

Статьи

Ж. Эсканд

Парижский университет

Три примера «украшающей функции» текста: жертвоприношение Исаака

Исходный текст: Бытие, глава 22, строфы 1–24 // Библия. Российское Библейское Общество, 1995. Иллюстрирован Гюставом Доре (гравером XIX века), Сальвадором Дали (1904–1989), Марком Шагалом (1887–1985).

Если исключить тексты Нового Завета, то никакой библейский текст, кроме главы 22 Бытия, не служил поводом для стольких толкований и страстей, дошедших даже до преступления, как, например, расстрел... в мечети Эброна, города, в котором палестинцы и израильтяне противостоят друг другу из-за могил тех, кого они считают своими патриархами.

Этот же текст породил также на протяжении столетий такое количество разнообразных иллюстраций, что их невозможно сосчитать.

Текст преимущественно мифический! В котором три монотеистические религии видят свое происхождение. Каждая по-своему. Представители всех трех религий — евреи, христиане, мусульмане — видят в «саге» об Аврааме переход от политеизма Месопотамии к семитскому и к западному монотеизму. Но, с одной стороны, христианская теология сделала из Авраама отца верующих, а из жертвоприношения Исаака — предвестника жертвоприношения Иисуса, с другой стороны, евреи, как и мусульмане, добавляют к своему религиозному происхождению свое биологическое или этническое происхождение. Мусульмане, как потомки Измаила, первого сына, которого Авраам имел от Агари Египтянки, а евреи, как потомки Исаака, которого Авраам имел позже от Сарры Халдеянки.

Как комментаторы, так и современные историки больше не стремятся доказать историчность такого текста, но сходятся друг с другом в том, чтобы считать его скорее легендарным, ставшим «исходным мифом» в течение столетий и используемым периодически для защиты того или иного ритуала, той или иной политики, той или иной территории.

Жак Эсканд, доктор семиотики, член Парижской семиотической школы.

1 И было, после сих происшествий Элоим искушал Авраама.
 И сказал ему: «Авраам!» Он сказал: «Вот я».
 2 Бог сказал: «Возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака, и пойдя в землю Мориа и там принеси его во всесожжение на одной из гор, о которой я скажу тебе».
 3 Авраам встал рано утром, оседлал осла своего.
 Взял с собою двоих из отроков своих и Исаака, сына своего.
 Наколел дров для всесожжения.
 И встав пошел на место, о котором сказал ему Элоим.
 4 На третий день Авраам возвел очи свои, и увидел то место издалека.
 5 И сказал Авраам отрокам своим: «Останьтесь вы здесь с ослом.
 А я и сын пойдем туда и поклонимся, и возвратимся к вам».
 6 И взял Авраам дрова для всесожжения и возложил на Исаака, сына своего.
 Взял в руки огонь и нож, и пошли оба вместе.
 7 И начал Исаак говорить Аврааму, отцу своему, и сказал: «Отец мой!»
 Он отвечал: «Вот я, сын мой!»
 Он сказал: «Вот огонь и дрова, где же агнец для всесожжения?»
 8 Авраам сказал: «Элоим усмотрит себе агнца для всесожжения, сын мой».
 И шли далее оба вместе.
 9 И пришли на то место, о котором сказал ему Элоим.
 И устроил там Авраам жертвенник, разложил дрова.
 И, связав сына своего Исаака, положил его на жертвенник поверх дров.
 10 И простер Авраам руку свою и взял нож, чтобы заколоть сына своего.
 11 Ангел Господень воззвал к нему с неба и сказал:
 «Авраам! Авраам!» Он сказал: «Вот я».
 12 Он сказал: «Не поднимай руки твоей на отрока и не делай над ним ничего!
 Теперь я знаю, что боишься ты Элоима!
 Не пожалел сына твоего, единственного твоего, для меня».

81/83 Воистину, среди Его последователей находится, несомненно, Авраам
 82/84 когда, придя к своему Господину с чистым сердцем,
 83/85 он говорит своему отцу и своему народу: «Чему вы поклоняетесь?
 84/86 Неверно искать другие божества, нежели Аллах?»
 85/87 Что вы думаете о Господине Мира?»
 88/90 Они отвернулись от него, показав спины.
 89/91 Он проник тогда к их божествам и [им] сказал: «Как! Вы не едите?»
 90/92 Почему же вы не говорите?» —
 91/93 и он набросился на них, ударяя [их] десницей.
 92/94 К нему бросились бегом.
 93/95 «Поклоняетесь ли вы тому, что вы высекаете,
 94/96 тогда как [именно] Аллах вас создал, вас и то, что вы обрабатываете?»
 95/97 — «Постройте для него печь, — был ответ, — и бросьте его в пекло!»
 96/98 [Люди] захотели [таким образом] обмануть его, но Мы сделали из них побежденных.
 97/99 И он сказал: «Я пойду к моему Господину. Он поведет меня».
 86/88 Он бросил взгляд на светила
 87/89 и воскликнул: «Я скорблю!!
 98/100 Господин! Даруй мне [сына] среди Святых!»
 99/101 Мы объявили ему о кротком сыне (halom).
 100/102 Когда ребенок достиг [возраста], чтобы пойти с отцом,
 101/102 тот сказал: «Мой дорогой сын! Воистину, я вижу себя во сне приносящим тебя в жертву! Рассуди, что ты об этом думаешь!»
 102 — «Мой дорогой отец, — ответил он, — делай то, что тебе приказано!
 Ты найдешь меня, если будет угодно Аллаху, среди Стойких».
 103 Однако, когда они произнесли саям и он положил ребенка лбом на землю,
 104 Мы ему крикнули «Авраам!
 105 ты поверил в свой сон!
 106 Воистину, вот это очевидное испытание!»

