

А. В. Щеглова

## ВОСПРИЯТИЕ КАК ПРОЦЕСС ПОЗНАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ИЛКИ ГЕДЁ И БРУНО ШУЛЬЦА: ОПЫТ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7-9

В статье впервые на русском языке представлен анализ творчества венгерской художницы Илки Гедё (1921–1985). Исследование проведено методом философской герменевтики и является попыткой приблизиться к пониманию произведений Гедё посредством вскрытия материала, формировавшего ее художественное мировоззрение. В качестве главного *текста*, служащего основой для интерпретации живописных работ, автор использует прозу польского писателя Бруно Шульца (1892–1942). Данный подход оправдывается не только образной близостью рассматриваемых произведений (которая под иным углом зрения впервые была отмечена Иштваном Хайду в монографии «Творчество Илки Гедё»), но и общим контекстом, а именно — влиянием на мировоззрение обоих художников диалогической философии Мартина Бубера. В основе исследования лежит рассмотрение таких аспектов, как трактовка материи, времени, реальности в художественном пространстве работ Гедё и Шульца. Библиогр. 15 назв. Ил. 3.

*Ключевые слова:* Илка Гедё, Бруно Шульц, Мартин Бубер, герменевтика, диалогическая философия, творчество, материя, время, художественное мировоззрение.

## PERCEPTION AS THE PROCESS OF COGNITION IN WORKS OF ILKA GEDŐ AND BRUNO SCHULZ: AN EXPERIMENT IN HERMENEUTIC STUDY

A. V. Shcheglova

St. Petersburg State University, 7-9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For the first time in Russian language the article analyses the art of Hungarian artist Ilka Gedő (1921–1985). The study has been conducted by the method of philosophical hermeneutics and is an attempt to come closer to understanding Gedő's pieces of art by means of revealing the matter that had shaped her artistic world outlook. The main *text* taken as a basis for the interpretation is the prose of Polish writer Bruno Schulz (1892–1942). This approach is justified not only by the figurative similarity between the works under consideration (that was firstly noticed from another point of view by Istvan Hajdu in his monograph "The Art of Ilka Gedő"), but also by the common context, namely, the dialogical philosophy of Martin Buber that influenced on the both artists' world outlooks. The article deals with such issues as interpretation of matter, time, and reality in the art space of Gedő's and Schulz's works. Refs 15. Figs 3.

*Keywords:* Ilka Gedő, Bruno Schulz, Martin Buber, hermeneutics, dialogical philosophy, art, matter, time, artistic outlook.

Представленные в заглавии статьи имена в России не известны широкой аудитории. Если монография Ежи Фицовского о польском писателе Бруно Шульце (1892–1942) была, наконец, недавно опубликована на русском языке [1], то о творчестве венгерской художницы Илки Гедё (1921–1985) в данный момент нет ни одной русскоязычной работы. Восполняя этот пробел, в настоящей статье мы рассмотрим произведения Гедё сквозь призму художественной прозы Шульца.

Впервые параллель между творчеством художницы и писателя провел в своем исследовании венгерский искусствовед Иштван Хайду, избрав в качестве общего «знаменателя» пессимизм относительно событий вокруг нас, якобы отражаемый в автопортретах Гедё и «Трактате о манекенах» Шульца [2, р. 31]. Будучи благодарны Хайду за саму идею такого сравнения, мы, однако, попробуем расширить проведен-

ную аналогию, и здесь использование философской герменевтики в качестве метода исследования может привести нас к действительному *пониманию* творчества Илки Гедё.

Согласно Гансу-Георгу Гадамеру, «предметное понимание, ситуация, возникающая тогда, когда я и другой имеем дело с одной и той же вещью», является первым из условий философской герменевтики [3, с. 79], и в нашем случае такой вещью, а точнее, *текстом* (в терминах философии XX века), предстает проза Шульца. Таким образом, задачей настоящего исследования является не вынесение оценки творчеству Илки Гедё, и не причисление его к тому или иному стилю, а понимание взаимодействия между индивидуальным познанием художника и его историческим контекстом.

### Трактовка материи

Из всех щелей пола, от всех карнизов и притолок тянулись тонкие побеги и заполняли серый воздух мерцающим кружевом филигранной листвы, ажурной чашебой некоей теплицы, полной шепотов, отблесков, колышимостей, пусть ненастоящей, но какой-то блаженной весны. <...> В спешном процессе цветения завязывались в листве громадные белые и розовые цветы, на глазах вспухали бутонами, выворачивались наружу розовой мякотью и переливались за края, теряя лепестки и распадаясь в торопливом увядании.

