



Зудина Д. А. Авторская интенциональность Йозефа Вахала как проявление эстетических тенденций культуры рубежа XIX—XX веков / Д. А. Зудина, Т. А. Шарыпина // Научный диалог. — 2023. — Т. 12. — № 3. — С. 248—268. — DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-3-248-268.

Zudina, D. A., Sharypina, T. A. (2023). Josef Váchal's Authorial Intentionality as a Manifestation of Aesthetic Trends in Culture at Turn of 19th—20th Centuries. *Nauchnyi dialog*, 12 (3): 248-268. DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-3-248-268. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

DOI:10.24224/2227-1295-2023-12-3-248-268

Авторская интенциональность Йозефа Вахала как проявление эстетических тенденций культуры рубежа XIX—XX веков

Зудина Дарья Алексеевна
orcid.org/0000-0002-1484-5026
магистр филологических наук,
аспирант кафедры
зарубежной литературы
dazudina@gmail.com

Шарыпина Татьяна Александровна
orcid.org/0000-0002-8585-8983
доктор филологических наук,
профессор,
заведующий кафедрой
зарубежной литературы
swawa@yandex.ru

Национальный исследовательский
Нижегородский государственный
университет им. Н. И. Лобачевского
(Нижний Новгород, Россия)

Благодарности:

Исследование выполнено в лаборатории
«Изучение национально-культурных
кодов мировой литературы в контексте
межкультурной коммуникации»
Университета Лобачевского
при финансовой поддержке Программы
стратегического академического
лидерства «Приоритет 2030»
(тема Н-457-99_2022-2023)

Josef Váchal's Authorial Intentionality as a Manifestation of Aesthetic Trends in Culture at Turn of 19th—20th Centuries

Daria A. Zudina
orcid.org/0000-0002-1484-5026
Master of Philology,
Postgraduate Student,
Department of Foreign Literature
dazudina@gmail.com

Tatiana A. Sharypina
orcid.org/0000-0002-8585-8983
Doctor of Philology, Professor,
Head of the Department
of Foreign Literature
swawa@yandex.ru

National Research Lobachevsky State
University of Nizhny Novgorod
(Nizhny Novgorod, Russia)

Acknowledgments:

The study was carried out in the laboratory
“Study of national and cultural codes
of world literature in the context
of intercultural communication”
of Lobachevsky University
with the financial support of the Strategic
Academic Leadership Program
“Priority 2030”
(H-457-99_2022-2023)

© Зудина Д. А., Шарыпина Т. А., 2023

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Рассматривается вопрос о формировании нового типа творца-демиурга в условиях культуры рубежа XIX—XX веков. Особое внимание уделяется личности чешского художника Йозефа Вахала. Актуальность исследования обусловлена несколькими факторами: во-первых, возросшим в последнее время интересом к чешской литературе в России и одновременно с этим недостаточной ее представленностью как на книжном рынке, так и в научной среде; во-вторых, отсутствием русскоязычной критики, непосредственно посвященной творчеству и авторской фигуре Й. Вахала. Описывая культурно-историческую среду, в которой сформировалась творческая личность художника, авторы статьи обращаются как к общеевропейскому контексту, так и непосредственно к чешскому. Установлено, что творчество Й. Вахала имеет глубокую связь с историей его страны. В частности, реакция художника на определенные настроения, царящие в чешском обществе того времени, объясняет его увлеченность барочной эстетикой — краугольным камнем его поэтики. Кроме того, биография Вахала во многом определила тематику и форму его произведений, поэтому понимание его как специфической личности XIX—XX веков способствует более детальному анализу его творчества.

Ключевые слова:

Чехия; чешская литература; богемистика; экспрессионизм; Вахал; *findesiècle*; Gesamtkunstwerk.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

The question of the formation of a new type of creator-demiurge in the conditions of culture at the turn of the 19th—20th centuries is considered. Particular attention is paid to the personality of the Czech artist Josef Váchal. The relevance of the study is determined by several factors: firstly, the recent increased interest in Czech literature in Russia and, at the same time, its insufficient representation both in the book market and in the scientific community; secondly, the lack of Russian-language criticism directly devoted to the work and the author's figure of J. Váchal. Describing the cultural and historical environment in which the creative personality of the artist was formed, the authors of the article refer both to the general European context and directly to the Czech language. It has been established that the work of J. Váchal has a deep connection with the history of his country. In particular, the artist's reaction to certain moods prevailing in Czech society at that time explains his passion for baroque aesthetics, the cornerstone of his poetics. In addition, Váchal's biography largely determined the themes and form of his works, so understanding him as a specific personality of the 19th-20th centuries contributes to a more detailed analysis of his work.

Key words:

Czech Republic; Czech literature; bohemianism; expressionism; Váchal; *findesiècle*; Gesamtkunstwerk.

Авторская интенциональность Йозефа Вахала как проявление эстетических тенденций культуры рубежа XIX—XX веков

© Зудина Д. А., Шарыпина Т. А., 2023

1. Введение= Introduction

Эпоху рубежа XIX—XX веков можно с уверенностью назвать отдельной «культурологической дефиницией». Она определяется не столько своей темпоральностью, сколько умозрениями, которые она породила. В их климате возникла особая, принципиально новая культура, характеризующаяся отказом от антропоцентрической картины мира реалистических методов отображения окружающей действительности, а также поиском ранее не использованных художественных форм, стремлением к созданию универсального произведения, в котором слились бы воедино несколько различных видов искусства, и склонностью к моделированию иной, отличной от изначально данной реальности. Творчество при этом понималось как некий акт креационизма, как сила божественного уровня, способная перестроить жизненный порядок или даже воссоздать его заново внутри художественного произведения. Подобные идеи пробудили в «рубежном» сознании представления о художнике как об универсальном творце-демиурге, тем самым культивировав новый тип творческой личности, коей вне всяких сомнений являлся чешский художник Йозеф Вахал (1884—1969).

Мы говорим о Вахале именно как о «художнике», потому что это емкое определение лучше всего отражает специфику его творческой деятельности, в которой он объединил искусство живописи, гравюры, слова, фотографии, книжного оформления и еще множества и множества других проявлений человеческого таланта. Более того, о Вахале как о художнике в смысле воплощения некоего свойственного сознанию рубежа веков архетипа творца-демиурга, имеющего связь с потусторонними мирами, говорит и его особое мировидение, пропитанное мистицизмом и философской иронией.