13 И возвел Авраам очи свои и увидел:
вот, позади овен, запутавшийся в чаще ро-
гами своими.

Авраам пошел, взял овна.

Он принес его во всесожжение вместо Иса-
ака.

14 И нарек Авраам имя месту тому: Иегова-
ире — Иегова усмотрит —

посему и ныне говорится: на горе Иеговы
усмотрится.

15 И вторично воззвал к Аврааму

Ангел Господень с неба.

16 И сказал: «Мною клянусь, — говорит Гос-
подь, —

что, так как ты произнес сие слово,
и не пожалел сына твоего, единственного
твоего,

17 то я благословляя благословлю тебя
и умножая умножу семя твое,
как звезды небесные и как песок на берегу
моря:

и овладеет семя твое городами врагов
своих

18 и благословятся в семени твоём все наро-
ды земли

за то, что ты послушался гласа моего».

19 И возвратился Авраам к отрокам своим.
И встали

и пошли вместе в Вирсавию. И жил Авраам
в Вирсавии.

20 После сих происшествий Аврааму возве-
стили, сказав:

«Вот, и Милка родила Нахору, брату твоему,
сынов.

21 Уца, первенца его, Вуза, брата сему, Ке-
муила, отца Арамова,

22 Кеседа, Хазо, Пилдаша, Идлафа и Вафу-
ила.

23 От Вафуила родилась Ревекка».

Восьмерых сих родила Милка Нахору, бра-
ту Авраамову.

24 И наложница его, именем Реума, также
родила

Теваха, Гахама, Тахаша и Мааху.

107 Мы его освободили от торжественного
жертвоприношения.

108 и Мы его увековечили среди современ-
ных.

109 Да будет спасен Авраам!

110 ТАК, ВОИСТИНУ, МЫ ВОЗНАГРАДИМ
БЛАГОДЕТЕЛЬНЫХ!

111 ОН СРЕДИ НАШИХ ВЕРУЮЩИХ СЛУГ.

112 Мы объявили ему [*также*] о приходе
Исаака, пророка среди Святых.

113 Мы благословили, его и Исаака, [*но*] сре-
ди их потомства есть [*много*] благодетельных
и [*много*] творящих зло по отношению к са-
мым себе.

86/88–87/89. Эти две строфы находятся не на
месте, их нужно перенести дальше.

96. Здесь заканчивается первый рассказ о
миссии Авраама. Он относится к одному от-
рывку мидрахической литературы, встреча-
ющемуся также в христианских легендах; он
находится в чуть измененной форме в суре
XXI, 52.

97. Эта строфа, по-видимому, вводит второй
рассказ.

86–7. Эти две строфы должны быть помеще-
ны сюда. Ввиду того, что эта черта находится
не на том месте, как в Вульгате, толкование
было вынуждено принять анекдотическое
объяснение: Авраам был сведущ в астроло-
гии и утверждал, что читает на небесах о при-
ходе эпидемии. Ужаснувшись, его соотече-
ственники удалились от него, и благодаря этой
хитрости он смог проникнуть к Идолам и раз-
рушить их. Следует отметить, что эта деталь
противоречит строфе 95. Напротив, если при-
нять перенос строфы, продолжение второго
рассказа совершенно: Авраам стар, он скор-
бит; он взывает к небу с просьбой дать ему
сына, и он вознагражден. Добавим, что воз-
вращение на место этих строф восстанавли-
вает единство первого повествования.

103. Вульгата содержит *fa-lammâ 'aslamâ* «ког-
да они покорились Аллаху». Был предпоч-
тен вариант, полученный И. Масудом, И.
Абба и Муджахидом: *fa-lammâ sallamâ*: «Ког-
да они произнесли *салям*».

105. *Ты поверил в свой сон*. Другой возмож-
ный смысл: ты объявил твой сон подлинным.
В Вульгате затем следует фраза: *воистину
так Мы вознаградим Благодетельных*. Но
вне сомнения, что эта фраза находится не на
месте и является повторением строфы 110.

I. Определение мифического текста

Чтобы определить, что является «мифическим» текстом, я повторяю среди других две простые мысли, заимствованные у К. Леви-Строса и К. Каляма.

Для К. Леви-Строса: миф пытается свести вместе две противоположные семантические категории. Здесь, например, это смерть единственного сына и обещание многочисленного потомства. Для К. Каляма: мифический текст выводит на сцену нечеловеческих или сверхчеловеческих актеров, таких как боги или их представители.

То, что релевантно на уровне того, что Греймас называл «глубинными структурами», релевантно также в дискурсивном плане, как темпоральность, так и пространственность, что касается самих фигуративных оппозиций. Например, за такой маркированной темпоральностью, как «на третий день» в строфе 4, — темпоральностью, выражающей определенный (мифологически) и замкнутый на себе самый период, следует в строфе 7 открытый и неопределенный период, период, выраженный будущим временем. Также в пространственном плане гора, географически названная в строфе 2, оказывается переименованной или, скорее, переосмысленной, в строфе 14.

