

УДК 82.0 + 7.01

*А.В. Марков***ЖИВОПИСНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ КОНЦЕРТА В НЕЗАВИСИМОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ**

В статье рассматривается влияние живописных моделей на сложный образ концерта в неподцензурной русской поэзии. Доказывается, что этот образ всегда обладал экзистенциальным значением, связанным с особенностями индивидуального и коллективного переживания смерти и бессмертия, и не был связан с бытовым антуражем концерта. Концерт превращался в универсальный символ напряженного переживания времени, его сложного движения, позволяющего оживить мертвый нотный материал, а значит, возродить память об отдельных людях. Такое уникальное соединение коллективного переживания и индивидуального опыта бессмертия стало возможно благодаря опыту живописи: на примере изображения концертов совы в нидерландской живописи вслед за притчей Диона Хрисостома и концепции реставрации Адольфа Овчинникова показано, что такое переживание индивидуальности как мудрости, способной совместить идеи смерти и бессмертия, поддерживалось самими технологиями живописи и метафорическими значениями в басне и притче. Подробный анализ нескольких стихотворений (Александр Миронов, Иван Жданов, Виктор Кривулин) доказывает, что одна и та же модель интермедийного переживания концерта, при всем различии поэтики этих авторов, выражала один и тот же метафизический смысл.

Ключевые слова: концерт, метафора, барокко, нидерландская живопись, Кривулин, Александр Миронов, Иван Жданов, аллегория, смерть в искусстве, бессмертие в искусстве.

DOI: 10.35634/2412-9534-2021-31-2-347-352

В независимой русской поэзии, существовавшей вне официальных институтов печатного производства, хотя иногда и попадавшей в печать, как стихи Ивана Жданова, концерт перестал пониматься как подробность быта, социальный обычай и одновременно социальная метафора, эффектная для поворота лирического сюжета. Отлученные от литературной социальности, эти авторы уже не видели в концерте метафору совместного действия, но сложный образ экзистенциальной силы – концерт уже оказывался не эпизодом из жизни лирического героя, пусть даже самым вдохновенным, а моментом жизненного перелома, открытием другого способа видеть себя и свое появление, и особым выражением контраста пустоты и полноты [4, с. 379]. Разыгрывание музыки по нотам тогда оказывалось универсальной метафорой пробуждения, прохождения через забвение и небытие ради совсем нового существования, для которого не хватает слов. Современный кинозритель конечно же вспомнит блокбастер К. Нолана «Tenet» (2020), в котором начальные кадры гибнущего симфонического оркестра соотносятся с исследованием автопортретности: Нолан, внимательный к таким произведениям искусства, как автопортреты Ф. Бэкона, его любимого художника, сделал макгаффином нового фильма рисунок Гойи, который реформировал искусство автопортрета, зарисовывая себя не только здоровым, но и больным, и близким к смерти. Тем самым, раскрывается основная метафизическая идея этого фантастического фильма: автопортрет фиксирует не только старение со стороны субъекта, но и движение времени и смерти в сторону к нему, и тем самым познание себя может оказаться спасением от власти времени и смерти.

Но конечно, главным вдохновением для неофициальной русской поэзии был не кинематограф, несмотря на все впечатления от Тарковского или Параджанова, а то искусство, которое создавалось у этих поэтов на глазах, в тех мастерских, где могли проходить поэтические чтения. Поэтому можно находить ключевые формулировки концерта у художников, принадлежавших к тем же кругам. Так, реставратор иконописи А.Н. Овчинников, утверждая, что копирование как перерисовка всегда искажает оригинал, а необходимо соревнование в скорости, при особом чувстве момента, наподобие мига перед взмахом дирижерской палочки: «Поэтому я делаю копию-реконструкцию, стараюсь приблизить икону к тому моменту, когда она была создана, а не воссоздать то, что с ней натворило время». Концерт понимается тогда не как взаимодействие разных групп: дирижера, исполнителей и зрителей, – но как реальность состоявшейся музыки, которую производит экзистенция человека: «Когда вы читаете трактаты Ираклия, средневекового художника, то удивляетесь: он описывает, как сложить печь, как сделать гвозди, молотки, как будто на тысячу человек рассчитано. Нет, это рассчитано на вас одного». Умеющий всё дирижер или виртуоз отвечает не за управление разнородными сообществами и группами ве-