Каждая книга Й. Вахала представляла собой целостное, синтетическое произведение, выполненное методом эстампа. Все созданные им страницы — как текстовые, так и изобразительные — в свое время были не чем иным, как оттисками отдельных вырезанных им на дереве гравюр. Причем эскизы он, разумеется, разрабатывал сам, как и переплеты, как впо-

следствии и шрифты вместе с литерами для них. Подобный метод подразумевал весьма ограниченный тираж и высокую стоимость экземпляра, это была поистине «штучная работа», рассчитанная на настоящих ценителей. В этом, в сущности, и заключалось творческое кредо Вахала — преодолеть правила утилитарной типографики и возвысить книгу до уровня универсального произведения искусства, доступного далеко не всем.

Посредством данного метода был создан и «Кровавый роман» («Krvavý román»), самое, пожалуй, известное произведение Вахала. Он вышел в свет в 1924 году тиражом 17 экземпляров. «Кровавый роман» носит подзаголовок: «Трактат по истории культуры и литературы». Как и любое привычное нам (псевдо)научное исследование, оно формально состоит из двух частей: «теоретической» и «практической». Первая часть содержит такие заголовки, как «Кровавый роман, его определение и сущность», а также «Кровавый роман до конца XVIII века», и представляет собой пародию на «будительские» тексты. Вторая часть романа озаглавлена как «Опыт типа идеального кровавого романа» и является блестящей стилизацией под непосредственно «кровавые романы» как жанр массовой литературы. При этом произведение имеет тесную связь с эстетикой барокко и экспрессионизма, а в конечном результате воплощает собой идею средневековой книги-артефакта, в которой и текст, и графическая организация, и функциональные элементы едины и подчинены одной цели — претворению в жизнь творческой воли автора.

И личность Йозефа Вахала, и его творчество как проявление креационизма в творческом акте представляют собой яркий феномен эпохи рубежа веков. Однако попыток дать подробный анализ с объяснением всех первопричин, повлиявших на судьбу Вахала, становление его авторской интенциональности и его творчество в контексте культурно-исторического процесса рубежа XIX—XX веков, предпринято не было. В этом заключается научная новизна настоящего исследования.

Актуальность исследования обусловлена несколькими факторами. Во-первых, возросшим в последнее время интересом к чешской литературе в России и одновременно с этим недостаточной ее представленностью как на книжном рынке, так и в научной среде. Во-вторых, отсутствием русскоязычных исследований, полностью посвященных творчеству Йозефа Вахала, при том что он является одним из самых оригинальных европейских художников конца XIX — начала XX веков, а самое знаменитое его произведение было опубликовано на русском языке более 15 лет назад. В теоретическом отношении анализ интермедиальной дополненности в историко-культурной и компаративной перспективе ориентирован на практику формирования современной творческой личности и креативного социума,

которые приобретают особое место в современном социально-гуманитарном научном поле.

2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

Методология исследования опирается на анализ культурно-исторического контекста эпохи рубежа веков С. А. Самсоновой [Самсонова, 2003], а также культурологические дефиниции из работ О. Н. Ивановой [Иванова, 2007] и В. О. Пигулевского [Пигулевский, 2002].

Феномены мифотворчества и житнетворчества относятся к числу наиболее востребованных объектов в фокусе исследовательского внимания. Так, о них рассуждают Е. А. Бычкова [Бычкова, 2001], Л. Н. Воеводина [Воеводина, 2002], Н. Ю. Грякалова [Грякалова, 1998], В. А. Сарычев [Сарычев, 1991].

Некоторые биографические сведения о Йозефе Вахале были почерпнуты из его мемуаров и переписки, некоторые — из исследований, посвященных его жизнеописанию. В частности, детальную картину жизни Вахала, дополняемую фрагментами анализа его творчества, воссоздают в своих монографиях М. Байерова [Bajerová, 1991] и Й. Олич [Olič, 2000]. Психологическая трактовка отдельных эпизодов жизни Вахала удачно представлена в исследовании Й. Котека [Kotek, 2008]. Метод печати, к которому прибегал Вахал при создании своих книг, был последовательно описан К. Дыринком [Dyrnyk, 1930].

Что касается русскоязычных исследований, то они немногочисленны. Так, «Кровавый роман» Вахала упоминается в работах А. Ю. Колянова [Колянов, 2017] и Анны Агаповой [Агапова, 2014]. Обращает на себя внимание обширная сопроводительная статья самого переводчика Александра Бобракова-Тимошкина, благодаря труду которого, наравне с трудом сотрудников издательства, «Кровавый роман» увидел свет в России. Статья носит обобщающий характер и направлена на то, чтобы познакомить аудиторию с автором. Несмотря на отсутствие детального анализа — который жанр сопроводительной статьи и не подразумевает, — текст Бобракова-Тимошкина на сегодняшний день является, пожалуй, самым информативным в русскоязычном пространстве.

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

3.1. Отражение картины мира эпохи рубежа XIX—XX веков в ее художественных практиках

Приступая к разговору об артистической личности Йозефа Вахала, следует в первую очередь отметить отличительные особенности эпохи рубежа XIX—XX веков.

Вследствие небывалого скачка научно-технического прогресса, вытеснившего ручной человеческий труд из промышленности, научных открытий, перевернувших представления о незыблемых законах физики, а также вследствие нарастания социальных противоречий антропоцентрическая картина мира начала стремительно рушиться. Вместе с ней рушились классические модели философии и искусства: в этих областях человек всегда являлся мерой всех вещей, но что им было делать, когда он вдруг оказался смещен из центра на периферию? Очевидно — менять свою направленность.

Отказ от обращенности к человеку (то есть антропоцентризма) в пользу обращенности к окружающему вещественному миру является главным поворотным моментом в культуре рубежа веков. В начале XX века он через первые — робкие по сравнению с последующими авангардистскими экспериментами — попытки символистов увидеть в окружающих их предметах следы присутствия идеала окончательно приходит к своему утверждению в искусстве кубизма, экспрессионизма и т. д.

В то же время европейское искусство конца XIX — начала XX веков начинает проявлять активную склонность к игровому началу. Под игровым началом нами понимается всеобщее увлечение художников приемами театрализации, стилизации, мистификации и т. д. Согласно концепции Й. Хейзинги, «игра — это добровольное действие или занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени и по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в самом этом действии. Она сопровождается чувством напряжения и радости, а также сознанием бытия, иного, нежели «обыденная» жизнь» [Хейзинга, 1992, с. 41]. Обратим внимание на то, что Хейзинга подчеркивает эскапистский характер игры и ее принципиальное отличие от повседневности.