— Я был счастлив, — продолжал отец, — неожиданным этим цветением, которое наполняло воздух мерцающим шелестом, мягким шумом, сыплющимся, словно цветное конфетти, сквозь тонкие прутья веточек.

Я лицезрел, как из трепетания воздуха, из ферментации куда как щедрой атмосферы выделяется и материализуется торопливое это цветение, полнота и распад фантастических олеандров, заполнивших комнату мешкотным негустым снегопадом огромных розовых соцветий.

— Прежде чем наступил вечер, — завершил он, — не осталось и следа от столь пышного цветения. Иллюзорная фата-моргана была всего лишь мистификацией, казусом преувеличенной симуляции со стороны материи, подделавшейся под видимость жизни [4, с. 54–55].

Приведение столь пространной цитаты из книги Бруно Шульца «Коричные лавки» оправдывается удивительным сходством с атмосферой поздних произведений Илки Гедё, предмет которых обозначен художницей как «искусственные цветы». Описание Шульца крайне чувственно: мы видим цвета (*серый воздух, громадные белые и розовые цветы, розовая мякоть*), слышим звуки (*полная шепотов; мягкий сыплющийся, словно конфетти, шум; мерцающий шелест*). Эта чувственность, представленная Шульцем, а также стиль текста близки полотнам Илки Гедё. Образы вербальные так же вбирают нас, зрителей, в самое себя, как и живописные образы Гедё. В одном из отзывов на творчество Шульца читаем: «Стиль... барочный, велеречивый, рапсодический, а подчас и мнимо-научнообразный, чуть ли не пародийный, всегда живописный, избыточный неожиданными метафорами, преувеличениями, невероятными сближениями» [5].

Но не только живописность текстов Шульца позволяет нам проводить параллель с картинами Гедё. Также важно, что весна у Шульца «*пусть ненастоящая, но какая-то блаженная*». Ненастоящая, т.е. искусственная. Здесь мы обнаруживаем другую, смысловую переключку с творчеством Илки Гедё, в котором мотив искусственного цветка занимает особое место.

Цветы на картинах художницы — не манифест распускания, цветения и благоухания (рис. 1). Вообще эти цветы не пахнут и не могут пахнуть. Орнаментальность и графичность живописи, сугубо плоскостный характер изображения действительно делают цветы искусственными, несмотря на то, что зачастую вдохновением для Гедё служили прогулки в садах и парках, а любимым местом во время годичного пребывания в Париже был Люксембургский сад.

«Иллюзорная фата-моргана» Шульца расцветает вдруг в затхлом жилище:

...прозябающем в забвении в старых своих стенах. <...> Двери, ведущие в них (в такие жилища — А. Ш.) с какой-нибудь площадки черной лестницы, могут столь долго не замечаться домашними, что врастают, уходят в стену, каковая затирает их следы фантастическим рисунком царапин и трещин [4, с. 54].

Рисунок царапин и трещин, истертые листы каких-то материй, наложенные друг на друга, наползающие на чужие границы — это есть фон живописи Гедё. На этом фоне является вдруг нечто. Нечто сложное, хрупкое, колыхающееся и, кажется, существующее лишь сиюминутно.

Описанная Шульцом внезапная весна в трущобах — это заключение пространного трактата *отца* — лавочника Иакова, центрального героя новеллы, «фехтмейстера воображения» и «метафизического престижитатора» — о манекенах. Трактат представляет собой прославление «столь удивительного первоэлемента, как материя»:

Нет материи мертвой, — учил он, — мертвость — нечто внешнее, скрывающее неведомые формы жизни. Диапазон этих форм бесконечен, а оттенки и нюансы неисчерпаемы [4, с. 44].

Начиная с «общих принципов космогонии», с описания первоначальной податливой, пассивной материи, созданной для того, чтобы ее мяли и формовали, отец переходит к программе «теневого демиургии», творящей «образы второго поколения». Новые создания, в оппозицию существам долговечным и «добротного исполнения», будут вызваны к жизни лишь на одно мгновение, ради одного жеста, одной роли. Если это человек, то его стоит наделить лишь одной стороной лица, одной ногой, одной рукой, а «с тыльной стороны можно просто зашить полотном или побелить» [4, с. 46]. Человек как материя ради единого мига. Материя — материал. Но материал человека «второго поколения», человека-манекена не «изошренный, безупречный и сложный», а дешевка, папье-маше, лоскутки. Насильственное скрывание, сшивание в один глухой жест материи, рожденной быть вязкой, текучей, переменчивой, грозит трагедией бытия.