щей, а за общее чувство возникающей жизни мелодии: «Как музыкант: в большом зале он должен играть вещь более приподнято, он рассчитывает, как ее правильно подать» [3, с. 81]. Далее Овчинников доказывает от противного, что иконостас – это одна икона, как будто уже состоявшаяся симфония, не в смысле банальной сочетаемости, а в смысле событийного единства: «Ведь любую фразу можно превратить в абсурд, если каждое слово произносить разными голосами – одно детским, другое старческим» [3, с. 82], и далее сравнивает соборное творчество как с разными струнами на инструменте, так и с симфоническим оркестром, различные тона в котором образуют необходимые градации тонкости для жизни образа.

Хотя может показаться, что Овчинников просто описывал свою практику, на самом деле его позиция, что концерт есть не событие группового взаимодействия, а событие экзистенциального преодоления смерти, общезначимого мудрого чувства жизни, в противовес обособленным эмоциям или функциям, подтверждается одним важным образом концерта в европейском искусстве. Кроме известных аллегорических, физиогномических и бытовых изображений концертов, требующих специального анализа, существует одна версия концерта, отчасти возрожденная в современной опере [6], в которой сова выступает как дирижер или корифей для внемлющих ее мудрости птиц. Таков, например, концерт в версии Франца Шнейдерса (1640), где птицы прислушиваются к раскрывшей ноте сове, или кошачий концерт Давида Тенирса (ок. 1635) или Корнелиса Сафтлевена (то же время) из певучих кошек и любопытных щеголеватых обезьян, состоявшийся тоже под руководством совы. Этот сюжет восходит к басне, с которой Дион Хрисостом начал одну из своих речей [1, с. 283-284]: если прилетает сова, птицы смолкают и равняются на сову, не то удивляясь ее нелепости, не то желая внять ее мудрости. Ни голосистые, ни прекрасные опереньем птицы не могут стать ориентиром для других в сладкозвучном пении, но только невзрачная, но мудрая птица, заставляет других птиц кружиться и познавать себя, и это и есть настоящий концерт, а вовсе не яркое многоголосье.

Дион Хрисостом имел в виду, конечно, моральную философию, с которой должны соотноситься все науки, и чтобы усилить свою позицию, сослался на басню Эзопа, как сова давала мудрые советы птицам, что уничтожить из возникшего в природе – дуб, потому что от него добывают птичий клей, лен, потому что из него делают силки, наконец, собственные выпавшие перья, чтобы с их помощью люди не изготавливали стрелы для охоты на птиц. Но птицы не послушались сову, поэтому она молчит, а птицы ей восхищаются, кружась вокруг нее, и это и есть концерт, попытка преодолеть смерть, после того как смерть уже наступила и всем завладела. Это безмолвное внимание, внимание к автопортрету как у Нолана или к собственному движению кисти реставратора, как у Овчинникова, должно дать новую жизнь мертвой материи, и, хотя сова молчит, птицы стремятся избежать гибели и возродиться как живые на мертвом холсте. Везде мы видим одно — концерт как экзистенциальная воля после какого-то глубинного события, как открытия смертности, мудрость как единственное оправдание концерта, и рождение новой жизни, но не как торжественное событие, а как то, что должно состояться как оправдание этого концертного искусства.

Все это сплетение мотивов мы находим в поэзии, посвященной концертам. Александр Миронов в стихотворении «Концерт для психеи-sphinx» (1978) (все стихи цитируются по [7]), посвященном Елене Шварц, создает на первый взгляд простой образ: бабочка-сфинкс, «мертвая голова», как будто дирижирует оркестром: смерть оказывается масштабнее и глубже жизни, экзистенциальная тема смерти и близкого ей экстатического познания разрабатывается как противопоставленная теме обычной жизни с ее мнимым разнообразием. Но анализ стихотворения показывает более сложное строение: бабочка, названная «гордячкой» и «дочкой эфемера» не столько дирижирует, сколько показывает, что жизнь возможна даже там, где жизни быть не должно, где «дурман» и «останки / Военных пиршеств». Далее она отождествляется с распятием: «Она фотографирует на теле / Оскалившийся череп, лик метели, / Себя, Господаря в распятом небе» – узор мертвой головы оказывается головой Адама внизу Распятия, что и создает новое видение происходящего: все люди, потомки Адама, оказываются фотографиями на кладбищенских плитах, все люди смертны, и только эта бабочка напоминает о смысле Распятия и небесном предназначении человека.

