

Ожившие картины: экфразис и диегезис

Ю.В. Шатин

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Чтобы сохранить верность породившему ее образу, хорошая картина должна создаваться так же, как создается Вселенная. Подобно тому как мироздание есть результат многих творений, каждое из которых дополняло предыдущее, так и гармоническая картина состоит из ряда наложенных одна на другую картин, где каждый новый слой придает замыслу все больше реальности и поднимает ее на ступень выше – к совершенству.

Шарль Бодлер. Салон 1859 года

В одной из посмертно опубликованных работ Чарльза Пирса «Экзистенциальные графы», сопровождаемой подзаголовком «Мой шедевр», автор связал различные типы знаков с соотношением времен. «Бытие иконического знака принадлежит прошлому опыту. Он существует только как образ в памяти. Индекс существует в настоящем опыте. Бытие символа состоит в том реальном акте, что нечто определенно будет воспринято, если будут удовлетворены некоторые условия, а именно символ окажет влияние на мысль и поведение его интерпретатора... Ценность символа в том, что он служит для придания рациональности мысли и поведению и позволяет нам предсказывать будущее»¹.

Применительно практически к любой семиотической системе тезис Ч. Пирса не вызывает сомнений. Исключение, видимо, составляет одна система – система художественного языка. Всякое живописное произведение (за исключением крайних проявлений абстрактной живописи) с точки зрения здра-

¹ Цит. по: Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика. М., 1983. С. 116.

вого смысла представляет собой иконический знак, поскольку предполагает сходство между изображением и объектом изображения.

Будучи также художественным произведением, хорошая картина не просто достигает сходства между знаком и объектом, но аккумулирует в изображении слои предшествующего художественного опыта, повторяя путь античной риторики, где «посредством первой софистики совершается переход от природы к дискурсу – бытие есть эффект речи, – посредством второй – переход от дискурса к палимпсесту»². Благодаря палимпсесту картина, если перефразировать Марселя Пруста, становится огромным кладбищем, где на многих плитах уже не прочесть стершиеся имена.

Таким образом, если бы живопись была только иконическим знаком, она оказалась бы обреченной на бесконечность палимпсеста, создаваемого бесчисленной цепью метафор. В то же самое время реальная история пластических искусств показывает, что бесконечность палимпсеста достаточно часто нарушается, в результате этих нарушений живопись опять возвращается назад – к истокам, меняя устоявшиеся представления о судьбе иконических знаков.

В этом возвращении мы вправе заподозрить действие иного механизма, прямо противоположного метафоричности иконического знака. Такой тип фигуры речи, выступающей в ней как антиметафора, и называется в риторике экфразисом.

«Подражать подражанию, порождать узнавание не объекта, но вымысла, воспроизводящего объект, объективации: логологический *ekphrasis* – это сфера литературы (...) Картины *ekphraseis* – это анти-феномены, не подражания природе, но вторичный продукт культуры: эффекты, заимствующие свою *enargeia*, свою «живость» исключительно из возможностей логоса»³.

Следовательно, являясь иконическим знаком, произведение живописи имплицитно содержит в себе способность превращаться в символический знак и вступать посредством межсемиотического перевода в логические отношения со своим антиподом – художественной литературой. Отношения метафоры и экфразиса можно уподобить отношениям куколки и бабочки. Метафора – содержательная антитеза художественного языка, противостоящая безликости эмпирической реальности. Картина всей своей фактурой, цветовой гаммой, конфигурацией линий создает метафорический ансамбль, репрезентирующий содержание более высокого уровня, независимо от предмета изображения. Экфразис становится метаязыковой рефлексией по поводу метафорического содержания картины, он принципиально не изобразителен, а референциален, поскольку сокращает дистанцию между различными семиотическими сущностями и включает в изображенный мир картины эксплицированную точку зрения созерцающего субъекта.

Однако экфразис как фигура речи и как риторическое образование не ограничивается только функцией межсемиотического перевода. Проникая в художественный литературный текст, экфразис срачивается с рассказываемой историей и образует тем самым с диегезисом неразрывное целое. «*Ekphraseis* не

² Кассен Б. Эффект софистики. М.: СПб, 2000. С. 184.

³ Там же. С. 228, 230.