Чтобы лучше понять, о чем идет речь, необходимо сделать определенное количество замечаний относительно перевода. Относительно различий переводов, которые культурные привычки как читателей, так и переводчиков слишком часто сглаживают, намеренно или нет.

Этот текст организуется в два больших, почти симметричных блока. Оба ограничены одной и той же формулой: «После сих происшествий...» (стр. 1, стр. 20).

1. Элоим -vs- Адонаи

Со строфы 1 до строфы 10 актер, обращающийся к Аврааму, назван Элоимом. Элоим (*Elohim*) это множественное число с корнем El, общим для всех ханаанейских богов. Корнем, даже лежащим в основе слова Allah.

Прежде чем Авраам был признан первым монотеистом, он исповедовал политеизм, включающий все виды Элоимов. Сура Корана намекает на это начало (стр. 83/85 — стр. 96/98). Термин «Элоим» следовало бы понимать либо как множественное число, либо считать простым родовым словом, таким как «божественное». Как бы то ни было, это «то божественное», которое рассказчик выводит на сцену во всей первой части текста.

Со строфы 11 все меняется. В действие вступает другой актер, говорящий «с небес», и это «посланец Адонаи». Адонаи — это слово, используемое евреями вместо тетраграммы, состоящей из согласных, произносимой ввиду священного характера. Если со строфы 1 до строфы 10 Элоим выполняет функцию отправителя-манипулятора, то в строфах 11–18 роль судебного отправителя играет «посланец Адонаи».

2. Говорить -vs- кричать

В строфах 1–10 рассказчик использует десять раз глагол «говорить», *amar* на иврите. В Ветхом Завете он так часто повторяется, что переводчики его опускают по возможности, заменяя простыми кавычками. На библейском иврите «и он сказал» (*va'omer*) маркирует не столько истинную языковую коммуникацию, сколько коммуникативные отношения между собеседниками.

Со строфы 11 все меняется. Глагол «говорить» больше не используется, его сменяет глагол «кричать», *qara* на иврите. Глагол, давший арабское слово «Коран», Коран — это прежде всего слово, которое следует кричать, провозглашать, «крик» Пророка.

В строфе 11 посланец Адонаи «кричит». И в строфе 14 Авраам сам принимается «кричать», чтобы дать новое название тому месту, где он находится. Наконец, в строфе 15 посланец Адонаи, снова «крича», принимается произносить странное выражение: «Мною клянусь, говорит Господь...», которое многие переводят проще, как «оракул Господа».

Все это позволяет утверждать, что, если первый блок разворачивается как обычный рассказ, отсчитывающий серию действий, организующую изотопию жертвенного ритуала, во втором блоке полностью меняется стиль и содержание. В строфах 11–18 мы имеем дело с

настоящим *пророческим дискурсом*. Не только посланец нового бога пророчествует, возвещая Аврааму о том, что произойдет с его потомством, но также Авраам пророчествует, изменяя ономастику географического типа в ономастику мифологического типа. Если гору Мория (стр. 2) жертвоприношение и сооружение жертвенника превращают в культовое пространство, то пророчество Авраама семантизирует ее иначе, вписывая ее в видимое, в событийный обзор (стр. 14).

Некоторые другие фигуративные или семантические оппозиции, находящиеся между двумя частями этого текста, придают ему мифический характер.

3. Верх-vs- Низ

Мы уже отмечали оппозицию единственный сын -vs- многочисленное потомство. Затем в плане перемещений и взглядов следует оппозиция верх -vs- низ.

В первой части мы «поднимаемся»: то на гору (стр. 2), которую видно издали (стр. 4), то на спину сына, которого нагружают (стр. 6), то на дрова (стр. 9), либо в связи с таким специфическим жертвоприношением, как искупительным. В этом жертвоприношении «поднимается» не только дым, но жертва должна сгореть полностью с тем, чтобы тоже «подняться». Этим объясняется буквальный перевод на французском языке А. Шураки, использовавшем в строфах 2, 3, 6, 8 то же слово, что и в иврите (*ola*), чтобы выразить не только простой подъем в пространстве, но и связанный с жертвоприношением.

Во второй части, напротив, крик посланца спускается (стр. 11) к Аврааму, который, посмотрев вверх, когда он отвечает «вот я», вынужден отвернуть глаза в строфе 13, чтобы увидеть «за» собой животное, застрявшее в кустарнике. Можно было бы добавить в символическом — метафорическом — плане, что, в отличие от жертвенного огня, который может только подниматься, ход Истории наций (стр. 17–18), в свою очередь, спускается к будущему.

4. Агнец -vs- Овен

В таком культуросозидающем тексте, как этот, использованные слова никогда не бывают незначительными. Если в строфах 7–8 «агнец», о котором говорят, кажется, соответствует жертвенному ритуалу новорожденных или их эквивалентов, — будь то люди или нет, — «овен» из строфы 13 не может выполнить ту же функцию, не искажая смысла. Этим объясняется уточнение строфы 16: не ты осуществил требуемое жертвоприношение или ты был готов его совершить из страха перед Элоимом (стр. 12), но «ты произнес *сие* слово»!