Стихотворение посвящено Елене Шварц и поэтому содержит типичный для поэтики Шварц противопоставление двух исключительных состояний: «Она то стонет раненым солдатом, / То матерью безумной прокричит», как и метафизическое соединение плотского и духовного. Но дальше появляется образ того, как бабочка порождает новую уже не физическую, а духовную жизнь: «С крыл серебристая летит пыльца / И оседает, словно Божий Страх, / На славных и бесстрашных черепах / ...

/ Из разложившихся останков / Потом наделает духов». Пыльца оказывается образом воздушного, очищенного от земной тяжести размножения, тогда как черепа оказываются готовы к воскресению перед лицом Страшного суда. Образы стихотворения, конечно, многослойны: серебристый цвет напоминает как о небе, так и об изначальном материале фотографий, серебристых пластинках, а страх – одновременно междометие, «страх что происходит», что дополнительно превращает бытовую ситуацию в переживание чуда, требующее читать далее упомянутый «Черепослов», как бы список всех умерших и готовых воскреснуть.

Ближе к концу стихотворение отождествляет духовное инобытие с инобытием России, которая выступает как послушница веры, которая, чтобы спасти веру от оскала времени, сохранить эту фотографию, предназначена тушить пожар страстей и преодолевать отчаяние, разверзшееся как ров: «Чья это вера святая лежит / Вся в серебре и оскале? / А всё затем, что круг за кругом / Послушница в сырой ночи / Пожары тушит с бесом-другом / И в ров бросает кирпичи». В этой почти блоковской образности неведомой и мучительно-прекрасной России бездна отчаяния превращается в могилу, тогда как бабочка хранит память. Образ опять многослоен и метафизичен: ров оказывается как оркестровая яма, которая начинает звучать, но только благодаря памяти дирижера возможно настоящее звучание музыки. Ключевыми для понимания стихотворения являются последние четыре строки: «Но что осталось бабочке смысленной, / Розовогрудой нимфе эфемера, / Учившегося у Тальма смеяться, / Обняв ладонью серебристый череп?». Ф.-Ж. Тальма известен как реформатор французского театра, вернувший на сцену Шекспира (в несколько античном антураже, вспомним, что в честь Тальма назвали имитацию тоги в моде XIX века), в котором он увидел то, чего не хватало классицизму: сложность и многогранность персонажей. Тогда череп в «Гамлете», как бы оскаленная насмешка над смертностью человека, оборачивается концертом эфемеров-умерших, которые все вместе смеются над смертью, хотя бы на плоскости фотографии и холста обретая жизнь. А задача дирижера как смысленного, чувствующего оркестр в том, чтобы превратить собственную эфемерность в способ запечатлеть мертвых на фотопленке, хрупкой и ломкой, но эта хрупкость, в отличие от органической жизни, и выдерживает проверку вечностью. Серебристая светопись фотографии, уже принадлежит вечной жизни. Такое понимание серебра, заметим, существовало во второй культуре, достаточно упомянуть «серебристую легенду» Виктора Кривулина («Натюрморт с головкой чеснока», 1973), которая означает запечатление образа с помощью чернения, с использованием серебра, где выпаривание ртути, как бы уход духа, и позволяет искусству сохраниться для вечности. У Кривулина эфемерна и жизнь человека, и искусство, у Миронова эфемерен концерт, но фотография на могиле не эфемерна, именно потому что тут происходит не выпаривание, а скорее кристаллизация памяти, преодолевающей смертность.