просто наполняют собою романы: нередко именно ekphraseis, беря власть в свои руки, диктуют полностью или частично саму структуру романа»⁴.

Если исторически роман не мог возникнуть без сращения экфразиса и диегезиса, то в литературе нового и новейшего времени экфразис и диегезис распространяются на многие нероманные жанры, включая не только эпические, но и лирические произведения. Одним из примеров такого сращения несомненно является знаменитое стихотворение В.С. Высоцкого «Тушеноши».

«Тушеноши» бесспорно является экфразисом в том смысле, что основу стихотворения образует одноименная картина Михаила Шемякина. Однако мы сделали бы большую ошибку, если бы из того факта, что полотно Шемякина стала толчком для создания шедевра Высоцкого, сделали вывод, что поэт лишь ограничился межсемиотическим переводом одной системы языка в другую.

Когда говорят об источнике, породившем тот или иной текст, обычно не принимают во внимание фактор множественности, ибо чем больше слоев культуры вовлечено в палимпсест и чем оригинальнее они переработаны, тем более авторское создание свободно от эмпирической действительности и обслуживающего ее языка. Факт личной дружбы ее мастеров, запечатленный как в стихах поэта, так и в иллюстрациях художника к его стихам, не может заслонить от нас того обстоятельства, что ни Шемякин не воспроизводил механически сюжеты Высоцкого, ни Высоцкий не писал стихотворных комментариев к картинам Шемякина. Ремеслом здесь не пахло.

Обращаясь к экфразису, поэт четко осознает те механизмы, которые будут вести его от палимпсеста к дискурсу и стоящему за ним коммуникативному событию. Остранение экфразиса и превращение его в диегезис происходит несколькими путями. Прежде всего здесь следует назвать картину другого художника – Сутина – «Мясная лавка», написанную в иной манере, но довлеющую своим пафосом шемякинскому полотну. «Суть Сутина – «Спасите наши души» приводит к тому, что благодаря фонетической организации телесность обеих картин порождает новый вид звуковой материи, снимающей разность исполнительских манер двух живописцев. («Вас не разъять – едины обе массы».)

Вторым приемом остранения экфразиса является введение биографических деталей в текст стихотворения.

Вы ляжете, заколотые в спины,
И Урка слижет с лиц у вас гримасу.

Урка – это собака Михаила Шемякина, толи врывающаяся в текст картины, толи, наоборот, вытягивающая героев картины в новое пространство. В обоих случаях здесь наблюдается разрушение плоскости картины, ее оживление и включение в диалог с автором.

Я – ротозей, но вот не сплю ночами, –
В глаза бы Вам взглянуть из-за картины.

⁴ Там же. С. 232.

Благодаря такому включению дистанция между автором-комментатором картины и автором-действующим лицом фактически сокращается до нуля.

Наконец, еще одним приемом, остраивающим экфразис и превращающим его в диегезис, становится обращение к евангельскому мотиву распятия. Кольцевая композиция «Тушеноши» обеспечивает превращение рассказа о мясобойне в рассказ о распятии. Если в начале текста речь бесспорно идет о скотине –

И ребра в ребра Вам, и мясо к мясу.
Ударил ток, скотину оглуша,–

то в финале мы уже видим нечто совсем иное:

Вы крест несли и ободрали спины,
И ребра в ребра Вам – и нету спасу.

Конечно, более детальный стихотворный анализ позволил бы показать, насколько тесно диегезис «Тушеноши» спаян с фоникой и ритмикой стихотворения. В частности, три основных модуля стихотворения – слияние туши с тушеношей (сатира) – превращение той и другого в ожившую картину (элегия) – возможное спасение лирического героя через искусство (идиллия) не только задаются сквозной рифмой (мясу – Монпарнасу – лоботрясу – спасу), но и насыщаются в процессе развития строгой инструментовкой. Мясо не только уравнивается в текстовых правах с Мессинами, но и оказывается обмякшим, «вмятым в суть картины». Вместе с тушеношами – это единая некогда масса живого вещества с кровью, с лимфой, которую Урка слижет с лица, «слезу слизнет и слизь».