Неожиданное кратковременное цветение, засвидетельствованное однажды отцом в затхлой комнате, как воплощение жизненной потенции ничем не скованной материи. Важно, что цветы произрастают в *замурованной* комнате, из ветхой мебели, то есть «насиленно сколоченных гвоздями шкафов и столов, распятого дерева, немых мучеников беспощадной человеческой изобретательности» [4, с. 56]. Шкафы и столы как «жуткие трансплантации чуждых и взаимоненавидящих пород дерева, соединение их в одно несчастное единство» [Там же]. Но не только мебель человек

сколачивает в искусственное несчастное единство, он и сам превращается в подобное бальзамированное существо. В доказательство тому ряд случаев, приведенных отцом, например, об убитой любовнице одного капитана, ставшей после бальзамирования лампой, или о брате отца, после долгой болезни превратившемся в клубки резиновых кишок. Да и сам отец во время своих пространных вещаний то и дело вдруг погружается в оцепенение, иллюстрируя тем самым тонкость границы между человеком и манекеном.

Трактат о манекенах — это манифест о преодолении косности материи. По Шульцу, материя — как всеобразующая сущность жизни — по природе своей призвана оставаться гибкой, полной потенции. Любые попытки ее замуровать ведут к обнищанию мира, к обесмысливанию бытия. Неизменным спутником рождения и жизни является умирание. Неслучайно приведенные отцом трагические случаи повествуют о забальзамированных телах, т.е. телах, обреченных на «не-умирание», «не-разложение», лишенных потенции к возрождению. Цветы в трущобах, напротив, после нескольких минут торжества материи, принесших свидетелю великое счастье, вдруг умирают. Но, по сути, материя жизни никогда не мертва.

Итак, красота и смысл мира сводятся к чистой материи. Содержание оказывается несущественным, тогда как потенция к формообразованию является основой жизни:

...я б восклицал: меньше содержания, больше формы! Ах, какую пользу принесло бы миру убытие содержания. Больше скромности в намерениях, больше воздержанности в претензиях, господи демиурги, и мир станет совершенней! [4, с. 40].

И еще:

Кто-то — человек, а кто-то — таракан, но форма эта не затрагивает сущности, она только на минутку взятая роль, только оболочка, которая через секунду будет сброшена. Тут установлен некий предельный монизм субстанции, для которой отдельные предметы — всего лишь маски. Жизнь субстанции состоит в использовании бесчисленного количества масок. И это блуждание форм является сущностью жизни [6, с. 423].

Таким образом, ненастоящая внезапная весна в ущербном жилище — это принявшая вдруг форму реальность. Минутная маска, в которую облеклась материя жизни. Здесь напрашивается аналогия с цветами на картинах Илки Гедё, которые, кажется, и не совсем цветы. Или пока что цветы, ибо в любой момент они готовы раствориться, исчезнуть. Их структуры, как и структуры первоначальной материи по Шульцу, «нестойки, хрупки и легко доступны регрессу и распадению» [4, с. 44]. Это цветы, которые не вопиют о жизни, а скорее, напротив, шепчут об увядании. Однако возникает вопрос, можно ли рассматривать их «увядание» как залог будущего возрождения, если сами названия картин диктуют нам, что цветы искусственные? Проблема органики и искусственности является существенной как для творчества Бруно Шульца, так и для Илки Гедё. И здесь, оказывается, не столь очевидно, о чем же произведения Гедё. В действительности об искусственном или об истинной органике (материи) жизни, скрытой за вуалью искусственного?

В книге Иштвана Хайду «Искусство Илки Гедё» («The Art of Ilka Gedő») аналогия между творчеством Шульца и Гедё проводится в отношении темы марионеток и ма-

сок. Обращение Илки Гедё к этой теме на протяжении всей художественной карьеры представляется автору как развертывание некоей депрессивной новеллы. Здесь же Хайду замечает, что «эти картины — манифест чистой живописи, но зритель не может избежать “смысла”». Обнаружение «сущности скорби», по словам автора, есть смысл портретов и автопортретов Гедё, «вызывающих всеобъемлющее чувство трагедии»<sup>1</sup> [2, р. 31]. На наш взгляд, обращение к текстам Шульца под таким углом зрения приводит не столько к пониманию произведений Гедё, сколько к психологической трактовке ее творчества. Неслучайно в этом контексте рассматриваются именно портреты и автопортреты, которые представляют куда больше возможностей для психологизма, нежели «искусственные цветы». Хайду опирается, главным образом, на эпизод из «Трактата о манекенах», когда отец вдруг начинает вещать программу «теневого демиургии» (что представляет собой изложение угрожающего нам прискорбного развития мира), однако это — лишь элемент, вырванный из общей мифологизирующей философии Шульца, которая в целом вовсе не депрессивна: «Мир Шульца, отнюдь не сумрачный, не безнадежный, подчас даже гротескно-веселый, капризно-причудливый, полный галицийского юмора, — захолустье, превращенное в универсум» [5].