«Концерт» Ивана Жданова, написанный в начале 1980-х, представляет собой другое исследование музыки, как некоторого нерва, и тогда концерт – игра на струнах, размыкающая пространство, как нервное раздражение, позволяет вспомнить прошлое или будущее. Первая строфа стихотворения: «И музыка поражена. / И в пряди струнные рояля / уже вплетается она. / И, воздух срезанный печалю, / прозрачной кажется стена» — превращает мнимые срезанные струны, раз музыка вплетена в них и не дает их разрушить, в рассеченный звуком воздух, в плоскости эфемерных воспоминаний, которые и оказываются прозрачными и понятными для присутствующих, глядящих как бы из инобытия, из-за стены произошедшей смерти, не меньше, чем глядят еще живые. В следующей строфе главенствует уже не метафора оборванной струны, но прорастания музыки, причем она прорастает не через распахнутую землю, а на стерне, метафора одичания звуков, и тогда концерт – не столько воспитание звуков, сколько умение вслушиваться в их шелест: «Еще чуть-чуть... Наоборот, / сначала будь стерней колючей, / под снегом желтой, и вот-вот / тот шелест чуткий и дремучий / со стеблем вместе прорастет». Стебель внушает идею усиленного дирижирования шелестом, чуткого слуха, но он дремучий, как бы заблудившийся среди оркестра. Смерть звука в одичавшем мире, как бы среди тех самых одичавших птиц Диона Хрисостома, оказывается единственной возможностью услышать шелест, как птицы хоть поздно, но слышали уже замолкшую сову. Третья строфа представляет собой инструкцию дирижеру, который должен усиливать взаимодействие инструментов, но при этом как бы дать музыке развиваться самой, оживая после смерти зерна, путем зерна: «Наполни шорохами звук, / верни его в зерно немое – / пускай он выпадет из рук. / И прорастет, усилясь вдвое, / в молчанье брошенный испуг». В конце стихотворения изображается торжество музыки, в последней строфе, где уже появляются и стены, как бы новые судьбы, новые изображения биографий, и лица, и каждый становится дирижером, каждый проживает свое мучительное бессмертие, несмотря на всеобщую смертность, несмотря на то, что все стены станут

прозрачными: «А после стены прорастут / своей прозрачностью, и лица / из тьмы появятся. И тут / никто не сможет поручиться, / что стебли нас не обоймут». Тем самым посмертное существование и оказывается тем концертом, где мудрость уже принимается как единственное свидетельство живого бессмертия.

Но уже в культуре 1990-х такой концерт описывается отрицательно, как невозможный, хотя метафизический смысл его сохраняется. В книге В. Кривулина, мастерски совмещавшего живописное и музыкальное при изображении советских репрезентаций быта [2], «Концерт по заявкам» (1993) говорится уже о невозможности концерта. В открывающем книгу стихотворении исполнение по заявкам, как метафора выпавшего из времени коллективного «мы» [5, с. 276], становится метафорой кризиса межэтнических отношений 1980-1990-х гг. Метафора понятна: по всесоюзному радио звучали песни разных народов СССР, на разных языках, по «заявкам» с мест. Здесь как бы это радио вернулось к начальной своей природе рации, военного устройства: «по струнной плоскости народного оркестра / посты рогатки будки ворота / с армейской звездочкой – такая простота». Плоскость напоминает о плаце, но также и о месте струнных в симфоническом оркестре, смычки как параллельные к плоскости. Народные инструменты на концертах советского времени струнные, все понимали, музыка какого народа играет, в зависимости от того, появляется ли на сцене балалайка, бандура, домра, чугур, уд и т. д. Но здесь происходит другое, народы выступают как голоса «что нету человеческого средства / ни защититься от нее ни оторваться / а тут еще малороссийский альт / приподымается и забирает выше / границ водоразделов наций». Кризис межэтнических отношений относится и к пространству славянских республик, «альт» указывает и на барочную музыку, и на роль культуры украинского барокко, и на высокий голос, как бы материализующий политическую метафору «младшего брата». Далее следует описание тревожной, военной обстановки в разных частях бывшего СССР: «где прячутся остатки тишины / без электричества – коптилки зажжены», указание на частые отключения электричества в те годы, получается что это как бы симфония света, но «пламя слабое, живое / с малейшим дуновением дрожит», как слуховое окно, говорит о новом смысле концерта, выживании как пламени. Многие стихи этой книги посвящены невозможности концерта, как только он из метафоры превращается в историческую реальность: в перестроенной церкви, где музыка не звучит, несмотря на все технические ухищрения («Голое исполнение»), на официальном празднике, где «звук не включен еще» («На празднике народном»), в библиотеке, где несмотря на всю торжественность, требуется тишина («Последний решительный аккорд») и т. д. Таким образом, концерт становится невозможным там, где появляется уже не частная память, как фотографии на могилах, а коллективная историческая память. Поэзия должна теперь искать новые пути развития, способные выразить коллективный опыт, разумеется, сохраняя и это уникальное переживание концерта как свидетельства бессмертия. Просто «Концерт по заявкам» не описывает встречных движений времен, но уникальность новой ситуации, где это встречное движение, прежде занимавшее все пространство воображаемого, оказывается лишь одной из моделей. При этом сила такой поэзии — именно в индивидуальном порыве к бессмертию, в самостоятельном концертном выступлении, которое требует еще дополнительных исследований.

