Александр Марков

ПАЛЬМЫ СИОНА

42 этюда об экфрасисе в поэзии

Александр Марков

Пальмы Сиона

«Издательские решения»

Марков А. В.

Пальмы Сиона / А. В. Марков — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-747555-0

В книгу вошли этюды по эстетике живописных образов в классической и современной поэзии. Экфрасис рассматривается как вершина выразительности в европейском словесном искусстве, и влияние экфрасиса трактуется как особая логика решения художественных задач.

ISBN 978-5-44-747555-0

© Марков А. В.
© Издательские решения

Содержание

Предисловие 6
Пальмы Сиона 7
Августин, Мандельштам и живопись 9
Философия зайца Владимира Соловьева 12
Журавль и приятное место 14
Конец ознакомительного фрагмента. 15

Пальмы Сиона
42 этюда об экфрасисе в поэзии
Александр Марков

© Александр Марков, 2016

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Предисловие

В эту книжку вошли статьи, написанные по разным поводам в блоге «Нового мира» и на портале «Сиг. ма» (и одна – из «Русского Журнала» и одна из «Гефтер.ру»). Потребность собрать их вместе определялась не желанием найти какую-то общую «красную» линию; скорее, увидеть, как мало было сделано для того, чтобы дойти до этой красной линии. Но таю надежду, что читателю эти пестрые главы помогут может немного обточить свой голос, или сделать немного более плавным движение мысли.

Книгу посвящаю ученым, которые доброжелательством и сделали ее возможной, в надежде подарить потом более важные исследования: Владимиру Алексеевичу Колотаеву, Вадиму Владимировичу Полонскому, Дине Махмудовне Магомедовой, Валерию Игоревичу Тюпе, Татьяне Владимировне Цивьян, Ирине Александровне Протопоповой, Татьяне Юрьевне Бородай, Виктории Яковлевне Малкиной, Анне Владимировне Ямпольской.

Пальмы Сиона

В культуре часто бывает, что логика необходимости и свободы, решимости и робости, смелости или милости оказывается сильнее привычной логики ориентиров и образцов. Здесь уже не ткется ткань влияний и заимствований, но возникает неожиданный разворот обстоятельств, зазор в плотном ощущении культуры, который самим создателям культуры нужно перепрыгивать на свой страх и риск. Когда исследователю кажется, что образность настолько живая и продуманная, что уже не боится никаких интерпретаций – это верный признак не плотности ткани, а состоявшегося прыжка.

«Мадонна» Пушкина хрестоматийна, рея перед читателями как как знамя над реальным браком Пушкина. Иконология оставляет вопросы: Пушкин явно предпочитает «Святое семейство под пальмой», изображение рыжей Мадонны, напоминавшее «рыжую и косоглазую» избранницу. Пальма могла в Европейской живописи по-разному сочетаться с сюжетом Мадонны. С Ангелами, один из которых держит пальмовую ветвь, ветвь победы, в европейской живописи были изображения Непорочного зачатия. Достаточно вспомнить вариант Рубенса, или вариант восемнадцативечного Тьеполо с целым пальмовым деревом у ног, будто бы поддержанным всеми небесными силами, поздний, но тем более выразительный в своей наивности. Это значило, что у такого события могли быть свидетелями только ангелы; но и они, как не способные подступить к этой тайне, должны были взирать на победу, на будущий триумф, чтобы понять смысл событий. К таким изображениям Непорочного Зачатия можно приблизить и Сикстинскую Мадонну, которая так парадоксальна оборвала надежды о. Сергия Булгакова на скорую богословскую победу, при этом именно побеждая его простым явленным наличием собственного будущего и сразу объясняя, что нельзя даже побеждая составить расписание побед.