Синоним мяса – «плоть» – сливается с другим звуковым измерением текста: плоскостью картины, которая одновременно «пала мяснику на плечи», «на кисть творцу попала», и кончилась палачом. Вопреки прогнозам потебнианцев, образ в тексте меньше всего определяется внутренней формой. Напротив, именно внешняя звуковая форма диктует развитие диегезиса, несколько не заботясь о том, насколько точно воспроизводится генезис внехудожественного языка.

Благодаря указанным приемам, звуковой метафоре, а также своеобразию ритмики и строфики, экфразис получает временное развитие. Констатив картины становится информативом и декларативом. Туша – не конечный результат картины, но символ реальной мясобойни, очень похожие на мясобойни прошлого, которые циничные историки называли то Великой Французской, то Великой Октябрьской революцией.

Золотое сечение стихотворения – переход от прошлого к будущему, с темой превращения человека-туши в кентавра:

И станут пепла чище, пыли суше
Кентавры или человекотуши,

где возможно очищение, но «нету спасу».

На примере «Тушеноши» Высоцкого легко заметить, что, несмотря на разорванность отдельных кусков, превращенных в целостность звукописью, ритмом, строфической или совокупностью этих стиховых средств, сугубо заставившее пространство картины становится объемом (глаз, смотрящий из-за картины) и получает значимые характеристики времени.

Еще более сложную игру со временем и пространством можно наблюдать при переходе от лирического к эпическому произведению, «где повествование занято поступками или событиями как чистыми процессами, а потому делает акцент на темпорально-драматической стороне рассказа; описание же, напротив, задерживая внимание на предметах и людях в их симультанности и даже процессы рассматривая как зрелища, словно приостанавливает ход времени и способствует развертыванию рассказа в пространстве»⁵.

Экфразис, занимая промежуточное положение между описанием и повествованием, одновременно управляет как пространственным, так и временным аспектами и создает особую семиотику художественного текста. Главными особенностями в этом случае являются, во-первых, подвижное равновесие означающего (портрета) и означаемого (персонажа), всякий раз они могут поменяться местами, причем сами перемены происходят в самой неожиданной точке текста в самое неожиданное время; во-вторых, свойства, которые передаются от означающего означаемому или от означаемого к означающему, чаще всего сопровождаются отрицательными коннотатами; в-третьих, сам процесс оживления картины связан с крутым поворотом в развитии сюжета, мотив оживления никогда не является свободным, но всякий раз связывается с последующей цепью событий. Таким образом, если воспользоваться терминологией Б.В. Томашевского, мотив ожившей картины в эпическом произведении (в отличие от лирического) всегда является динамическим и связным и никогда статическим и свободным.

Так, в «Портрете Гоголя между означающим и означаемым декларируется связь, переводящая бытовую историю бедного художника Чарткова в мистический триллер, а затем и трансцендентальный план, соединенный с мотивом договора человека с дьяволом. Весьма характерно, что переходом от мотива ожившей картины к мотиву договора человека с дьяволом оказывается мотив пустоты. «Старик пошевелился и вдруг уперся в рамку обеими руками, наконец приподнялся на руках и, высунув обе ноги, выпрыгнул из рам... Сквозь щелку ширм видны были уже одни только пустые рамы»⁶.

Указанная тройка мотивов: ожившая картина – пустота – договор человека с дьяволом, направляет развитие сюжета по двум путям: драматическому в первой части и благолепному во второй. В первой части Чартков видит, как «черты старика двинулись, и губы его стали вытягиваться к нему, как будто бы хотели его высосать» (504). Разбогатев и потеряв дар художника, он сходит с ума. «Жестокая горячка, соединенная с самою быстрою чахоткою, овладела им так свирепо, что в три дня оставалась от него одна тень только (...) Нако-

⁵ Женнет Ж. Фигуры. В 2-х т. М., 1998. Т.1. С. 291.

⁶ Здесь и далее цит. по: Гоголь Н.В. Сочинения в 2-х т. М., 1962. Т.1. С. 503.

нец, жизнь его превратилась в последнем, уже безгласном, порыве страдания. Труп его был страшен» (526-527).

Весьма характерно, что ожившая картина, получив статус означаемого, превращает живые предметы в картины. Происходит своего рода обмен означающего с означаемым. «Все люди, окружавшие его постель, казались ему ужасными портретами (...) Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась бесконечно, чтобы более вместить этих неподвижных глаз» (528).