Конечно, эскапистский характер игры некоторым образом соответствует художественным тенденциям перехода в область модернистского искусства, отказывающегося от реалистических принципов изображения мира, однако здесь имеется в виду игра как средство побега от удручающей действительности со всем ее филистерством, джаггернаутом научно-технического прогресса и псевдоидеалами, мертвыми и пустыми. (Не случайно в конце XIX — начале XX веков организуется такое количество костюмированных балов). Думается, в данном контексте уместно будет упомянуть еще об одной функции игры, выделенной Ю. М. Лотманом. По мысли учёного, игра — это еще и «моделирующая деятельность» [Лотман, 2002, с. 277]. Иными словами, в процессе игры создается некая реальность, альтернативная той, в которой осуществляется игровое действие. В этом аспекте игровое начало культуры рубежа веков коррелирует с ее пристрастием к мифотворчеству, а в особенности — с пристрастием художников творить мифы о самих себе.

Механизм создания художником мифа о самом себе связан с концепцией житнетворчества — одной из основополагающих категорий культуры конца XIX — начала XX веков. Идея житнетворчества, как можно судить уже по самой форме слова, заключается в разрушении границ между искусством и жизнью. В результате акта житнетворчества появляется «смысловое и ценностное единство, которое в свою очередь выступает источником различных трансформаций» [Колесникова, 2003, с. 13]. То есть художник заимствует для эстетизации собственной жизни готовые модели, формы, концепции и т. п., предоставляемые ему искусством. Искусство же (в контексте творческой деятельности художника) наполняется биографическими материалами, которые приобретают характер мистификации или же становятся сюжетной основой для художественного произведения. Таким образом, житнетворчество — это явление, характеризующееся взаимопроникновением искусства и жизни.

Итогом процесса житнетворчества является миф о художнике, который включается в культуру, дополняя и трансформируя ее. Л. Е. Артамошкина даже вводит в научный оборот концепцию «биографии как текста культуры» на основании того, что житнетворчество художника рано или поздно оформляется в «биографический тип», который так или иначе воспроизводится последующими поколениями. «Главная закономерность формирования биографического типа в культуре, — пишет Л. Е. Артамошкина, — явлена появлением Имени в культуре, становящегося знаком определенного типа проживания жизни, определенного типа биографии, создаваемой ее носителем, творцом, человеком, проживающим свою собственную жизнь. Имя, вошедшее в плоть памяти культуры, воспроизводится в ней усилиями жизни как биографии тех, кто избирает это имя вектором и ориентиром, мелодией собственной судьбы» [Артамошкина, 2012, с. 200]. В этом смысле художник, осуществляющий жизнестроительные практики, приобретает черты демиурга, бросающего вызов самому Богу. Ведь он, подобно Богу, сумел, во-первых, преобразовать уже существующий, «объективный» мир, а во-вторых, сотворить некую новую реальность и пробудить к жизни внутри этой новой реальности новую личность — свое творческое *alter ego*.

3.2. Концепция житнетворчества и авторская интенциональность Йозефа Вахала как проявление эстетических тенденций эпохи *fin de siècle*

Что же делает Йозефа Вахала образцовой артистической личностью своей эпохи? В первую очередь речь идет, конечно, о самобытном творческом методе Вахала, характеризующем его как универсального творца-демиурга, которому подвластны многие искусства, с помощью которых он единолично может создать новый мир в своем произведении. Так, твор-

ческий метод Вахала объединял искусство живописи, гравюры, слова, фотографии, каллиграфии, а также мастерство наборщика, переплетчика, книжного оформителя и т. д. К слову, подписывался Вахал не иначе, как «Йозеф Вахал, *резчик по дереву*», как бы утверждая связь своего «я» с искусством. Резчик по дереву — это тот персонаж, та мифологизированная фигура, которая задает вектор правильного восприятия автора. Вахал намеренно делал на этом акцент, поскольку хотел, чтобы его воспринимали именно как кустарного мастера (фигуру не самую востребованную в эпоху научно-технического прогресса), посвятившего свою жизнь созданию уникальных диковинных вещей.

Кроме того, стоит учитывать и интерес Вахала к теософии и оккультизму, которым он нередко бравировал. Приведем в пример его воспоминания об участии в неких «*спиритических сеансах, граничащих с магическими обрядами*» [Oliš, 2000, с. 26], проводимых в подвале виллы скульптора Л. Шалоуна. Характерно то, что каких-либо данных (например, воспоминаний или писем других участников), подтверждающих слова Вахала, нам найти не удалось. Вероятно, спиритические сеансы действительно имели место, но в порядке всеобщего увлечения мистицизмом, характерного для конца XIX века. В полном смысле магическими обрядами они не являлись. Судя по всему, в указанном эпизоде вновь активизируется механизм создания художником мифа о самом себе. Вахал стремился представить себя как человека, причастного к сверхъестественному, как мага и визионера.

Непосредственно в «Кровавом романе» процесс создания произведения Вахал также определяет как магическое действо. По мысли художника, творчество — это «*магия без участия демонов и дьявола. Магия без помощи каббалы и заклинаний. Магия для каждого, без различия политических и религиозных убеждений*» [Вахал, 2005, с. 293]. А так как в творческом процессе по сюжету одновременно выступают все три вахаловских alter ego, то они, соответственно, представляются магами, равно как и сам Вахал.

Отметим, что восприятие художников и поэтов как магов и визионеров, как проводников первоидеи идеального мира в мире профанном на рубеже веков также отсылает к концепции творца-демиурга.

Творческая манера Вахала представляла собой сплав самых востребованных эстетических программ эпохи: модерна, символизма, экспрессионизма. Рассмотрим в качестве доказательства этого тезиса гравюру Вахала «Рай» («Ráj»), созданную в 1912 году (рис. 1). На ней изображены Адам и Ева в Эдеме, окруженные райскими зверями и птицами; у их ног — Змей-искуситель, над их головами — крона Древа познания; Ева срывает Запретный плод. Перед нами — чисто символистский сюжет. Все фигуры на картине стилизованы, условны, обозначены плавными, обтекаемыми



Рис. 1. Гравюра Й. Вахала «Рай» («Ráj»), 1912

контурами; перспектива отсутствует — изображение плоскостное; картина отличается декоративностью и обилием вычурных флоральных мотивов — очевидно, в техническом плане мы имеем дело с модерном. Но палитра, между тем, модерну вовсе не свойственна. Модерн предпочитал естественные, приглушенные тона. Здесь же — экспрессионистское буйство цвета и контрастов. Таким образом, в данной работе Вахала сочетаются художественные принципы нескольких направлений и в то же время проявляется характерный авторский стиль.