Перед нами в образах Непорочного зачатия продолжение ренессансных «триумфов», в которых напряжение действия снимается только тем, что изображается умопостигаемое, но не чувственное событие: триумф любви постижим только умом, но только он позволяет любви стать созидательной силой. Тогда как под пальмой изображался прежде всего добродетельный герой, твердо, по велению веры, избирающий правильный путь, как Геракл в варианте А. Карраччи (1596). Поэтому смысл пушкинского стихотворения: мне нужна не непорочность, которая охраняется ангелами и мыслится только как будущее человечества, онтологическое будущее; но добродетель, которая выбирая правильный путь, сразу становится образцом для видящих ее. Но почему происходит такой выбор добродетели? Он как раз коренится в спорах о воле, которые шли в восточной Церкви и следы которых ощущались в любой проповеди.

Приведу только один показательный пример этого спора, чтобы не повторять все то, что затухало и разгоралось и в проповедях, и в моделях поведения, и в моделях освоения мира. Около 1368 г., уже в значительно уменьшившемся по территории, но не по высоте ума Ромее-Византии, Прохор Кидонис заявил, что из несовершенства чувственного восприятия следует и греховность тела Иисуса, в отличие от Его безгрешных задач. Будущее исчерпывается настоящими задачами, и в нем можно мечтательно охранять безгрешность простыми копьями тезисов. Ответом ортодоксии стала критика чувственного восприятия. Прохор Кидонис ссылался на тезис Максима Исповедника о том, что энергия имеет начало во времени: значит, ее бытие совпадает с ее характеристиками; и тогда всё, что во времени – тварно. Раз временные вещи тварны, то их триумф, иначе говоря, реализация характеристик, будет тоже тварной.

На эту логику готового будущего следовало ответить отождествлением исходной точки и свойств исходной точки, иначе говоря, признать, что и чувство, обращенное к этой исходной точке, становится совсем другим, что добродетель может быть не только действием, но и образцом для вдруг явившегося чувства. Прохору Кидонису на соборе велели зачитать «Диспут

с Пирром» Максима Исповедника, вроде бы не имеющий прямого отношения к его мысли, но прямо переигрывающий его: ведь согласно аргументации Максима Исповедника, воля становится очевидной не из качества результата, но из самого появления результата, иначе говоря, из самого факта движения. Этот факт движения, явленность движения самому себе как образцу, и позволяет постигать волю как один из моментов движения, а следовательно, видеть и различие воль, соответствующее различию природ. Так и у Пушкина получается, что воля не в качестве, но в самом явлении, не в реализации характеристик или в охранении их (охрана святыни, что солдатская «с ружьем и в кивере двух грозных часовых», что ангельская, не была приемлема), но в самом факте, который уже становится неотвратимым примером просто, если мы хотим себя соотнести с будущим.

Одно из неожиданных продолжений в независимой русской поэзии, «Гобелены» Кривулина, где как раз тоже воспевается существование средь медленных трудов, в простоте и умалении, и само искусство умаляется до призрака, и делается вывод:

Так хорошо, что радость узнаванья
тоску утраты оживит,
и невозвратный свет любви и любованья,
когда не существует, – предстоит!

Также именно различие воль, которое и позволяет хранить радость в тоске утраты, видно, когда свет предстоит, признается как факт, а не как обстоятельство нашего существования.

Августин, Мандельштам и живопись

Стихотворение «Посох» О. Мандельштама (1914) обычно принято толковать как поэтическую иллюстрацию к его же статье «Петр Чаадаев» (1914, опубл. 1915), и посох понимается как посох русского паломника, припавшего к святыням Рима. Но о паломничестве в статье ничего не говорится, «его путешествие больше похоже на томление в пустыне, чем на паломничество». Напротив, сказано, что Чаадаев «священнодействовал» и «соединя [л] в своей осанке торжественность епископа с корректностью светской куклы». Само выражение «светская кукла» отсылает к позированию перед портретистом – кукла здесь противопоставляется статуям-антикам, на которых учились будущие портретисты. Так же «солнце истины» в стихотворении посох – это явная отсылка к архиерейскому католическому богослужению, с выносом Дароносицы. Этот же образ выноса Дароносицы есть и в позднейшем стихотворении о Евхаристии, в котором сообщается «мир в руки взят, как яблоко простое»: иначе говоря, ньютоновская физика разыгрывается как живописная сцена – взаимное притяжение земли и яблока обычно изображалось схематически как притяжение двух шаров. Но такова иллюстративная схема, тогда как живописное полотно требовало бы сосредоточиться на яблоке как на объекте притяжения.