Если в первой части экфразис управляет сюжетом и полностью подчиняет себе диегезис, то во второй части экфразис уничтожается посредством диегезиса. История, рассказанная художником Б., приводит к исчезновению портрета за пределы текста. Причем сам процесс аннигиляции портрета сопровождается авторским комментарием: «В начале рассказа многие обращались невольно глазами к портрету (означающему – Ю.Ш.), но потом все вперились в одного рассказчика (означаемое – Ю.Ш.), по мере того, как рассказ его становился занимательней» (529). Занимательность рассказа, таким образом, подготавливает благостный финал «Портрета». Выполняя завещание отца, художник Б. пытается истребить портрет.

«Здесь художник, не договорив еще своей речи, обратил глаза на стену, с тем, чтобы взглянуть еще раз на портрет. То же самое движение сделала в один миг вся толпа слушающих, ища глазами необыкновенного портрета. Но, к величайшему изумлению, его уже не было на стене (...) Кто-то успел уже стащить его, воспользовавшись вниманием слушателей, увлеченных рассказом. И долго все присутствующие оставались в недоумении, не зная, действительно ли они видели эти необыкновенные глаза, или это была просто мечта, представшая только на миг глазам их, утружденным долгим рассматриванием старинных картин» (545).

«Портрет» Гоголя – великолепный пример игры на несовпадении экфразиса и диегезиса, благодаря которому означающее и означаемое постоянно меняются местами и тем самым обеспечивают развитие сюжета. Но Гоголь не был бы Гоголем, если бы не наметил виртуальное продолжение этой игры. Несмотря на благолепие финала, возможность того, что портрет не просто исчез, но украден, предполагает возвращение к сюжету и нанизывание на экфразис новых историй.

«Портрет» Гоголя основан на игре с пространством, связанным с выходом изображения за рамки картины и образовавшейся пустотой, в которую в финале проваливается сам портрет. Противоположный случай можно обнаружить в одной из историй «Мэри Поппинс» П. Трэверс. В ней ожившая картина пытается пленить героиню, сделав ее частью живописного пространства.

В главе «Тяжелый день» в пересказе Бориса Заходера героиня повести Джейн разбивает Фарфоровое блюдо и к удивлению своему замечает, что «один из нарисованных мальчиков бросил вожжи и стоял, согнувшись и держась обеими руками за колено»⁷.

⁷ Здесь и далее: Кэрролл Л. Приключение Алисы в стране чудес. Трэверс П. Мэри Поппинс. М., 2000. С. 294.

Самое интересное оказывается дальше, картина превращается из двухмерного пространства в четырехмерное, ибо в ней не только открывается глубина, по мере того, как Джейн следует за ожившими мальчиками. («А лошадки бежали и бежали, увлекая Джейн за собой, увлекая ее все дальше от детской» (207), но и четвертое измерение – время, где Джейн и встречает давно умершего прадедушку. Он объясняет ей: «Ты далеко-далеко, деточка, далеко-далеко от своего дома! – шамкал Прадедушка. – Ты попала в Прошлое. В далекое Прошлое, в те дни, когда Кристина и мальчики были детьми!

Даже сквозь слезы Джейн видела, как яростно горят старческие глазки.

А как же ... как же попасть домой? – прошептала Джейн.

Никак! Ты останешься здесь! Выхода нет! Вспомни – ты в далеком Прошлом. Близнецы и Майкл, да что там – твой отец и мать еще не родились на свет! Дом Номер Семнадцать еще не построен! Нет, тебе некуда идти!» (301).

Путешествие Джейн лишь отчасти напоминает «Городок в табакерке» В.Ф. Одоевского. Там изменившееся пространство целиком механистично и меняет масштабы лишь для того, чтобы Миша мог попасть внутрь и узнать устройство табакерки. П. Траверс противопоставляет физикализму «Городка в табакерке» сюжетно функциональное пространство: Джей действительно попадает в другой мир, метафизика которого замешана на мистике.

Мистическое путешествие в прошлое и чудесное возвращение благодаря волшебству Мэри Поппинс изменяет и экфразис. «Джейн пригляделась. Вон Блюдо: оно действительно треснуло. Вон луг, и трава, и опушки леса. И трое мальчиков играют в лошадки.