В культуре, в рамках которой невозможно спутать агнца с овном, как и Элоима с Адонаи, изменение лингвистического выражения усиливает изменение содержания, изменение самой тематики. От темы жертвоприношения и соответствующего действия сделан переход к теме пророческого видения и соответствующего высказывания.

И если говорить об *изобразительной* функции этого текста, то я бы сказал, что целью повествователя является иллюстрация теми средствами, которые ему присущи, перехода религий ритуала — религий, опирающихся на обычаи, воспевающие прошлое, — к новой религии, религии Истории и События. Функция как изобразительная, так и повествовательная, противопоставляющая действие видению, ритуальное прошлое — пророческому времени. Вопрос заключается в том, чтобы узнать, как иллюстраторы-живописцы осуществляют то, что виртуальность лингвистической системы дает в их распоряжение.

II. Изображения

В чем эти три изображения иллюстрируют много или мало главу 22 Бытия? Что они добавляют или что они убирают? И на каком основании? Являются ли эти основания внутренними или внешними по отношению к тексту?

Выбор этих трех изображений скорее случаен, нежели является результатом обдуманного выбора. Мне было интересно выйти за пределы традиционных благочестивых изображений, хотя гравюра Г. Доре относится к ним непосредственно.

С первого взгляда любой заметит их различие. Эту простую констатацию можно было бы записать в кредит того, что могло бы стать одним из первых качеств изобразительной функции этого текста: потенциал живописного творчества, содержащийся в тексте. В какой мере эта способность изображать оказывается ограниченной или нет?

(Я рассмотрю эти изображения по порядку, просто указывая имя автора: Доре, Дали, Шагал).



Рис. 1. Авраам и Исаак, несущий хворост для жертвенного костра. Иллюстрация Библии, 1866 г.

1. Доре

Только подпись «Авраам и Исаак несут жертвенные дрова» указывает не столько то, что показывает гравюра, но то, к чему она должна относиться (рис. 1). Без этой подписи можно увидеть только двух персонажей, одного молодого, другого старого, отправившихся на прогулку или в путешествие на фоне несколько карикатурного стереотипного пейзажа. Только охапка хвороста, которую несет более молодой персонаж, поднимающийся вверх, может отослать к тексту Бытия 22 при условии, что он хорошо известен.

На первом плане: 2 пальмы, кактус, кустарник, скала. На втором плане: ряд горизонтальных полос напоминает спокойное и светящееся море, над которым нависает темное небо, окаймленное относительно плоской территорией. Каждая из этих полос отличается от другой только силой свечения. Эта серия горизонтальных линий подчеркивает важность диагоналей, которые, начинаясь внизу справа, поднимаются вверх слева. Таким образом, зритель сразу же оказывается заинтересован выражением взглядов и важностью обоих персонажей. Следуя направлению вдоль земли, их взгляды теряются за верхним левым кадром. Беспокойный взгляд младшего и грустный взгляд того, кто следует за ним.

Маленькая деталь: тени от ног мальчика и от силуэта старика позволяют предположить, что сцена могла разворачиваться как ранним утром, так и при заходе солнца.

Вопрос: в чем это первое изображение передает мифический или мифологический характер нашего текста?



Рис. 2. Жертвоприношение Авраама. Иллюстрация Иерусалимской Библии, 1955 г.

2. Дали

Насколько гравюра Доре традиционна, принадлежа романтизму XIX века, настолько предложение Дали удивительно для тех, кто не знает самого Сальвадора Дали (рис. 2).

Эта картина шокирует сначала огромной темной массой в центре, окруженной более светлой бахромой, странно разорванной. Массой насыщенного коричневого цвета, выделяющейся на фоне ровной окраски без перспективы. Слева от этой массы, — которую я назову «чудовищем», — вырисовывается маленькая пирамида, более светлая, образованная в основном двумя персонажами, скрючившимися на том, что, со ссылкой на текст, напоминает кучу дров. Наконец, чтобы продолжить ту же вертикаль с пирамидой, видна выглядывающая из «кустарника» голова «овна», она плохо видна, хотя и прекрасно нарисована, даже если и напоминает голову собаки!

Таким образом, оказываются собранными на одном маленьком пространстве четыре-пять объектов, или ак-

теров, напоминающих больше, чем просто охалка хвоста, первую часть нашего текста. Добавим, что главный персонаж, — видно его лицо — вздымает над головой, держа в левой руке, кинжал или совершенно горизонтальный нож, который он направляет к «чудовищу». Взгляд, сопровождающий его, кажется направленным в ту же сторону. Если оба персонажа обнажены, то первый кажется относительно молодым, особенно в сравнении со стариком в широком бурнусе Доре. Что касается второго, даже скорчившегося, то он, по-видимому, не очень отличается физически от того, кто ему раздавливает голову.

С другой стороны «чудовища», соответствуя вертикальному мотиву слева, развивается другой маленький мотив, но в горизонтали. Горизонталь, которую подсказывает линия, соединяющая правый край кадра с основанием «чудовища». Линия, придающая глубину этому единственному пространству произведения. На маленьком светлом участке, ограниченном таким образом, лежат четыре «объекта», которые трудно назвать. Если первый походит скорее на череп, три других напоминают какие-то останки или высушенных рыб. Тень от них подчеркивает горизонтальную поверхность этого участка, превращая их в настоящие экспонаты. Эти три изогнутых «объекта» и ухмыляющееся лицо «черепа» нависают над подписью Дали и датой, почти указывая на них. В общей композиции этот «стол с экспонатами», освещенный светло-желтым цветом, переходящим все больше в белый, противостоит и соединяется с мотивом слева и с тем, что там происходит.