Здесь Мандельштам использует двусмысленность слова мир: мир как весь мир, куда достигает проповедь, и мир как имущество, то, что находится под рукой (как в выражениях «мир ценностей» или «мир существования»). Знаком владения миром как имуществом становится перстень архиерея, а знаком владения миром как вселенной становится посох, собирающий стадо со всех концов земли. Католическому архиерею при поставлении вручают оба атрибута, посох и перстень, и в этом смысле «вручение посоха» есть тогда именно передача особой стройности и дисциплины. Ситуация взаимного притяжения, «ньютоновская физика», а не последовательности причин и выводов, «средневековая физика», здесь остается: народ не только одобряет рукоположение, но и сам передает посох: важно взаимодействие, а не система освящений. Следовательно, в такой картине мира, не менее важным, чем дисциплинирование паствы, становится самодисциплинирование. И оно оказывается соотнесено с открытой перспективой мира, в котором уже притягивает друг друга не вещь и вещь, а правота и правота, «истина народа» и «истина моя».

Такое влияние живописного опыта на Мандельштама подтверждается и особенностью употребления поэтом слова «далекий». Оно никогда не означает у него *«увиденный как находящийся вдали», но только «видимый изнутри как далекий». «Я качался в далеком саду». Таким образом, и здесь остается эта ситуация: видеть не большую землю, которая притягивает маленькое яблоко, а смотреть, как это маленькое яблоко тоже притягивает землю. Логика живописной наглядности оказывается важнее логики упрощающей схематизации. И тогда «далекий Рим» – это не место паломничества обитателя большой земли, странника, а то самое место, которое притягивает всю землю, и у кого есть посох, тот и священнодействует правильным образом.

Посох как «сердцевина бытия» оказывается именно осью, вокруг которой все вращается. «Развеселился» в стихотворении тогда нужно понимать не просто как психологический эпизод, а как обычное для Мандельштама отождествление «веселья» с пляской, игрой, хороводом – веселье никогда не означает у него психологического состояния, но напротив, противостоит «стуже» психологизма, тоске как невозможности поделиться с кем-то весельем. Вероятнее всего, на Мандельштама могли повлиять изображения Августина с посохом-пасторалом, нормативные для ренессансных композиций, где посох превратился в атрибут святого. Сначала «найти себя» («прежде чем себя нашел») – это августиновская программа, так же как дуализм,

приписанный Чаадаеву, именно в таких выражениях было в те времена принято приписывать Августину, говоря о действительном или мнимом влиянии на него манихейства.

Конечно, в связи с таким атрибутом Августина, можно говорить просто о почтении к Августину как пастырю, но для объяснения живописных композиций этого недостаточно. На изображении святой Цецилии со святыми кисти Рафаэля (1516, Ватикан) мы видим рядом Августина и Марию Магдалину: Августин при этом напоминает Перуджино, хотя и очень состарившегося, но характерные нос, скулы, и скат лба выдают учителя Рафаэля, а Мария Магдалина – Форнарину, дружба которой с Рафаэлем началась только недавно. При этом Мария Магдалина держит сосуд с миром, Августин – пасторал, Павел – меч, а Иоанн изображен рядом со своим символом – орлом. Ангелы при этом изображены в верхнем круге читающими и поющими по книгам.