Обращение к мировоззрению Шульца в целом при рассмотрении творчества Гедё, а не только к одной его стороне позволяет обнаружить, что восприятие материи как гибкой первоосновы мира — общее для двух художников. Эта материя чувствительна: она может обернуться цветком или не-цветком, человеком или манекеном. Более того, у Гедё зачастую нет грани между портретом и цветком: образ оказывается нефиксированным (нескованным), он как бы балансирует между несколькими возможностями. Одни могут привести к красоте, другие — к трагедии мира. Разве это не есть то самое «блуждание форм», которое, по Шульцу, является сущностью жизни?

И это не единственная параллель между творчеством Илки Гедё и Бруно Шульца — можно выделить целый ряд сближающих моментов, первым из которых будет острое переживание времени.

### Восприятие времени

Философия Шульца универсальна в том смысле, что она апеллирует не к конкретным событиям истории, а ко времени вообще. Выше мы уже отметили, что писатель обращается к теме вечного цикла умирания и возрождения, важнейшей для архаической мифологии. Однако не менее значимо для Шульца личное переживание времени, своего прошлого. Детство как сущностный, определяющий период жизни:

Не знаю, откуда мы в детстве приходим к некоторым образам, имеющим для нас решающее значение. Они играют роль тех ниточек в растворе, вокруг которых кристаллизуется для нас смысл мира. <...>

Есть сущности, словно бы специально предназначенные для нас, подготовленные, поджидающие нас при самом вступлении в жизнь. <...>

Такие образы составляют программу, образуют нерушимый капитал духа, врученный нам очень рано в форме предчувствий и подсознательного опыта. Мне думается, весь оста-

<sup>1</sup> Иноязычные источники цитируются в переводе автора.

ток жизни уходит у нас на то, чтобы *истолковать врученное*, преломить его в том содержании, которое мы обретаем, *провести через весь диапазон интеллекта*, на какой нас ставит (курсив мой. — А. Щ.). Художникам эти ранние образы определяют границы творчества. Их творчество есть дедукция из готовых предпосылок. Потом они уже не открывают ничего нового, лишь учатся все лучше понимать тайну, что была поручена им при вступлении в жизнь, и творчество их является непрерывным толкованием, комментарием к тому единственному стиху, который был им задан. Впрочем, искусство до конца этой тайны не разъясняет. Она остается неразрешенной» [6, с. 421–422].

Приведенные слова, конечно, не стоит трактовать как наконец найденное объяснение причины и смысла искусства вообще. Они представляют субъективное переживание Шульцем времени, жизни, искусства, и едва ли каждый художник готов подписаться под ними. Однако в свете этого высказывания Шульца интересны несколько суждений о творчестве Илки Гедё. Одна цитата из статьи венгерской газеты об искусстве и литературе «Жизнь и Литература» (*Élet és Irodalom*): «...Названия вводят в заблуждение. Совсем не цветы, цирковые сцены, сады она пишет, а *образы своей памяти вызывает на полотнах* (курсив мой. — А. Щ.). Болезненно, словно воспоминания даются тяжело; но все же не без радости, ибо эти воспоминания значат для нее жизнь. И вместе с этим — эфемерную красоту» [7]. Другая — из журнала об искусстве «Новое зеркало» (*Új tükör*): «Тихая глубокая философия, в *ясность облагороженная ностальгия* (курсив мой. — А. Щ.) спускается в тонкие чувственные оттенки» [8].