Но что же это? – нога одного из мальчиков перевязана маленьким белым платочком. А на траве, словно оброненный кем-то в спешке, лежит шарф в красно-белую клетку. И на одном его конце виднеется метка с инициалами М.П.» (304).

Пробуждение Миши у Одоевского возвращает систему означающих на прежнее место, возвращение Джейн из мистического путешествия изменяет не только систему означаемых, но и перестраивает порядок означающих: картина на блюде оставляет следы волшебства Мэри Поппинс как знаки более высокого уровня, способного противостоять экфразису загробного мира. Символизация иконического знака достигает у П. Трэверс ровно той степени, когда, с одной стороны, сохраняется устойчивость детского мира, но, с другой, прозрачно намекается на то, что мир может иметь и иное строение: за картиной может оказаться n-мерное поле представления, заключенное в $n + 1$ мерном поле.

Ведь как мы знаем, «серийность полей представления предполагает серийного наблюдателя. В этом смысле любое движущееся во Времени n-мерное поле есть поле, явленное движущемуся аналогичным образом n-мерному сознательному наблюдателю. Наблюдение, ведущееся любым таким наблюдателем, есть наблюдение, ведущееся всеми сознательными наблюдателями, которые принадлежат к полям, с большим числом измерений, и в конечном счете наблюдение, ведущееся наблюдателем в бесконечности»⁸.

В конечном итоге вся сюжетная конструкция «Мэри Поппинс» построена на том, что дети и Мэри Поппинс занимают разные позиции наблюдения: дети

⁸ Данн Д. Эксперимент со временем. М., 2000. С. 167.

существуют в n-мерном поле, а главная героиня получает статус высшего наблюдателя. «Этот высший наблюдатель есть источник всякого сознания, намерения и вмешательства, скрывающихся за чисто механическим мышлением; ...он – в местах его пересечения с мозговыми субстратами – воплощен во всех земных (mundane) сознательных формах жизни, во всех временных измерениях; ...он благодаря единству сформированной в нем таким образом сети и благодаря способности его внимания странствовать по всей ее протяженности – должен содержать в себе особую *персонификацию* всей генеалогически связанной сознательной жизни»⁹.

Путешествие героя внутрь пространства картины – достаточно частый мотив мировой литературы, однако внутренне он оказывается связанным с загробным миром, причем либо иллюстрирует желание смерти у героя, либо экстраполирует смерть в конце сюжета. Например, в новелле Р. Вальзера «Клейст в туне» герой «сидит, наклонив лицо, словно приготовившись к смертельному прыжку в эту прекрасную картину глубины. Он хочет умереть в этой картине, хочет только видеть, превратиться в зрачок». В «Подвиге» В. Набокова Мартын, «вспоминая в юности то время, спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину»¹⁰.

Во всех рассмотренных случаях экфразис (означаемое) трансформировал означаемое, организуя таким образом сюжетное время повествования. Само означаемое оставалось, однако, стабильным во времени. Статика означаемого динамизировало означаемое. Вот почему временная рокировка портрета и персонажа должна была породить новое парадоксальное развитие сюжета, примером чему стал роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея».

Как известно, в основе сюжета романа О. Уайльда лежит сочетание двух достаточно древних мотивов: мотива, связанного с мифом о Нарциссе, и мотива договора человека с дьяволом, точнее того варианта, который связан с получением эликсира молодости. Однако английский писатель модифицирует оба мотива, меняя местами означаемое и означаемое – неизменный во времени портрет стареет, тогда как Дориан Грей получает вечную молодость портрета. Благодаря такой модификации структура романа резко семиотизируется. Можно с уверенностью сказать, что «Портрет Дориана Грея» – один из самых семиотических романов XIX века. Его семиотичность задается несколькими сложными кодами.

Совершая рокировку означаемого и означающего, О. Уайльд принципиально меняет статус иконического знака, поскольку, как мы помним, «бытие иконического знака принадлежит прошлому опыту. Он существует только как образ в памяти». Получая проекцию в будущее, портрет теряет свою иконичность и становится символом. Но поскольку он становится символом, он убивает сам предмет, портрет, как вещь, ибо всякий «символ с самого начала за-

⁹ Там же. С. 219.