Очевидно, что именно тогда перед художниками остро стоял вопрос о соотношении самих евангельских текстов и традиции их толкования. Поэтому довольно часто появляются композиции, в которых епископы-богословы замещают евангелистов. Одним из первых признаков такого замещения становится изображение епископов в шитых саккосах и омофорах с образами святых и евангельскими сценами – тем самым, оказывается, что именно они и раскрывают перед нами тексты книг. Так, Пьер-Франческо Сакки в том же 1516 г. написал картину «Четыре учителя Церкви с символами четырех евангелистов»: это Августин, Григорий, Иероним и Амвросий. Августин изображен здесь с орлом у ног и с открытой книгой, за его спиной мы видим финиковую пальму. Эта пальма считалась пальмой женственной, обозначающей женское служение, и ее плоды напоминали сосуд с миром, который был атрибутом Магдалины.

Тем самым, оказывается, что Августин – толкователь Евангелия от Иоанна, и в том числе, и сцены в саду Noli me tangere, которая не могла не вспоминаться при любом изображении сада. Получается, что Августин и становится созерцателем по преимуществу, который и созерцает подлинное действие – самоотверженность Магдалины. Посох есть тогда не просто инструмент пастырской деятельности, а инструмент созерцания. То, что на картине Рафаэля посох заканчивается гротеском женской фигуры – тоже не случайно, это именно такое же созерцание обстоятельств действия, которое есть в созерцании финиковых пальм и сосуда Марии Магдалины.

Тем самым, смысл посоха как созерцания всего мира, а не только управления миром, подкрепляется и живописным опытом; и дальнейшая барочная живопись, изображавшая исступленного Августина с посохом, только усиливала этот момент созерцателя: созерцатель упорно всматривается в небо, и не берет в руку книгу, книги читают евангелисты и ангелы на небе. Так изображается и Чаадаев у Мандельштама: болезненный и при этом требовательный к себе, он меньше всего похож на читателя, но напротив, «Зияние пустоты между написанными известными отрывками – это отсутствующая мысль о России». Это не позиция читателя, а позиция созерцателя, который как раз созерцает «отсутствующую мысль», иначе это будет не созерцание, а практическое размышление. Так Мандельштам ищет выход из «снегов» психологизма, и находит его в опыте созерцания как веселья.

Перекличка Мандельштама с тем, как представляется наследие блаженного Августина в европейской живописи, не ограничивается этим эпизодом. Н. Я. Мандельштам вспоминала, что важнейшим моральным учением для поэта был тезис Герцена о «Prioratus dignitatis», первенстве чести. Это технический термин, означающий первенство патриарха среди епископов, приобретает у Герцена и тем более у Мандельштама диссидентский смысл правоты человека, имеющего чувство собственного достоинства, в отличие от неправоты распропагандированной толпы в тоталитарном государстве. Смещение здесь очень резкое: достоинство в практике древней Церкви понималось как несение обязанностей, тогда как достоинство в новом культур-

ном контексте означает самостоятельность суждения о политике и строгий нравственный самоконтроль. Мы предполагаем, что здесь посредующим звеном стали некоторые важные моменты мировоззрения Петрарки, творчество которого было очень хорошо известно Мандельштаму (благодаря переводу «Моей тайны» М. О. Гершензона и собственному изучению итальянского языка), ключом к которым в свою очередь становятся живописные изображения опыта Августина, в которых истина понимается уже не как только просвещение, но и как «поза», достойная позиция. Именно к Петрарке, который сделал Августина своим главным собеседником в «Моей тайне», и возводят ренессансное понимание dignitas как позы самостоятельности.

Философия зайца Владимира Соловьева

В Финляндии Владимир Соловьев, приближающийся уже к порогу смерти, написал экспромт:

Эти финские малютки
Бесконечно белокуры!
Хоть попробовать для шутки
Им всерьез устроить куры?
От меня седых бы зайцев
Родили они, наверно.
Мяса я не ем, и был бы
Им папаша я примерный.
Пустяки! На белом свете
Проживу без белых финок,
А кому угодно зайцев —
Их зимою полон рынок.