*Образы памяти, ностальгия* — слова эти не случайны. Действительно, если просматривать репродукции произведений Илки Гедё одну за другой, как бы «пролистывая» их, то возникает общее впечатление, выразимое такими словами, как *мягкое, хрупкое, временное, лиричное, задумчивое, ностальгирующее*. При этом трудно сказать, что является предметом ностальгии художницы. Здесь нет грез о детстве. И уж никак не может быть тоски по молодости, выпавшей на годы войны. Однако здесь важно отметить, что в поздний период творчества Илка Гедё прибегает к особой технике работы, которая заключается в использовании в качестве основы будущего произведения «древних рисунков» (термин самой художницы). Используя проектор, Гедё переносит свои же сделанные в молодости рисунки на холст, и уже поверх заданного материала создает новое произведение искусства. Таким образом, каждая работа буквально содержит в себе образ прошлого, образ, который был воспринят в ранние годы жизни. И если ранние рисунки — это непосредственное схватывание мира, то все дальнейшее искусство Гедё есть интеллектуальное исследование, проведение «через весь диапазон интеллекта» однажды «врученного капитала». Отсюда стремление обозначить раму внутри самой живописи, ибо это уже не прямое высказывание, а цитирование когда-то схваченных сущностей. Окно, открытое в прошлое для того, чтобы понять настоящее. *Окно* как один из характерных и часто повторяющихся формальных элементов живописи Гедё точно описано критиком Шандором Лукачем в газетной статье на открытие персональной выставки Гедё в Музее короля Святого Стефана в городе Секешфехерваре в 1980 г.: «Грязная, потертая, сиротская стена как базис картины. Наибольшее поверхностное единство обрамляет другое, немного меньшее единство: нечто наподобие окна. На поверхности окна — всегда без перспективы — бестелесные, ледообразные человеческие фигуры, чаще — растения, вырисованные цветы» [9]. Например, «Цветок-автопортрет» (1971) (рис. 2).



*Рис. 1.* Первый искусственный цветок. Илка Гедё. 1969 г. Масло, холст. 38 × 21 см



*Рис. 2.* Автопортрет-цветок. Илка Гедё. 1971 г. Масло, холст. 48 × 33 см



*Рис. 3.* Автопортрет. Илка Гедё. 1947 г. Пастель, бумага. 36 × 22 см

И словно вновь иллюстрация к Шульцу: «Освещенная солнцем стена истомно принимала его в свою плоскость...» [4, с. 276].

Примечательна графическая серия автопортретов 1947 г., созданных Илкой Гедё во время беременности. Художница изображает себя сидящей справа возле окна, так что ее взор направлен не вперед (ибо мы «читаем» изображение слева направо), в будущее, а назад. В одном случае окно «выпадает» из стены, врезаясь своим остроконечным углом в колени фигуры, где образуется точка наивысшего напряжения рисунка (рис. 3). Боль и глубина переживания выказываются в кисти, прикрывающей место травмы. Вообще руки для Илки Гедё — это точка высокой выразительности. Они выражают индивидуальность человека в не меньшей степени и обладают не меньшим правом на портретирование, нежели лицо. И вот здесь, в этой точке накала, где прошлое врезается в настоящее, которое, в свою очередь, рождает будущее, переживает жизнь. Тот факт, что, будучи беременной, художница изображает себя глядящей вовсе не вперед (что ожидаемо, ибо мысли о будущей, скоро явленной новой жизни естественно, казалось бы, должны сопутствовать беременности), а назад, говорит о рефлексии и ретроспекции как характерных чертах ее личности. Все, что есть для художницы в данный момент, воспринимается скорее как «кристаллизация прошлого», нежели зачаток будущего, и ее окно, так же, как и окно Шульца, обращено назад.

### Мировосприятие.

#### От диалогической философии к искусству универсальному

Выше мы рассмотрели преодоление физической косности материи, порожденной насилем, учиняемым над ней человеком, в качестве общей темы прозы Бруно Шульца и искусства Илки Гедё. Другой ведущей темой новелл Шульца, как отмечает Н. Каменева, является инициация или рождение духовного человека, воплощающееся через отношения отца и сына [10]. Именно в связи с этим имеет смысл обратиться к философии Мартина Бубера [11].

Мы не можем знать, читал ли действительно Шульц книгу Бубера или здесь имеет место, по словам Камневой, лишь общая философская интуиция, однако идея состояния в онтологическом диалоге *Я—Ты* с миром находит свое отражение в творчестве Шульца.

Что имеет в виду Мартин Бубер под обращением *Ты* к миру, под *со-стоянием* в отношении?

Прежде всего, Бубер разделяет объективный опыт, при котором воспринимаемые образы переводятся в мир Оно, и созерцание, когда с образами, точнее с их духовными сущностями, человек состоит в отношении. При объективизирующем взгляде на мир вещи регистрируются и находят свое место в системе координат нашего опыта. При отношении *Я—Ты* мир всегда заново проживается в данный момент:

Тот, кто говорит Ты, не обладает никаким Нечто как объектом. Ибо там, где есть Нечто, есть и другое Нечто; каждое Оно граничит с другими Оно; Оно существует лишь в силу того, что граничит с другими. Но когда говорится Ты, нет никакого Нечто. Ты безгранично.