Важно понимать, что Вахал не принадлежал ни одному течению всецело. Несомненно, он часто находил близкой по духу технику тех или иных художественных направлений, симпатизировал их отдельным философским принципам, но никогда не принимал их идеологию до конца. Ему также претило быть отождествляемым с какой-то конкретной художественной средой. Поэтому Вахал — не экспрессионист, не символист и не модернист. Он — исключительный Художник рубежа веков, для которого нет ни границ, ни рамок, который подобно алхимику сочетает в своем Великом делании различные «первозлементы» и получает на выходе заветную квинтэссенцию — ключ к постижению истины. Примечательна в этом отношении характеристика, которую дает Вахалу Я. Конупек, талантливый график, с которым Вахал состоял в художественном кружке Sursum с 1910 по 1912 годы: *«Будущее оценит его важность для развития чешской графики и, несомненно, поместит интересную личность художника туда,*

куда ему хочется, а именно — *подальше от обыденного пути остальных деятелей чешского искусства*» [Копѣрек, 1947, с. 84].

Очевидно, что вахаловские книги представляют собой воплощение идеи *Gesamtkunstwerk*, универсального произведения, созданного посредством слияния нескольких видов искусства. Концепцию *Gesamtkunstwerk* принято связывать с именем Р. Вагнера. В своей работе «Произведение искусства будущего», как известно, он определяет его в качестве «*великого универсального произведения искусства, которое должно включить в себя все виды искусств, используя каждый вид лишь как средство и уничтожая его во имя достижения общей цели — непосредственного и безусловного изображения совершенной человеческой природы ...*» (в переводе О. Н. Ивановой) [Wagner, 1871, S. 60].

К предпосылкам возникновения концепции *Gesamtkunstwerk* О. Н. Иванова относит главным образом историко-культурную ситуацию в Германии XVII—XVIII веков [Иванова, 2007, с. 196], когда вследствие событий Тридцатилетней войны и подписания Вестфальских соглашений как их итога усилилась децентрализация Германии. Страна распалась на триста отдельных княжеств. Кроме того, ее раздробленность обуславливалась не только территориальными границами, но и границами религиозными (противостояние католицизма и протестантизма), культурными (формирование локальных традиций) и языковыми (обилие диалектов). Первые шаги в сторону создания концепции *Gesamtkunstwerk* предприняло, как ни странно, именно *просвещенное* бюргерство, стремящееся к духовному и территориальному единству Германии, а также к преодолению границ с развитыми европейскими государствами.

В этом смысле умонастроения эпохи окончания Тридцатилетней войны сближаются с умонастроениями эпохи *fin de siècle*. Идея *Gesamtkunstwerk* явилась ключевой идеей для культуры рубежа XIX—XX веков, поскольку она позволяла в некоторой степени нивелировать всеобщее ощущение разрозненности и неустойчивости мира. Если искусство обладало способностью создавать новую реальность, то несколько его видов в своем единстве способны были создавать реальность цельную — то, чего подсознательно не хватало человеку той кризисной эпохи.

Чтобы понять, как именно идея *Gesamtkunstwerk* реализуется у Вахала, в рамках статьи подробнее остановимся на анализе гравюр в «Кровавом романе». Нельзя сказать, что они удачно дополняют содержание или логично продолжают его. Они и есть само содержание, без них рушится целостность авторского замысла.

В оригинальных «кровавых романах» функция читателя сводилась к пассивному восприятию текста и сопровождающих его иллюстраций.

Текст и иллюстрация обычно полностью совпадали по сюжетному наполнению и располагались рядом, что не давало читательской фантазии поучаствовать в процессе интерпретации. Вахал же, наоборот, старается пробудить рецептивную активность. Свои стилизованные гравюры он располагает в произвольном порядке, таким образом, что иногда они предваряют описываемое событие, а иногда появляются уже по его завершении. Например, гравюру, соответствующую эпизоду, в котором действует фальшивомонетчик, мы находим на странице 70, а сам эпизод разворачивается на страницах 118—120. Благодаря этому приему читатель находится в постоянном рецептивном напряжении, поскольку от него теперь требуется не просто «проглатывать» сюжет, как это обычно бывало в произведениях подобного жанра, а внимательно следить за ним, соотнося в памяти образы, воплощенные в тексте, и образы, воплощенные в гравюре.

Иногда гравюры выполняют функцию самого текста. Это заметно, например, по гравюре на странице 176, изображающей печать сберкассы св. Вацлава в Праге. Она возникает в связи с таким контекстом: *«Суд выдал им [иезуитам] заграничную сберегательную книжку. Так что было очевидно, что все огромное имущество князя [дона Педро де Рудибанеры, которого иезуиты отравили, чтобы заполучить его наследство]< ...> содержалось в оной сберегательной кассе. Хранилось там около двух миллионов песет, как было обозначено в сберегательной книжке, которая отмечена была печатью кассы ...»* [Вахал, 2005, с. 175—176] — и далее следует гравюра. При этом словесно она не описывается, ее появление для читателя неожиданно, а в связи с отсылкой к чешским реалиям оно даже производит комический эффект.

Еще одним примером единства гравюры и текста, обуславливающего целостность содержания «Кровавого романа», служит ситуация с двумя одинаковыми гравюрами, изображающими графа Портмона (рис. 2). Первую гравюру мы видим на странице 179, вторую — на странице 195. А затем, в сорок второй главе (стр. 240—247), читаем диалог между Пасекой и девицей Коцоурковой:

— ... Что Вы, однако, намереваетесь делать с предпоследним листом, на котором Вы напечатали по ошибке гравюру с изображением Портмона, глядящего на свой новый замок, дважды?

Пасека жутко расхохотался, после чего ответил:

— < ...> Первое изображение я оставляю таким, какое оно есть, а ко второму пририсую акварелью языки пламени, вырывающиеся из замка. В одной из следующих глав я позабочусь о том, чтобы замок этого самого Портмона был сожжен иезуитами или же масонами; пока я еще не решил, кем из них. А то, что граф стоит и на первом, и на втором изо-



Рис. 2. Граф Портмон, иллюстрация Й. Вахала к «Кровавому роману»

бражени на одном и том же месте и выглядит совершенно одинаково, ничего не значит, кроме того, что это свидетельствует о степени его самообладания и хладнокровия < ... >, а в Литомышле этому только обрадуются [Вахал, 2005, с. 244].