Вернемся к этому последнему.

Учитывая: 1) расположение персонажей, 2) их обнаженность, 3) положение руки и кисти, держащей нож, 4) направление ножа, не соответствующее движению, которое должно было бы идти сверху вниз, — учитывая все это, можно почти утверждать, что речь идет более об готовящемся убийстве, чем о ритуальном жертвоприношении... Это по меньшей мере странно!

Наконец, одноцветность ансамбля, это «чудовище», которое не спускается с неба, а возникает из низа листа, его максимальная насыщенность и большая или меньшая пятнистость, окружающие его всевозможные «язычки пламени», которые постепенно светлеют и сливаются с белым цветом картины, затем в ее левой части — нечто вроде «поднятой руки», касающейся верхнего края кадра, в то время как оттуда тянутся полосы, чтобы достичь руки, держащей нож, — все это ставит проблему *референциализации*. Какая связь с исходным текстом? Внутренняя или внешняя референциализация? Референциализация с другим событием?

3. Шаггал

Если Доре стремится представить, если Дали изображает нарушение, то Шаггал *рассказывает!* И он не только рассказывает весь исходный текст, но расширяет его границы, как предшествующие, так и последующие. Щедростью красок, тем, что каждая из них обозначает, многочисленностью персонажей, как их различительными знаками, так и их отношениями, общей композицией своего произведения Шаггал постольку разоблачает, поскольку иллюстрирует.

В общих чертах, изобразительные элементы распределяются здесь на три различных района в зависимости от цвета (рис. 3), три района, окружающих белое пятно в центре. Пятно, которое рассекает нож и рука, двигающаяся параллельно. Этот центр так же соответствует центру текста, строфам 10–12, как и коммуникативной диалогической ситуации, которая следует за ним.

В бело-голубом верхнем треугольнике с левой стороны нарисованы два крылатых существа. Белый цвет контрастирует с рукой, протянутой вправо. Этот ангел заточен в углу картины, который, впрочем, скрыт рамкой. Другой ангел голубого цвета спускается с «неба» в синусоидальном движении, противопоставляющем его первому ангелу. Он обращается прямо к бородатому персонажу в ермолке, к которому он протягивает руки. В



Рис. 3. М. Шаггал.
Принесение в жертву Исаака

этом удвоении «божественного» — вспомним о множественном числе «Elohim» — Шагал следует в точности древнееврейскому тексту, приписывая первому ангелу роль первого Элоима, того, кто приказывает идти (стр. 2). В то время как второй ангел выполняет роль второго Элоима, «посланца Адонаи», того, кто останавливает и ведет диалог. Насколько мне известно, как Шагал, так и Шураки, один как иллюстратор, другой как переводчик, различают таким образом два божества. Добавлю, что оба имеют еврейское происхождение.

Что находится слева от второго ангела?

Любопытно, что мы там находим представителей трех царств: растительного, животного, человеческого и, может быть, минерального, где земное необходимо для появления женщины, которая отбрасывает синий цвет назад, отделяя его от нового плана, более светлого, на котором стоит дерево, у ствола которого находится животное. Держа руки на груди и глядя перед собой на готовящуюся сцену, эта женщина без труда отсылает нас к Сарре, супруге Авраама и матери Исаака (Бытие, 22). Если животное походит больше на осла из строфы 5, чем на агнца или овна, то дерево не отсылает к чему-либо в нашем тексте. Не имея ничего общего с тем, что нарисовал Доре, оно кажется на первый взгляд чужим всему остальному или служит простым декоративным элементом. Разве что женщиной, которая уже приглашала нас к этому, и собранием в этом секторе трех-четырех «царств природы» автор сообщает таким образом «читателю» картины о необходимости для ее расшифровки выйти за пределы одной главы «жертвоприношения Исаака» и расширить референциализацию до предыдущих глав. Это требует подтверждения.

Нижняя часть изображения, окрашенная в более светлые цвета, занимает более трети поверхности. Она представляет сцену самого жертвоприношения: жертвующий с ножом, жертва и дрова, образующие жертвенник. Как заметил М.-Л. Фабр, работающий с огромным количеством изображений, только присутствие необходимого минимума фигуративных атрибутов позволяет узнать тот или иной мотив текстового происхождения в его путешествии по живописным работам. Эти атрибуты служат как своеобразным кодом, так и системой ссылок. Именно их не хватает Доре, они частично присутствуют у Дали и более эксплицитно — у Шагала. Различие Дали и Шагала заключается в основном в жестах, расположении актеров и ... присутствии «чудовища».

Акеда Исаака

Положение тела Исаака у Шагала удивляет. Как и его размеры.

Удивляет, что он нарисован изогнутым, обнаженным, на груди параллельно расположенных дров, с опрокинутой головой, лицом и половым органом, повернутыми к публике. Эта манера заставляет говорить о беспомощности, об истинном жертвоприношении. Жертвоприношении того, кто не сопротивляется происходящему.