Очевидны параллели с учением Артура Шопенгауэра о том, что природа не просто страдает, но испытывает сострадание. Шопенгауэр призывал учится видеть в глазах домашней собаки то страдание, которым мир скорбит о своем несовершенстве. Необходим человек, как явление воли, чтобы это сострадание, неопределенное, подвешенное состояние сочувствия чему-то в себе, о чем ты сам не знаешь, превратилось в подлинное искупительное страдание. Шопенгауэр, вопреки веяниям эпохи, видел в сострадании не социальное явление, а исключительно природное, исключительно открытие природой в себе своей основы. Соловьев явно пытается спародировать это учение Шопенгауэра – показав, что такое сострадание не может исходить из собственной глубины природы, и на самом деле, немецкий философ выступал как «примерный папаша» для своей домашней собаки. Он смог увидеть не просто страдание, но сострадание в ее глазах, потому что он сам решил стать примером для природы: остановить ту цепь агрессии, которая есть в природе.

Шопенгауэр пытался сделать это усилием созерцания, которое «абстрагирует» каждое живое существо, превращает его в пример. Дисциплинированный человек умеет методически абстрагировать, он видит в природе и другие моменты, кроме победы хищника над жертвой, и начинает воображать сострадание как общий знаменатель этих моментов. Соловьев был вегетарианцем, боясь унаследовать агрессию от животного мира, и его метод абстракции был совсем другим. Он не вычленял живое существо как некий пример, как некое идеализированную социальность, в которой мы прослеживаем все законы социального. Он показывал, что природа сама умеет себя абстрагировать, и размножаться во множестве зайцев. Как бы мы ни стремились найти в природе закон сострадания, природа уже опередила нас, и заглянуть в ее раны, в ее страдание, нам уже невозможно – природа со своим страданием все равно находится впереди нас. И вегетарианство Соловьева – это отказ от того, чтобы делать свое страдание, свой аппетит, язвой для страдающей природы. Это своего рода целомудрие познания, не навязывающее познаваемому предмету несвойственных ему аффектов.

Такое целомудренное познание основано на другом чувстве – чувстве умиления. Это чувство, κατάνυξις, представляет собой «язву», след любви, или слезы искренней исповеди, одним словом, растроганность. Это чувство, как считалось, вызывается всегда единичным, уникальным предметом – стрела Эрота одна, одна судьба, одно покаяние, одна подлинная влюбленность. При этом слезы могут быть нескончаемыми, потому что они – слезы радости,

слезы преодоления жизненного кризиса. Эта радость приходит не потому, что некая цепь впечатлений, порождаемая предметами во времени, радует, но потому что человек во времени освобождается от первоначального шока раны, но чувствует сладость того, что был пойман радостью.

Долгое время в европейской культуре такое понимание «растроганности» было нормативным, определив целый спектр реакций, от юношеской влюбленности до слез, пролитых над книгой, от ностальгии до предчувствия новой жизни. Но можно заметить, что со временем было утрачено это чувство уникальности данного опыта: стало казаться, что этот опыт может воспроизводиться. Он стал «хитростью природы», которая всякий раз подлавливает человека сладостной стрелой умиления, и познание природы стало означать тиражирование этого опыта. Собственно, романный текст, большой роман XIX в., и работает как такое познание человеческой природы, которое при всякой удаче приводит в движение этот механизм умиления.