Тот, кто говорит Ты, не обладает никаким Нечто, он не обладает ничем. Но он со-стоит в отношении [11, с. 17].

Выстраивая систему координат, человек делает мир упорядоченным. Мир в таком случае предстает как скопление орудий, которые, так или иначе, могут служить нашим целям. Но такая система, говорит Бубер, не есть мировой порядок:

Бывают мгновения несказанной глубины, в которых мировой порядок созерцается как присутствие настоящего. Тогда мы ловим на лету мгновение звука, а его неразборчивая нотная запись есть упорядоченный мир. Мгновения эти бессмертны, и они же преходящи: после них не остается никакого содержания, которое можно было бы сохранить, но сила их входит в созидание и познание человека, лучи ее вторгаются в упорядоченный мир и расплавляют его вновь и вновь. Так в истории отдельного человека, так в истории рода [11, с. 33–34].

Отношение *Ты* возможно лишь в настоящем. Каждая попытка объективировать и тем самым присвоить мир делает его завершенным и неизменно переносит из настоящего в узнаваемое прошлое. При этом мир, называемый *Ты*, «не помогает тебе удержаться в жизни, он лишь помогает тебе обрести предчувствие вечности» [11, с. 34]. Иными словами, отдавая себя настоящему, в ответ человек получает возможность приблизиться к вневременному.

Художественный текст Бруно Шульца строится на непрерывном диалоге между человеком и миром. Мир, в котором материя, пространство и время сливаются в цельность, предстает Шульцу как «единственный противовес грядущему трагическому существованию разобщенных и обезличенных людей» [10]. Герои Шульца не знают законов, впоследствии выведенных из явлений: их сущность, согласно философии Бубера, обнаруживает себя в самих явлениях. Фигура отца не есть фиксированная точка, конституирующая вокруг себя объектный мир. Он сам внутри этого мира так, что порой даже стены вбирают его в себя.

Если знакомство Шульца с текстами Бубера мы можем лишь предполагать, то в случае Илки Гедё нам достоверно известно, что учение об онтологическом диалоге входило в интересы художницы [2, р. 22]. С 1946 г. Илка Гедё оказалась внутри интеллектуального круга, сформировавшегося вокруг философа Лайоша Сабо (Lajos Szabó) в конце 1920-х годов. Интересы группы исходили из внутренней потребности ее членов, с одной стороны, «порвать с чувством принадлежности к еврейству», предопределявшей положение в обществе; с другой — оторваться от традиций среднего класса, которые также воспринимались как излишне ограничивающие [12, р. 22]. В этом отношении диалогическая философия Бубера оказалась надежным фундаментом.

Как же философское учение могло отразиться в творчестве художницы? Прежде всего заметим, что искусство Илки Гедё не знает пространства. Здесь плоскость вместо глубинности; бестелесное («нечто сложное, хрупкое, кольшущееся», иными словами, концепт цветка) — вместо материального (что было бы попыткой миметического изображения цветка как природного объекта), а «пространственная смежность событий», по Випперу, превращается в их взаимопроникновение [13, с. 257]. Не есть ли такое слитное единство в искусстве отражение того, что сам художник стремится быть «растворенным» в мире? «В безличном потоке времени» искусства Илки Гедё неразличима (да и несущественна) граница между прошлым и настоящим. Созданные художницей образы, прежде всего, мимолетны и словно бы ил-

люстрируют переходящий мир *Ты*, представленный словами Мартина Бубера. Мир «ненадежный, ибо он всегда нов для тебя», и лишенный длительности [11, с. 34].

Здесь интересно уделить внимание особому аспекту искусства Илки Гедё, а именно увлечению автопортретами. Для начала рассмотрим вообще, что такое автопортрет?

Автопортрет — это всегда взгляд на себя. При этом рассматривать себя можно с разной интенцией и отношением. Так, Макс Фридендер, рассуждая об автопортрете, делает акцент на присущем ему пафосе, когда художник стремится выставить себя в выгодном свете, и его «тщеславие, амбиции мешают объективному наблюдению» [14, с. 94]. Если художнику не приходится привирать, изображая себя таким, каким ему хочется выглядеть, ибо природа и без того наделила его красотой, то автопортрет может выступать как средство самолюбования. В обоих случаях художник владеет своим образом как подвластным предметом. Есть недостатки — всегда можно подкорректировать. Если повезло, предмет красивый — всегда приятно выставить напоказ. При таком восприятии имеет место дистанция, некое отстранение от своего отражения. Отражение становится узнаваемым Оно.