Во всей древнееврейской Библии глагол «aqad» (связывать) появляется только один раз: здесь, в строфе 9. От него образовано существительное «Aqedá», перевязывание Исаака, событие, о котором упоминается на каждом еврейском празднике. Перевязывание для еврея — это не только напоминание об этом повиновении Исаака, но еще больше о его активном участии в испытании Авраама. О чем, впрочем, говорит сура Корана в строфе 102. Отсюда отсутствие необходимости для Шагала показывать «путы», о которых говорит текст (стр. 9). Но гораздо важнее показать другое. Расслабленное тело показывает пример зрителю, потому что перевязывание Исаака является для любого еврея примером, как в свою очередь он должен подчиниться собственной судьбе.

Что касается Авраама, он предстает удивленным и внимательным. Приоткрытый рот, приподнятые голова и глаза, кажется, что он находится в прямой коммуникации с «небом», рука так спокойно лежит на бедре сына, что можно подумать, он почти забыл о его присутствии! Сравните с тем, что изображает Дали!

Цвета

Что бы ни думали об эстетике Шагала, его гениальность заключается в переводе, который он дает исходному тексту, в том, как он использует цвет. Чтобы рассказать пространство

внутри того кадра, которым он располагает. Чтобы связать несколько дискурсивных процессов, как это сделал бы комикс. Но в одной картинке!

Таким образом, красный цвет.

Этот красный цвет, покрывающий Авраама полностью. Этот красный цвет, который сначала идет от нижней части тела Исаака, или скорее красный цвет огня искупительного жертвоприношения, который достигнет и растворится в самой темной части картины, вверху справа. В этой темной части, противостоящей сияющему белому цвету другого симметричного угла, что мы угадываем более или менее хорошо? Толпу жестикулирующих персонажей, сначала мужчину, несущего крест, за крест держится также другой, еврей, одетый в редингот, с шапкой раввина, книгой под мышкой. Окружают этих двух персонажей четыре женщины, из которых одна держит ребенка, другая отдает земной поклон, третья со склоненной головой и последняя с поднятыми руками. Наконец, в самом верхнем узком пространстве, где коричневый цвет смешивается с синим, можно с трудом различить несколько маленьких персонажей.

Мне кажется, что здесь резюмирована вся история еврейского народа через века. Другие позднейшие «жертвоприношения» угадываются в направлении пламени-огня, первого искупительного жертвоприношения.

Пророчество Ветхого Завета созвучно пророчеству, прозвучавшему в Новом Завете.

Сначала то пророчество, которое говорит о потомстве Авраама, которое, следовательно, происходит от его сына:

«Умножая умножу семя твое...
И овладеет семя твое городами врагов своих
И благословятся в семени твоём все народы земли
За то, что ты послушался гласа моего».

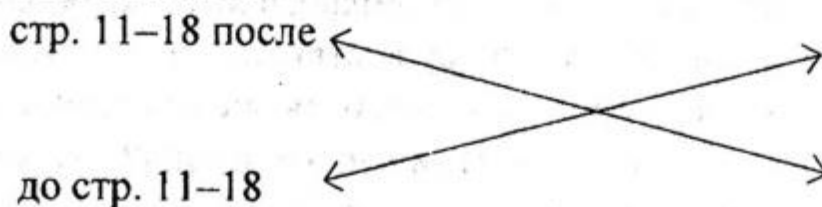
(стр. 17–18).

Как бы ни было положительно это исходное пророчество, в самой темной части картины оно превратится в свою противоположность. Ту противоположность, которую другое пророчество возвещало уже в тексте, который был знаком Шагала:

«И когда повели его, то, захватив некоего Симона Киринаянина, шедшего с поля, возложили на него крест, чтобы нес за Иисусом. И шло за ним великое множество народа и женщин, которые плакали и рыдали о нем. Иисус же, обратившись к ним, сказал: «Дщери Иерусалимские, не плачьте обо мне, но плачьте о себе и детях ваших, ибо приходят дни, в которые скажут: «Блаженны неплодные, и утробы неродившие, и сосцы непитавшие! Тогда начнут говорить горам: «Падите на нас!» и холмам: «Покройте нас!» Ибо если с зеленеющим деревом это сделают, то с сухим что будет?» (Евангелие от Луки, 23, 26–32).

На своей картине повествователь-иллюстратор переводит на пластический язык мифический рассказ об единичном событии: «жертвоприношении Исаака». Но, не удовлетворившись этим, он вводит это единичное событие как в позднейший текстовый контекст по отношению к «жертвоприношению», так и в свою собственную историю, историю своего собственного народа. Иллюстрация этого «после» позволит нам вернуться благодаря цвету к иллюстрации «до», о котором говорилось выше.

Если три первичных цвета — синий, красный, желтый — занимают самую большую часть картины, правая часть (верх) объединяет красный цвет с синим, чтобы дать коричневый цвет дисфории (плохого настроения), тогда как правая сторона объединяет синий цвет с желтым, чтобы дать зеленый цвет дерева. Этим использованием хроматического материала и дополнительных цветов, их расположением по диагонали эти два живописных ансамбля противостоят друг другу. Если *после* Бытия, 22 находится справа, соответственно в левой части находится *до* той же главы.