Пародирование Владимиром Соловьевым такого романного эроса происходит на всех уровнях. Зайцы, которые могли быть символом любви и метафорой любовной охоты, оказываются детьми, и механика умиления как будто должна работать бесконечно. Сама влюбленность оказывается беспокойной, «для шутки», в отличие от той финской природы, которая дает успокоение (в стихах Соловьева об озере Сайма). Это противоречит романной, сострадательной влюбленности, которая именно обретает покой в постоянной мысли о предмете любви. Будучи беспокойным трепетом сердца, такая любовь должна была концентрироваться в точке, откуда и происходят и слезы, и воспоминание, и чаяние нового будущего. Соловьев разоблачает такую сострадательную влюбленность как абстракцию шопенгауэровского типа, порожденную не живой природой, которая преодолевает себя в желании жить, а спокойным достоинством благонамеренного человека. Обличителем благонамеренности Соловьев оказывается еще более радикальным, чем любые ее социальные критики.

Сострадательная влюбленность оказывается не стремительным зайцем, который сам себя «абстрагирует» от охотника, и потому заставляет умилиться небывалым прежде умилением, а зайцем на рынке. Такой заяц оказывается «аппетитным» зайцем: шопенгауэровский «интерес», который и должен был делать природу собеседницей человека, ставя в соответствие природные инстинкты и человеческие ожидания, оказывается разоблачен как простой аппетит. И тогда уже невозможна прежняя охота на зайца как образ стрелы любви, которая сильнее не только «жертвы», но и времени, в котором живет эта жертва.

Старое представление о любви как умилении подразумевало, что время любви и есть та растроганность, которая не ведает времени, потому что сам опыт времени оказывается слишком частным в сравнении с опытом влюбленности, слезы льются безотчетно. Когда слезы оказываются вписаны в сюжет, говорит нам Соловьев, то предмет любви оказывается либо предметом «аппетита» (заяц на рынке), либо носителем «аппетита» – седые зайцы, как образ живучести природы как «интереса». Соловьев предвещает абсурдистское обращение с сюжетом, просто потому, что шопенгауэровский «интерес» для него – не исследование времени, а всего лишь приложение к социальной жизни. И для Соловьева важно восстановить абстракцию не как схематизацию, а как возможность прожить без агрессии, как свободное абстрагирование «самой жизни» от даже самых исконных ее форм.

Журавль и приятное место

Топос «приятного места» – один из самых устойчивых в классической литературе. Принято считать, что он не меняется: что такие образы, как прохладная тень деревьев, журчание ручья, аромат цветника, легкий ветерок, составляют «приятное место» самым очевидным образом. Но есть одно отличие между классическими рекомендациями и разыгрыванием того же топоса в раннее Новое время. Если мы вспомним рекомендации Либания, то он советует ритору, изображая «приятное место», описывать певчих птиц, чтобы до воспринимающего «приятное место» доносились не только запахи и прохлада, не только приятные глазу образу, но и звуки. И именно певчие птицы перестают встречаться в описаниях раннего Нового времени. На их место приходят птицы, прихотливо расхаживающие, но не поющие, такие как павлины или журавли. Например, в «Путешествии» Артура Барлоу (1584) рассказчик встречает в райской местности стаю журавлей, которую можно спугнуть. Такой слом давал о себе знать даже в античных стилизациях «приятного места» культуры декаданса, где вместо певчих птиц опять же выступали чинные и пугливые журавли, как в рассказе П. П. Муратова «Менипп» (1918).

Первым предвестием такого перелома стала поэма Клавдия Клавдиана «Похищение Прозерпины», подведшая итог пониманию мифов как особенно «возвышенных» (иначе говоря, пугающих) явлений природы. Для Клавдия Клавдиана, убежденного язычника уже в христианскую эпоху, миф и был единственным действом, способным разыграть в слове не только жизнь мысли, но и жизнь самой природы. Похищение Прозерпины в поэме происходит в «приятном месте», и перед похищением Зефир дает цветам яркие и драгоценные краски, так что вид луга превышает вид расцветки павлина. Звуковых впечатлений здесь не остается, тем более, что дальнейшая катастрофа похищения описывается как оглушающая: с грохотом перегораживаются пути рек, смешивается воздух, никнет сама земля, так что ни звук, ни действие уже не доходят до воспринимающего.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.