Однако автопортрет может быть не рассматриванием, а всматриванием в себя. В таком случае взгляд художника не скользит по отражению, он проникает сквозь него. Взгляд не просто смотрит: он хочет увидеть, уловить нечто, что все время ускользает. Поэтому автопортрет-исследование — это постоянная борьба, попытка схватить ускользающее Я. «Подкорректировать» образ при таком отношении невозможно, потому что он представляет не комбинацию элементов (как при рассматривании), а слитое целое. Если в первом описанном нами случае результат портретирования зачастую будет в единичном или ограниченном количестве наиболее удачно найденной комбинацией для представления напоказ, то в случае исследования художник будет громоздить вокруг себя бесчисленное множество автопортретов, ибо работает он отнюдь не ради конечного удовлетворяющего результата. Каждый автопортрет актуален именно на момент написания, а после — это лишь отпечаток внутреннего диалога художника с собой.

Частое обращение Илки Гедё к автопортрету — это не симптом нарциссизма. Это череда вопросов к себе и к миру вообще, попытка обнаружить сколько-нибудь ясные ответы. Иштван Хайду пишет относительно автопортретов художницы: «Автопортреты 1940-х годов и особенно более поздние порождают изумительную притчу, которая — без преувеличения — ведет к переживанию всеобщего» [2, р. 20].

Автопортреты Гедё не есть просто эмоциональное отношение к себе. Это потребность слить воедино расколовшийся образ: то, что Я воспринимает собой, и то, что отражает зеркало. Каждый автопортрет, как представляется, это разыгрываемая драма, неустанная борьба по преодолению пропасти между собой и миром. Стремление к слиянию с миром, к достижению отношения Я—*Ты* характерно для искусства художницы. Именно здесь берут корни столь частые абстрактные «автопортреты-цветы».

Что касается прозы Бруно Шульца, то мы уже отметили, что она строится, прежде всего, на мифологизирующей концепции мира. Мифология подразумевает захватывание в свою систему всего бытия, т. е. она универсальна. Время, пространство, герои — все «влито» в водоворот событий. Относительно Шульца, однако, важный

момент в том, что повествование ведется от первого лица, хотя главным героем является *отец*. Показательны первые строки «Коричных лавок»:

В июле отец мой уезжал на воды, оставляя меня, мать и старшего брата на произвол белых от солнца, ошеломительных летних дней. Замороченные светом, листали мы огромную книгу каникул... [4, с. 7].

И далее весь роман строится на отношении между *Я* и *отцом*. Отец здесь, конечно, не просто глава семейства. Именно вокруг его фигуры образуется весь художественный мир Шульца. Более того, отец как бы репрезентирует этот мир, венчает его. При этом сам повествующий — не просто равнодушный рассказчик, наблюдатель со стороны. Он также вовлечен в события, он все время пытается подобраться к отцу; все претворения, происходящие с отцом, он переживает как судьбу мира. И каким бы сумасбродным и фантазмагорическим ни был этот мир для нас, читателей, мы вдруг осознаем себя также погруженными внутрь него.

Как и проза Шульца, искусство Илки Гедё строится на диалоге с миром. При этом отсюда вовсе не следует, что художественные миры Шульца и Гедё похожи. В случае Гедё мир интимный, камерный, хрупкий и лиричный. Мир Шульца дерзкий, зачастую вязкий. Он тоже интимный, но при этом, как бы парадоксально ни звучало, интимность возведена до масштабов универсума. Переживания семейной жизни воспринимаются как события мирового значения. В живописи Гедё все сущностное в мире, кажется, сводится к нескольким цветам, переживается в них и только в них.

Можно говорить об универсальности искусства Илки Гедё, но не в том смысле, что оно тотально и обладает претензией на охват всего мира (в отличие от прозы Шульца). Универсальность такого искусства в том, что оно не привязано ни к конкретному месту, ни ко времени. Конечно, работы Гедё невооруженный глаз легко датирует XX веком, но сами произведения изнутри себя не обращают ни к каким конкретным событиям. Присущий им драматизм выведен не из переживания внешних перипетий века, а из личностного переживания *природы*. Человек, видевший ужас войны, в своем искусстве словно игнорирует пережитую трагедию. Во всяком случае, искусство не «кричит» о ней, как это бывает у других художников XX века.