То есть не только «Сарра», но также «рассказы о сотворении» непосредственно предшествуют в библейском тексте саге об Аврааме. Не будет ли преувеличением в интерпретации говорить о трех-четырех царствах природы или о дереве, чья воображаемая форма — ср. дерева Доре (!) — отсылает к дереву из «Эдемского Сада»? Каждый волен *читать в изображении* расчленение текста, на который оно ссылается. При одном условии — не выходить за пределы литературного или культурного контекста, присущего этому изображению.

Это интерпретационное переполнение, вызванное живописным переполнением самого иллюстратора показывает во всяком случае, что здесь система невербального языка может передавать как действие, так и слово, как слово, так и голос, как рассказ, так и пророчество. Именно по этому свойству это изображение может быть отнесено, как и текст, который оно иллюстрирует, к «мифическому» или «мифологическому» жанру. В противоположность «реалистическому» жанру.

Дали

Если мы вернемся к Дали, то только в связи с тем, что я назвал «чудовищем». Его можно рассматривать как отвратительное существо, пришедшее из другого мира — может быть, подземного, потому что, выходя из низа картины, в противоположность «ангелам» Шагала, существо, против которого «маленький» Авраам поднимает свой нож, — именно в этой мере это изображение может относиться в свою очередь к «мифическому» жанру. Но мифологии, присущей самому повествователю-иллюстратору, а не исходному тексту. Чтобы убедиться в этом, полезно узнать не «культурную лексику» (Греймас) произведения, а индивидуальную лексику его автора:

«Сальвадор родился дважды.

Сальвадору Дали-отцу было двадцать девять лет, когда появился на свет его первый сын, Сальвадор Дали, 21 октября 1901 года, в одиннадцать часов утра. Этот первый Сальвадор умер 1 августа 1903 года в двадцать один месяц.

Второй Сальвадор родился на девять месяцев и десять дней позже смерти своего брата.

Родители никогда не оправились от трагедии и беспрестанно говорили об умершем. Давая своему второму сыну то же имя, они не только не посчитались с местным суеверием: на протяжении всей жизни Дали должен был нести бремя вины. Он «украл» саму жизнь у своего старшего брата...

Дали всегда думал, что его проблемы, а также его триумфы происходили от этой дородовой трагедии: «Все эксцентрические выходки, которые я совершаю, все мои противоречия являются трагической константой моей жизни. Я хочу доказать себе, что я не мертвый брат, а живой. Как в мифе о Касторе и Поллюксе: убивая брата, я получил бессмертие для себя».

Когда его отец смотрел на него, говорит Дали: «он обращался как ко мне самому, так и к моему двойнику. Я был в его глазах лишь половиной себя, лишним существом... И на моем боку долго оставалась кровоточащая рана, которую отец, бесстрастный, бесчувственный, ничего не знающий о моей боли, бесконечно бережил своей невозможной любовью к мертвецу».

Его мать была также невосприимчива, как и его отец: она часто говорила о своем умершем первенце как о «духе» и брала с собой маленького Дали на могилу брата; увидев свое имя на могиле, он был глубоко потрясен. Постоянные напоминания о «другом» Сальвадоре послужили причиной появления у Дали крайнего эгоцентризма. Ему нужно было доказывать, что настоящий Сальвадор — это он. Очень рано ему пришлось бороться, чтобы сохранить разум, утвердить свое существование¹».

Таким образом объясняется пластический и интерпретационный «бред» изображения, которое нам предлагает Дали. Справа останки мертвеца смотрят на Дали. Слева один персонаж раздавливает другого, как если бы он хотел помешать ему подняться (из могилы). И между этими двумя нижними частями изображения ...судьба (огромная), против которой сражаются!

Психоаналитическое прочтение нетрудно осуществить, когда есть все ключи! Но не в этом ли заключается величие всякого произведения, будь оно пластическим или литературным, — в способности дать место тем же «мечтам», что и поэзия? Также тем же вопросам?

¹ Отрывки из книги Smith, E. Dali. Paris: L'Archipel, 1994. P. 21–22.

Н.В. Добавим, что у Авраама было тоже два сына. И что второй — Исаак — заменил первого — Измаила — в еврейской библейской традиции, это было нечто вроде умышленного убийства (Бытие, 21, 9–21). Убийство при помощи «литературного вычеркивания» в пользу того единственного, на котором строфа 2 нашего текста настаивает четырьмя различными способами, несомненно, что «мы» (?) ошибаемся. Что касается Измаила, подобранного другим корпусом текстов — Кораном и его комментаторами — он будет пользоваться особым вниманием, которое предназначит ему ту же роль, сыгранную другим.

Доре -vs- Шагал

Если Дали и Шагал остаются в мифологии, каждый по-своему, то этого нельзя сказать о Доре. Достаточно сравнить гравюру с другим изображением Шагала, иллюстрирующего, как и Доре, тот же текстовый момент ходьбы (стр. 6) (см. рис. 4).

Доре вводит во взгляды своих персонажей параметр страдания, «страсти», там, где его нет в тексте. Так как единственная «страсть», которая в тексте ведет отца и сына в трехдневном пути, — это полнейшее подчинение. Они идут туда с закрытыми глазами! Именно это придумывает Шагал, изображение которого «говорит» совсем другое, нежели изображение Доре, и говорит «мифологически».

III. Заключение — Вопросы

Таким образом: три примера *изобразительной функции* одного и того же текста.