То есть в данном случае гравюра является структурным объектом, вокруг которого происходит построение сюжетной коллизии.

Биография Вахала напрямую связана с событиями и веяниями эпохи, в соответствии с ними складывалась поэтика его произведений. Обратимся к историческим веяниям, нашедшим отражение в чешской литературе рубежа XIX—XX веков. Конец XIX века ознаменовался в Чехии разочарованием в идеологической программе «будителей», при том что в начале века «будителям» — Йозефу Добровскому, Йозефу Юнгману, Франтишеку Палацкому и др. — удалось вызвать колоссальный рост интереса к фольклору, традициям и обычаям своей страны, укрепить позиции чешского языка, разжечь национальные чувства и тем самым поспособствовать формированию чешской нации. «Будители», можно сказать, создали чешский национальный миф, на котором базировалась вся чешская культура XIX века. Процесс создания мифа закономерно сопровождался созданием доказательств величия и самобытности чешской культуры, к которым

относились в том числе научные тексты просветительского характера (например, труды Й. Юнгмана «О чешском языке» и «История чешской литературы») и литературные мистификации (например, «Краледворская рукопись» или хроника Гаека из Либочан).

Программа «будителей» базировалась на представлениях о былом величии чешского народа, наследника древней развитой культуры, то есть ориентировалась на «славное прошлое» в отрыве от «настоящего». В настоящем же все обстояло совершенно иначе. К концу XIX века обострились общественные противоречия, нарастало неравенство между социальными слоями (то есть говорить о том, что чешский народ — это монолитная сила, объединенная языком, традициями и устремлениями, уже было нельзя: «будительские» постулаты себя не оправдали). Помимо этого, возникло недоверие к тезису о древней истории чешской культуры, поскольку некоторые «памятники» (например, «Краледворская рукопись»), служившие его доказательством, были разоблачены как мистификация. В связи с этим философ Х. Г. Шауэр в статье «Два наших вопроса» («*Naše dvě otázky*») 1886 года, как отмечает Й. Марек, *«выразил сомнения в том, обеспечивается ли чешская культура своим существованием существование народа. Вели ли ее усилия до сего момента к сугубому обоснованию существования чешской культуры как отличающейся от любой другой, не является ли ее поддержание и развитие лишь потерей энергии, когда можно примкнуть к большей, более стабильной культуре»* [Бобраков-Тимошкин, 2002]. Это при том, что чешская культура, фактически находясь в подчиненном положении, на протяжении столетий пыталась сохранить свою самобытность и отстоять независимость у культуры немецкой, доминирующей. Мысль, высказанная Шауэром, наглядно иллюстрирует настроения, царившие в сознании чехов конца XIX века. Неудовлетворенность патриотических чаяний как будто бы подталкивала к тому, чтобы вовсе отказаться от них. Более того, открытость Чехии общеевропейским веяниям обусловила проникновение в ее границы декадентских веяний, что воздело присущий чешской интеллигенции того времени пессимизм во вторую степень.

Рассмотрим, как Вахал осмысливает описанные тенденции в «Кровом романе». Произведение, как уже было отмечено, имеет характерный подзаголовок «Трактат по истории культуры и литературы» и складывается из двух частей: «теоретической» и «практической». Есть еще обращение к читателю, которое в «трактате» выполняет, видимо, функцию введения. В нем Вахал пишет следующее: *«Принимаясь за оный не вполне благодарный труд описания так называемого “сора” чешской литературы, отмечу, что берусь за него вовсе не ради какого-либо развлечения читателей, а из потребности реабилитировать данный вид романного творчества, из*

стремления освободить его от наноса предрассудков и указать на великое значение кровавых романов для нашего народа, как и превознести и особо отметить высокие и важные моральные ценности, скрытые в этих порицаемых и гонимых ныне явлениях словесности» [Вахал, 2005, с. 3]. Казалось бы, Вахал, руководствуясь патриотическими чувствами, ставит перед собой благородную цель — внести просветительский вклад в развитие родной культуры. Верить в искренность его намерений, впрочем, не стоит. Позже Вахал, воспользовавшись маской своего alter ego, признается в сожалении о том, что *«потратил столько бумаги на глупейшее предисловие, историю и список кровавых романов в этой книге»* [Вахал, 2005, с. 283]. Признается он и в том, что *«совершил это с умыслом очевидно мошенническим, — с целью ввести публику в заблуждение и посмотреть, не попадет ли кто на удочку «трактата по культурной и литературной истории»* [Вахал, 2005, с. 283]. Это означает, что мы имеем дело с некоей пародией. Но пародией на что? Судя по всему, на «будительские» тексты.

Обращение к «юнгмановскому» дискурсу в ироническом ключе обусловливается при этом памятью о том самом «удвоенном» пессимизме конца XIX века, вызванном, с одной стороны, общеевропейскими упадническими настроениями, а с другой, национальным кризисом, который, к слову, явился следствием разочарования в «будительских» иллюзиях. Логика Вахала, заставшего болезненность периода *fin de siècle* и мечтающего в Первой республике *«восстановить барицину»* [Вахал, 2005, с. 202] и вернуть на трон *«государя-императора»* [Вахал, 2005, с. 202], в этом свете видится такой: если существует потребность придать какой-либо идее значимости, следует представить ее как некое народное или патриотическое явление. А если добавить ей научности, то ее обязательно примут с превеликим удовольствием.

Своеобразным политическим высказыванием является и глубокое увлечение Вахала барочной эстетикой. Дело в том, что в 1620 году так называемое Восстание чешских сословий, направленное против власти императора Фердинанда II и династии Габсбургов, было подавлено в битве у Белой горы под Прагой, следствием чего явилась окончательная потеря Чехией независимости, сопровождающаяся преследованием гуситских реформаторских идей и тотальной рекатолизацией страны. В связи с этими событиями барочная культура, расцвет которой как раз пришелся на 20—30-е годы XVII века, воспринималась в Чехии как культура упадка, прославляющая «эпоху тьмы». В начале XIX века с возрождением национального самосознания и ростом патриотических настроений это убеждение укрепилось и сделалось магистральным. Вахал же со всем общим и магистральным был, разумеется, не согласен.