¹⁰ Оба примера заимствованы из кн.: Семенова Н.В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова). Тверь, 2002.

являет о себе убийством вещи, и смертью этой увековечивается в субъекте его желание»¹¹.

С другой стороны, чтобы символ не просто был направлен в будущее, но формировал будущее сюжета, в речевой цепи текста должен возникнуть разрыв: в ряду информативного дискурса следует ожидать появления перформатива. Перформатив – это «принятая конвенциональная процедура, имеющая определенные конвенциональные результаты, включающая употребление определенных слов определенными лицами при определенных обстоятельствах»¹². Результатом любого перформатива является немедленное наступление определенного действия.

В отличие от заговоров и заклинаний, перформативное слово в романе выступает чаще всего в скрытом виде. Когда Дориан восклицает: «если бы старел портрет, а я навсегда остался молодым! За это... за это я отдал бы все на свете. Да, ничего не пожалел бы! Душу бы отдал за это»¹³, то ни читатель, ни присутствующие персонажи, ни, вероятно, сам Дориан не догадываются, что отдают дальнейшую власть сюжета перформативу.

За несколько мгновений до этого мысль лорда Генри о неизбежности старения «как ножом, пронзила Дориана» (53). Отныне «нож» и «душа» становятся маркированными членами основной оппозиции: означающее – означаемое. Нож становится тем орудием, которым Дориан убивает создателя портрета Бэзила (адресанта сообщения), а затем пытается убить сам портрет (сообщение), но на самом деле убивает символ (адресата сообщения), т.е. самого себя, возвращая портрету статус вещи. «Войдя в комнату, они увидели на стене великолепный портрет своего хозяина во всем блеске его дивной молодости и красоты. А на полу с ножом в груди лежал мертвый человек во фраке. Лицо у него было морщинистое, увядшее, отталкивающее. И только по кольцам на руках слуги узнали, кто это» (235).

Семиотический парадокс, который обнажает О. Уайльд в своем романе, связывается с тем, что функции означаемого лишь частично передаются портрету. Восстанавливая архаическую дихотомию тела и души, английский романист вводит по сути два временных плана: фабульный, основанный на обратном течении календарного времени по отношению к телесности Дориана, и сюжетный, основанный на психологических изменениях внутреннего мира героя. Следствием такого парадокса является устранение границы между реальным и фантастическим. В «Портрете Дориана Грея» много чудесного и невероятного, но мы не фиксируем внимание на этом, поскольку *это* само принадлежит целиком фабуле. В сравнении с Гоголем Уайльд коренным образом пересматривает роль экфразиса. В гоголевском «Портрете» – портрет был и остается символом, в «Портрете Дориана Грея» портрет действует как символ лишь тогда, когда он забирает календарное время героя как часть его означаемого. Вот почему так различны финалы двух текстов – в одном портрет исче-

¹¹ Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995. С. 89.

¹² Остин Д. Избранное. М., 1999. С. 35.

¹³ Здесь и далее: Уайльд О. Избранные произведения в 2-х т. М., 1961. Т.1. С.54.

зает, во втором он сверкает в своем великолепии. Основная семиотическая оппозиция природа-культура решается двумя великими художниками противоположным образом.

Итак, подведем некоторые итоги. Традиционное деление видов искусства на пространственные и временные, как оно задается в «Лаокооне» Лессинга, видимо следует признать не совсем корректным. Отрицая механистичность подобного разделения, семиотика позволяет более глубоко и предметно понять взаимоотношение живописи и литературы, поскольку основывается на соотношении иконического и символического типов знака. В этом смысле экфразис как посредующее звено между неподвижным изображением фигуры и диегезисом оказывается настоящей находкой для семиотики, ибо позволяет выявить сложные отношения времени и пространства в литературном тексте. Воистину, если бы не было экфразиса, его нужно было бы придумать в качестве объекта, утверждающего целостность всей совокупности разных видов искусства. Такого рода целостность многомерна: развертываясь как временная линейная последовательность отдельно взятых текстов или их совокупностей, с одной стороны, эта целостность, с другой, образует значимый палимпсест, слои которого, накладываясь друг на друга, создают некую идеальную картину. Такая картина вполне может быть уподоблена Вселенной, о которой столь проникновенно писал полтора века тому назад Шарль Бодлер.