1. Доре — это *стереотипная* реализация. Реализация, иллюстрирующая лишь один конкретный элемент текста: элемент отъезда.

2. Дали — это *идиолектная* реализация, присущая его собственной психологии. Пользуясь дискурсивным опрокидыванием, самым патетичным, также самым «традиционным», он лишь иллюстрирует себя самого.

3. Шагал — *историческая и религиозная* реализация текстовой виртуальности, которую он помещает в обобщающую и синкретную историю.

Самое распространенное пластическое изображение этого эпизода Бытия последовало за тем, что сделала сама теология. Выбрав самый легкий путь, оно почти всегда концентрировалось на самом страстном содержании рассказа, — даже если и выдумывало его, как Доре! — а не на когнитивном, рациональном или аксиологическом содержании.

Отец, отправляющийся жертвовать сыном, с поднятым ножом, более того, по приказу бога, — вот что шокирует более всего. Затем вмешивается ангел... это забавно! Относительно легко представить в рисунках.

Вся эта иконография, выбравшая легкий путь, может быть отнесена к поверхностной текстовой манифестации, которая ставит в центр эффект удивления на том моменте, когда страстное напряжение становится наибольшим. Нужно ли говорить здесь о «напряженности» (*une tensivité*) и о «темпе»? Переломным моментом являются строфы 10–11, где «переход к действию» уже начался.

При этом только забывают, что эффект удивления, вызванный появлением ангела, — всего лишь эффект. Эффект повествовательной катафоры. Эффект со стороны повествователя-рассказчика, который с первой строфы все-таки предупредил своего слушателя-читателя, что речь идет всего лишь об испытании. Можно сказать, нечто вроде уловки!

1. Возникает следующий вопрос:

Как такой лингвистический дискурс мог привести к другому жанру иконографии? Развить изобразительную и ограничивающую функции?



Рис. 4. М. Шагал. Авраам и Исаак на пути к месту жертвоприношения, 1931 г.

Иначе говоря, может ли «эстетический захват», о котором говорил Греймас в «L'Imperfection²», находиться вне измерения страсти и эмоции, по меньшей мере, вначале?

Я бы мог поднять вопрос на иной уровень:

Поскольку лингвистический дискурс может быть воспринят только в процессе высказывания, то есть внутри определенного «праксиса повествования», что произойдет с его переводом в другую знаковую систему, которая, помимо другого «праксиса», обладает в свою очередь своими ограничениями? Ограничениями, не присущими первой системе.



Рис. 5. Мухаммад-Заман.
«Жертвоприношение Авраама».
Миниатюра восточной рукописи.

Можно ли сравнить множество изображений одного и того же текста или изображений, которые могут быть созданы на основе этого текста, со структурой самой лингвистической системы? Той, о которой говорил Якобсон по поводу поэтических текстов, в которых парадигматическое измерение может в любой момент наложиться на синтагматическое измерение?

Греймас, со своей стороны, говорил о «гибкости» лингвистического дискурса. Можно ли сказать то же самое о визуальном дискурсе?

2. Если текстуализированное текстовое действие легко позволяет спроецировать ментальный воображаемый мир в виде «стоп-кадра», то не происходит ли это от того, что оно требует в основном перцептивный образ изображения? Тогда как гораздо труднее передать на картине «сказанное» и тем более «ментальное» — перцептивный образ слуха. Доказательство тому — кружки для слов персонажей в комиксах.

Настоящему кинематографическому языку, претендующему на то, чтобы восхвалять визуальное, следовало бы безмолвствовать.

Что касается содержания выражаемых значений, какими бы они ни были, в вербальной или текстовой манифестации, неизвестно, будут ли они таковыми в иконической манифестации. Что дает повод утверждать, что не всякий текст в равной степени выполняет эту «изобразительную функцию», которая нас занимает.

Н.В. (Следовало бы осуществить верификацию и вернуться ... прийти к «некоему» тексту, исходя из изображения).

1. Доре: Не отец ведет сына. Как в библейском тексте, а сын опережает отца. Что означает эта инверсия? Если только сын не знает, куда он идет (не зная, что его ждет). Тогда как отец это знает, отсюда грусть в его взгляде. Отсюда такое поведение, что кажется, что его ведут, а не он сам побуждает к этому «восхождению», совершаемому вопреки собственному сердцу!

2. Дали: ... пользуется текстом, чтобы говорить только о себе. Навязывая себя зрителю. Главное, что он изображает, это он сам! Остальное неважно... Дали есть Дали.

3. Шагал ... пророчествует. Включенный в историю, к которой он принадлежит, Шагал выявляет как происхождение, так и конец. Конец всего народа. Текст становится поводом для выхода за свои границы. Как в христианской типологии, видящей в этом весть о жертвоприношении «Сына Божия», Шагал — как в иудаизме — увидел в этом жертвоприношение «избранного народа».

Summary

In article of professor Jacques Escande are analyzed the Bible's and Koran's texts reflecting one of the most widely known stories in the Bible, is that of the projected sacrifice of Isaac (see Genesis 22). The author involves not only verbal, but also the figurative interpretations of this episode offered by Gustave Doré, Salvadore Dalé and Marc Chagall.

² Greimas A.-J. De l'Imperfection. Ed. P. Fanlac.