В рамках статьи не будем подробно останавливаться на особенностях барочной языковой стилизации Вахала, рассмотрим лишь его общее понимание книги как артефакта, связанное с эстетикой барокко. В парадигме культуры барокко книга имеет исключительное значение. Согласно барочной философии, литературное произведение представляет собой смысловой объем энциклопедического характера, охватывающий все явления мира по отдельности и репрезентирующий его во всей его полноте. Книга при этом признается зримой и осязаемой онтологией мироздания, своего рода моделью мира.

Чтобы проиллюстрировать эту идею уже в контексте творчества Й. Вахала, подробнее проанализируем эпизодическую организацию «Кровавого романа». Она восходит к принципу кумулятивности, на котором базируется барочный плутовской роман. Если мы возьмем сюжетный диапазон, охватывающий, к примеру, десять первых глав, то увидим следующую картину: первая глава «Тайны старого дворца» соответствует линиям князя дона Педро де Рудибанеры, его незаконнорожденного сына Курта и его любовницы Эльзевиры; вторая глава «Убийство в доме лесника» соответствует линиям лесника Калины и его дочери Марии; третья глава «Труп в дымоходе» соответствует линиям служителя морга Кубы, отца Бруно и Эльзевиры; четвертая глава «Голос крови» — линиям Калины, Рольфа, комиссара и разбойника Бенды; пятая глава «Среди убийц и висельников» открывает линию Мастера; шестая глава «Отцеубийца» вновь отсылает к линиям Калины, Рольфа, комиссара и Бенды; седьмая глава «Замурованная в мертвецком подвале» возвращается к линиям дона Педро, Курта и Эльзевиры; восьмая глава «Мертвецы в извести» продолжает линии Курта и Кубы; девятая глава «Негодяйство» продолжает (и заканчивает) линию дона Педро, открывая линию иезуитов; десятая глава «Кашляющее полуночное чудовище» открывает линию цыган. И это не считая других сюжетных линий, таких как линии графа Портмона, линии капитана Родригеса, линии доктора Ржимсы и др. Сюжетные линии, во многом благодаря своему небольшому объему, буквально мелькают перед читателем, с молниеносной скоростью сменяя друг друга. Возникнув, они могут надолго «замереть» (например, линия Мастера открывается в пятой главе, а продолжение получает сначала в двенадцатой, а потом только в двадцать шестой) или исчезнуть совсем (как это произошло с линиями Марии, Курта или разбойника Бенды). К слову, если в тех же низовых барочных романах сюжетная линия обрывалась, а персонажи пропадали из повествования преимущественно по причине фабульной запутанности и колоссального объема произведения (то есть авторы о них попросту забывали), то в «Кровавом романе» эта ошибка объясняется элементарной нехваткой

материалов у бедствующего автора. Ближе к концу читаем: *«Теперь, когда < ...> оставался один-единственный чистый лист, невозможно было даже думать о дальнейшем продолжении описания судеб психономов и иезуитов, графа Портмона и комиссара-оборотня»* [Вахал, 2005, с. 283]. Так, сложившаяся барочная традиция обыгрывается в «Кровавом романе» в соответствии с установкой на активное присутствие авторского начала, отсылающее к концепции житнетворчества — ключевой идеи культуры рубежа XIX—XX веков.

Обилие сюжетных линий в «Кровавом романе» подразумевает обилие топосов и связанных с ними персонажей. Все топосы, следует сказать, восходят преимущественно либо вновь к традиции барочного плутовского романа, либо к традиции романа готического. К традиционно «готическим» топосам в «Кровавом романе» относятся такие топосы, как замок, монастырь, морг. С топосами плутовского романа связаны пространства разных стран — «Гишпани», Чехии, Швейцарии, Нидерландов, Германии, Франции и др., а также пространство экзотических островов. Сопреженность перечисленных топосов внутри произведения Вахала именно с барочной традицией объясняется отсутствием у них индивидуальных черт: один может быть с легкостью заменен другим. Путешествуя, герои не преодолевают границы, они преодолевают только расстояния, причем с легкостью (как, например, жена Кубы с отцом Игнатием всего за пять дней при помощи платяных шкафов доплыли с необитаемого острова Дафнии и Хлиса на остров Гонолулу). Потому что карнавальное начало плутовского романа границ не подразумевает. В плутовском романе мир понимается как карнавал, не ограниченный ни пространством, ни временем, а в карнавале все одновременно участники и все друг перед другом равны. Эта идея находит конкретное выражение, например, в том, что герой-пикаро в процессе повествования запросто переходит из одного социального статуса в другой или передвигается по миру как по единому, сплошному пространству, где одна территория никак от другой не отделена.

Что касается персонажей в «Кровавом романе», то они — *«графья и князья, преступники и пираты, доктора и священники, художники и проститутки, убийцы и жертвы»* [Вахал, 2005, с. 205] — весьма различны и представляют мир во всем его многообразии.

Эта барочная идея, преломившись в идеях эпохи рубежа XIX—XX веков о возможности создания новой действительности посредством художественных практик и художнике-демиурге, способном эту возможность реализовать, а также в идее об универсальном художественном произведении, в котором сливаются воедино и более не могут существовать друг без друга несколько видов искусства, и стала краеугольным камнем всей твор-

ческой деятельности Вахала. Не зря в самом конце «Кровавого романа» вся сюжетная раздробленность в виде бесконечного числа персонажей и их сюжетных линий оседает эйдосами и идеями в «подвале, полном ужаса». Подвале, где стоит печатный станок, где пахнет *«удушливым табачным дымом и плесенью стародавних томов»* [Вахал, 2005, с. 281], где стены украшены страшными оккультными картинами и абсурдными изречениями. Подвале, где в итоге собрались предаться полету фантазии издатель Пасека, оккультист Мастер и живописец Фрагонард — три разные ипостаси триединого творца, художника Йозефа Вахала.

Продолжая мысль о том, что книга в понимании Вахала — это модель мира, а самого себя он воспринимает как творца, преобразующего реальность, отметим, что «Кровавый роман» в значительной степени эксплуатирует жанровую форму романа с ключом. Так, в образе графа Портмона из *«старославной красавицы»*, уездного города Л., который живет в доме, где *«в каждом углу и на каждой стене нарисовано какое-нибудь чудовище, привидение или дьявол»* [Вахал, 2005, с. 163], узнается Йозеф Портман, чей дом в Литомышле в начале двадцатых годов расписывал Вахал. За образом отца Якуба, отправившего к Мастеру *«чорта»* с целью вернуть ему веру в *«оного владыку подземного мира»* [Вахал, 2005, с. 285], скрывается, по видимому, Якуб Демл. Влюбленная в Пасеку девица Коцоуркова — это, конечно, Анна Мацкова (которой, к слову, и посвящен «Кровавый роман»). А бросающийся гостям на шею пес Тарзан — это, безо всяких сомнений, обожаемый леонбергер Вахала. Кроме того, в тексте на использование данного приема есть прямое указание: «Пасека [являющийся, как мы помним, вахаловским alter ego] *просматривает до сих пор отпечатанные листы и выискивает, кого бы еще из своих друзей и недругов включить в роман»* [Вахал, 2005, с. 282].