Что касается места, то и здесь понятие универсального оказывается актуальным. *Илка Гедё — венгерская художница...* И тут возникают вопросы. Насколько осмысленно данное определение? Простирается ли *венгерское* в отношении Илки Гедё на что-либо, помимо места рождения? Была ли художница вовлечена в *венгерскую* культуру, и если да, то отражается ли это в ее искусстве? На них еще предстоит ответить...

Возвращаясь к предмету нашей статьи, заметим, что вопросы о национальной принадлежности Бруно Шульца как писателя не менее актуальны. Родился и прожил жизнь Шульц в Дрогобыче, входившем тогда в состав Австро-Венгрии. Происхождения был еврейского. Писал на польском языке, хотя в самих текстах нет чувства национальной принадлежности, как и малейших следов интереса к политике. Приписывание наследия Шульца к польской культуре оправдывается исключительно языком. Хотя, конечно, в определении «национальности» литературы язык является полноправным критерием, который в области изобразительного искусства не столь очевиден.

Когда мы проводили параллели между творчеством Бруно Шульца и Илки Гедё, нашей целью не было простое сопоставление. Ценность обнаруженного сходства заключается в том, что искусство одного художника открывает нам, помогает глубже понять искусство другого. Также и стремление доказать влияние — в нашем случае, литературы на живопись — само по себе не обогащает нашего восприятия искусства. Однако если подойти сугубо исторически, пытаясь выстроить факты и события, то картина получается довольно занимательная: новеллы Шульца были впервые переведены на венгерский язык и опубликованы в 1969 г. [15]; существенное изменение стилистики Илки Гедё, когда художница пишет «Первый искусственный цветок», случается в том же 1969 г. В любом случае, даже если здесь имеет место чистой воды совпадение, это не умаляет нашего права обнаруживать общее настроение двух фигур из истории искусства, как хронологически, так и территориально находившихся рядом друг с другом.

### Литература

1. Фицовский Е. Регионы великой ереси и окрестности. Бруно Шульц и его мифология. М.; Иерусалим: Мосты культуры / Гешарим, 2012. 528 с.
2. Hajdu I., Biró D. The art of Ilka Gedő. Budapest: Gondolat kiadó, 2003. 258 p.
3. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
4. Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под Клепсидрой. М.: Иностранка: Б. С. Г.-ПРЕСС, 2000. 381 с.
5. Хазанов Б. Шульц, или общая систематика осени // Чайка (Seagull magazine). 10 мая 2002. № 9 (25). URL: <http://www.chayka.org/oarticle.php?id=509> (дата обращения: 05.06.2014).
6. Шульц Б. Бруно Шульц — Ст. И. Виткевичу // Трактат о манекенах: Собрание прозы. Проза, переписка, эссе. СПб.: Инапресс, 2000. С. 420–425.
7. Vadas J. Kívül — belül = [Снаружи — внутри] // Élet és Irodalom. 01.05.1987.
8. Losonci M. Gedő Ilka képei = [Картины Илки Гедё] // Új tükör. 14.07.1985.
9. Lukácsy S. Színek, kontúrok aszimmetriák = [Цвета, контуры, асимметрии] // Élet és Irodalom. 26.07.1980.
10. Камнева Н. Мифологическая проза Бруно Шульца // Бруно Шульц. Библиографический указатель. Иерусалим; М., 1998. URL: <http://www.philology.ru/literature3/kameneva-98.htm> (дата обращения: 05.06.2014).
11. Бубер М. Я и Ты // Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995. С. 15–92.
12. György P., Pataki G. The paradox of an artistic conception. The art of Ilka Gedő // The art of Ilka Gedő (1921–1985) / György P., Pataki G., Szabó J., Mészáros F.I. Budapest: Új Művészet Alapítvány, 1997. P. 19–46.
13. Виннер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В. Шевчук, 2010. 368 с.
14. Фридлиндер М. Об искусстве и знаточестве. СПб.: Андрей Наследников, 2001. 205 с.
15. Schulz B. Apám tűzoltó lesz = [Мой папа будет пожарным]. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1969.

Статья поступила в редакцию 25 июня 2014 г.

### Контактная информация

Щеглова Алина Вадимовна — бакалавр; [shche.alina@gmail.com](mailto:shche.alina@gmail.com)

Shcheglova Alina V. — Bachelor degree; [shche.alina@gmail.com](mailto:shche.alina@gmail.com)