллова, со всеми приставшими к ней ассоциативными наслоениями:

Так было у многих, не только у одного меня. Наше первое тюремное небо – были чёрные клубящиеся тучи и чёрные столбы извержений, это было небо Помпеи, небо Судного дня, потому что арестован был не кто-нибудь, а Я – средоточие этого мира (Солженицын 1973-75: IV: 589).

Таким образом, до второй половины нашего века в России картина, романтический пафос которой столь же силён, сколь изящны её типично академические формы, картина, которая с самых первых публичных выставок в Европе пришлось по нраву лишь консервативным кругам Рима и Петербурга, а в Париже, колыбели нового романтического искусства, представленного сверстником Брюллова Делакруа, подвергалась жестокой критике, стала тем источником, из которого почерпывались образы, живописующие космический катаклизм; с течением времени эти образы всё теснее переплетались со множеством литературных отголосков, вызванных за долгие годы *Последним днём Помпеи*.

ЛИТЕРАТУРА

- Брюсов, В. Я.
1987 *Сочинения в двух томах*, Москва 1987: I-II [см. *Медный всадник* (1909)].
- Герцен, А. И.
1954-1965 *Собрание сочинений в 30-ти томах, 33-х книгах*, Москва 1954-1965.
- Гончаров, И. А.
1977-1980 *Собрание сочинений в 8-ми томах*, Москва 1977-1980: I-VIII [см. *Намерения, задачи и идеи романа Обрыв* (1885)].
- Лотман, Ю. М.
1971 *Структура художественного текста*, Providence 1971.

- 1992-1993 *Избранные статьи в 3-х томах*, Таллинн 1992-1993: I-III [см. *Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи*].
- Медведева, И.
1968 *Последний день Помпеи (Картина К. Брюллова в восприятии русских поэтов 1830-х годов)*, "Annali", Sezione slava, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1968: XI: 89-124.
- Потебня, А. А.
1990 *Теоретическая поэтика*, Москва 1990.
- Солженицын, А. И.
1973-1975 *Архипелаг ГУЛАГ*, Париж 1973-1975.
- Успенский, Б. А.
1970 *Поэтика композиции*, Москва 1970.
- Bohn, V. (ред.)
1990 *Bildlichkeit*, под ред. V. Bohn, Frankfurt am Main 1990.
- Bori, P. C.
1990 *La Madonna di San Sisto di Raffaello. Studi sulla cultura russa*, Bologna 1990.