4. Заключение = Conclusions

Йозеф Вахал сочетал в своей творческой деятельности великое множество художественных практик самого разного толка. Он занимался живописью, графикой, фотографией, созданием шрифтов и гравюр, резьбой по дереву, ремеслом переплетчика, был писателем, мистиком, философом. Индивидуализм, в разной степени присущий, наверное, каждому мыслящему человеку того времени, проявлялся в характере Вахала с необыкновенной силой. Вахал был бунтарем везде — в жизни, в политических взглядах, в религиозных убеждениях, но особенно — в искусстве. Он не признавал никаких авторитетов и не ограничивал себя никакими эстетическими догмами, о чем, помимо фактов его биографии, касающихся взаимоотношений с другими художниками, свидетельствует его творческая манера, вобрав-

шая в себя концептуальные идеи и визуальные особенности самых разных движений и стилей конца XIX — начала XX века: модерна, символизма, экспрессионизма и пр. Однако наиболее яростно его бунтующий дух обрушивался на доминирующую в то время форму реализации книгопечатного дела. Вахалу претило массовое производство безликих, уродливых книг, чью функцию промышленность свела до обыденного носителя текста. Но ему также претила и концепция «красивой книги», предложенная Уильямом Моррисом (хотя, конечно, Вахал двигался в русле установки на противостояние унификации книги, Моррисом как раз и заданной, — это было общим местом в эстетической парадигме рубежа XIX—XX веков). Идея «красивой книги» вывела европейскую типографику на совершенно новую ступень развития, установив высочайшие стандарты книгопечатания, которые обеспечили книжной продукции привлекательный вид, базирующийся на балансе оформления и содержания. Но именно в этой компромиссности, когда искусство начинает как будто бы «прислуживать» быту, и коренилось неприятие Вахала. Книги моррисовской концепции были приятны глазу, но до конца за пределы утилитарности они не выходили, а Вахалу было важно возвысить книгу до уровня артефакта, доступного немногим. Этой цели Вахал и посвятил свою жизнь. Он собственными руками от начала и до конца создавал книги, подобные книгам Средневековья и эпохи барокко, мыслившимся в свое время моделями мира.

Таким образом, Йозеф Вахал, выстроивший свой жизненный путь в соответствии с концепцией жизнетворчества и сочетавший в своих творениях черты многих эстетических направлений своего времени, является примером уникального типа творца, возникшего на рубеже XIX—XX веков.

Заявленный вклад авторов: все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.	Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article. The authors declare no conflicts of interests.
--	--

Источники и принятые сокращения

1. *Váchal J.* Кровавый роман / Й. Вахал / Пер. А. Бобракова-Тимошкина. — Тверь : Митин журнал; Kolonna publications, 2005. — 328 с.
2. *Váchal J.* Krvavý roman : studie kulturně a literárně historická / Váchal J. — Praha : Oedon, 1970. — 303 s.

Литература

1. *Агапова А.* Современные переводы чешской прозы на русский язык (социокультурный и транслатологический анализ) : диссертация ... кандидата филологических наук. / А. Агапова. — Оломоуц, 2014. — 199 с.

2. *Артамошкина Л. Е.* Биография поколения : олицетворение истории / Л. Е. Артамошкина — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2012. — 208 с.

3. *Бобраков-Тимошкин А.* «Чешский вопрос» : попытки разобраться в самих себе [Электронный ресурс] / А. Бобраков-Тимошкин // Авторский проект Александра Бобракова-Тимошкина «Чешская культура» — 2002. — 30 августа. — Режим доступа : <http://kultura.prag.ru/litera07.htm>.

4. *Брагинская Н.* Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации) / Н. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. / отв. ред. Г. П. Клепикова. — Москва : Наука, 1977. — С. 259—283.

5. *Бычкова Е. А.* Жизнетворчество как феномен культуры декадана на рубеже XIX—XX веков : диссертация ... кандидата культурологических наук. / Е. А. Бычкова. — Москва, 2001. — 141 с.

6. *Вагнер Р.* Избранные работы / Вагнер Р. / Сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова. — Москва : Искусство, 1978. — 695 с.

7. *Воеводина Л. Н.* Мифотворчество как феномен современной культуры : диссертация ... доктора филологических наук. / Л. Н. Воеводина. — Москва, 2002. — 282 с.

8. *Выготский Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. — Москва : Искусство, 1986. — 329 с.

9. *Грякалова Н. Ю.* От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910—1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия) : диссертация ... доктора филологических наук. / Н. Ю. Грякалова. — Санкт-Петербург, 1998. — 355 с.

10. *Иванова О. Н.* «Синтез» в теоретических и художественных практиках XVIII века как философско-теоретический источник концепции Gesamtkunstwerk Р. Вагнера / О. Н. Иванова // Вестник КГУ. — 2007. — № 2. — С. 196—199.

11. *Колесникова А. В.* Жизнетворчество как способ бытия интеллигенции : диссертация ... кандидата философских наук / А. В. Колесникова. — Новосибирск, 2003. — 181 с.

12. *Колянов А. Ю.* Поэтика чешского готического романа 1920—30-х гг. : диссертация ... магистра филологии / Колянов А. Ю. — Санкт-Петербург, 2017. — 101 с.

13. *Лотман Ю. М.* Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). — Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. — С. 274—293.

14. *Пигулевский В. О.* Ирония и вымысел : от романтизма к постмодернизму / В. О. Пигулевский. — Ростов-на-Дону : Фолиант, 2002. — 418 с.

15. *Самсонова С. А.* «Fin de siècle» : культурологическая дефиниция и художественные практики : диссертация ... кандидата культурологических наук. / С. А. Самсонова. — Кострома, 2003. — 147 с.

16. *Сапаров М.* Словесный образ и зримое изображение (живопись — фотография — слово) / М. Сапаров // Литература и живопись : сб. статей. — Ленинград : Наука, 1982. — С. 66—93.

17. *Сарычев В. А.* Эстетика русского модернизма : проблема «жизнетворчества» / В. А. Сарычев. — Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1991. — 316 с.

18. *Тимашков А.* Интермедальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX—XX веков : диссертация ... кандидата искусствоведческих наук. / А. Тимашков. — Санкт-Петербург, 2012. — 174 с.

19. *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга / Пер. с нидерландского В. Ошиса. — Москва : Прогресс Академия, 1992. — 452 с.

20. Яценко Е. «Любите живопись, поэты ...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. Яценко // Вопросы философии. — 2011. — № 11. — С. 47—57.
21. Bajerová M. O. Josefu Váchalovi, Pražská imaginace / M. O. Bajerová. — Praha, 1991. — 188 s.
22. Konůpek J. Josef Váchal mezi ostatními, in : Život v umění / J. Konůpek. — Praha : Jan Pohořelý, 1947. — 108 s.
23. Kotek J. Neuchopitelný Josef Váchal. / J. Kotek. — Pelhřimov : Novátiskárna Pelhřimov, 2008. — 119 s.
24. Olič J. Neznámý Váchal: život umělce. 1. vydání. / J. Olič. — Praha — Litomyšl : Ladislav Horáček — Paseka, 2000. — 254 s.
25. Dyrynk K. Pisma Josefa Váchala. / K. Dyrynk. — Brno : Arno Sánka, 1930. — 41 s.
26. Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft / R. Wagner // Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen. 5. Auflage Dritter Band. — Leipzig, 1871. — 334 s.

Статья поступила в редакцию 18.02.2023,
одобрена после рецензирования 10.04.2023,
подготовлена к публикации 24.04.2023.

Material resources

- Váchal, J. (1970). *Krvavý roman: studie kulturně a literárně historická*. Praha: Oedon. 303 s. (In Pol.).
- Váchal, J. (2005). *Bloody romance*. In: Bobrakov-Timoshkin A. (ed.). Tver: Mitin magazine; Kolonna publications. 328 p. (In Russ.).

References

- Agapova, A. *Culture of Russian speech: PhD. Diss.* Olomouc, 2014. 199 p. (In Russ.).
- Artamoshkina, L. E. (2012). *Biography of the generation: the personification of history*. St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society. 208 p. (In Russ.).
- Bajerová, M. O. (1991). *Josefu Váchalovi, Pražská imaginace*. Praha. 188 s. (In Pol.).
- Bobrakov-Timoshkin, A. (2002). «The Czech Question»: attempts to understand ourselves. Author's project of Alexander Bobrakov-Timoshkin. «Czech Culture». Available at: <http://kultura.prag.ru/litera07.htm>. (In Russ.).
- Braginskaya, N. (1977). *Ekphrasis as a type of text. (On the problem of structural classification)*. Slavic and Balkan linguistics. Carpatho-East Slavonic Parallels. In: Klepikova, G. P. (ed.). Moscow: Nauka. 259—283. (In Russ.).
- Bychkova, E. A. *Culture of Russian speech: PhD. Diss.* Moscow, 2001. 141 p. (In Russ.).
- Dyrynk, K. (1930). *Pisma Josefa Váchala*. Brno: Arno Sánka. 41 s. (In Pol.).
- Gryakalova, N. Yu. *Culture of Russian speech: Doct. Diss.* St. Petersburg, 1998. 355 p. (In Russ.).
- Huizinga, J. (1992). *Homo ludens. In the shadow of tomorrow*. Moscow: Progress Academy. 452 p. (In Russ.).
- Ivanova, O. N. (2007). «Synthesis» in the theoretical and artistic practices of the XVIII century as a philosophical and theoretical source of the concept of R. Wagner's Gesamtkunstwerk. Vestnik KSU. 2: 196—199. (In Russ.).
- Kolesnikova, A. V. *Culture of Russian speech: PhD. Diss.* Novosibirsk, 2003. 181 p. (In Russ.).
- Kolyanov, A. Yu. *Culture of Russian speech: PhD. Diss.* St. Petersburg, 2017. 101 p. (In Russ.).

- Konůpek, J. (1947). *Josef Váchal mezi ostatními, in : Život v umění*. Praha: Jan Pohořelý. 108 s. (In Pol.).
- Kotek, J. (2008). *Neuchopitelný Josef Váchal*. Pelhřimov: Novátiskárna Pelhřimov. 119 s. (In Pol.).
- Lotman, Yu. M. (2002). Abstracts to the problem «Art in a number of modeling systems». *Articles on the semiotics of culture and art (Series «World of Arts»)*. Saint Petersburg: Academic project. 274—293. (In Russ.).
- Olič, J. (2000). *Neznámý Váchal: život umělce. 1. vydání*. Praha. Litomyšl: Ladislav Horáček. Paseka. 254 s. (In Pol.).
- Pigulevsky, V. O. (2002). *Irony and fiction: from romanticism to postmodernism*. Rostov-on-Don: Tome. 418 p. (In Russ.).
- Samsonova, S. A. *Culture of Russian speech: PhD. Diss.* Kostroma, 2003. 147 p. (In Russ.).
- Saparov, M. (1982). Verbal image and visible image (painting — photography — word). *Literature and painting: coll. articles*. Leningrad: Nauka. 66—93. (In Russ.).
- Sarychev, V. A. (1991). *Aesthetics of Russian modernism: the problem of «life-creation»*. Voronezh: Voronezh University Publishing House. 316 p. (In Russ.).
- Timashkov, A. *Culture of Russian speech: PhD. Diss.* St. Petersburg, 2012. 174 p. (In Russ.).
- Voevodina, L. N. *Culture of Russian speech: Doct. Diss.* Moscow, 2002. 282 p. (In Russ.).
- Vygotsky, L. S. (1986). *Psychology of art*. Moscow: Art. 329 p. (In Russ.).
- Wagner, R. (1871). *Das Kunstwerk der Zukunft*. Sämtliche Schriften und Dichtungen. 5. Auflage Dritter Band. Leipzig. 334 s. (InPol.).
- Wagner, R. (1978). *Selected works*. In: Barsova, I. A., Osherova, S. A. Moscow: Art. 695 p. (In Russ.).
- Yatsenko, E. (2011). «Love painting, poets...» Ekphrasis as an artistic and ideological model. *Questions of Philosophy*, 11: 47—57. (In Russ.).

*The article was submitted 18.02.2023;
approved after reviewing 10.04.2023;
accepted for publication 24.04.2023.*