Таким образом, и видение отношения мудрости и знания (сова и птицы из притчи Диона и с полотен нидерландцев), и видение отношения индивидуальной позиции и технологий (модель Овчинникова) как способ обессмертить хотя бы в живописи тех, кто спасается или не спасается от смерти в действительности, представляет собой общую модель отношения дирижерской/корифейской чуткости как мудрости и технологий, в том числе медийных, как знания. Оказывается, что бессмертным может стать хрупкое и эфемерное, но в медийном отражении. Это может внушать надежду, если мы видим концерт как бы уже умершими, как бы с того света, но и разочарование, если приходится обретать свой голос в изменившихся социальных обстоятельствах, и эта модель оказывается только одной из моделей культуры, только одной из ее барочных метафор. Но даже если эта модель становится частной, а не общим переживанием индивидуального высказывания искусства о бессмертии, она уже неотменима как способ понять концерт не как отдельное событие, но как переживание, наиболее близкое к смерти и бессмертию как обстоятельствам встречного течения времени, что мы видели в блокбастере Нолана, но без чего нельзя представить и неофициальную русскую культуру своего времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дион Хрисостом. Олимпийская речь, или об изначальном сознании божества / Пер. Н. Брагинской и М. Грабарь-Пассек. // Ораторы Греции. М.: Художественная литература. 1985. С. 283-303.
2. Марков А.В. Советская живопись большого стиля в неофициальной русской поэзии // Вестник РГГУ Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2020. № 4. С. 123-137.
3. Овчинников А.Н. О современной иконописи // Новая Европа: международное обозрение культуры и религии. 1994. Т. 5. С. 75-88.
4. Павловец М. «Нулевые» и «пустотные» тексты в русской поэзии: от «исторического авангарда» к неподцензурной поэзии второй половины XX века // Сто лет русского авангарда. М.: Научно-издательский центр «Московская Консерватория», 2013. С. 375-384.
5. Саббатини М. Лирическое «мы» в творчестве Виктора Кривулина 1990-х гг. (анализ на примере книги стихов «Концерт по заявкам») // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии: теория и практика. Берлин, 2018. С. 275-288.
6. Саничева Е.В. «Эмоциональная сейсмограмма» оперы «Король Верхом» Клааса де Вриса // Артикульт. 2014. № 2 (14). С. 33-36.
7. Сайт-агрегатор «Вавилон». URL: <http://www.vavilon.ru>

Поступила в редакцию 13.08.2020

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор
кафедры кино и современного искусства
Российский государственный гуманитарный университет
125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, Миусская площадь, д. 6
E-mail: markovius@gmail.com

A.V. Markov

SCENIC REPRESENTATIONS OF A CONCERT IN THE INDEPENDENT RUSSIAN POETRY

DOI: 10.35634/2412-9534-2021-31-2-347-352

The article examines the influence of pictorial models on the complex image of a concert in uncensored Russian poetry. It is proved that this image has always had an existential meaning associated with the characteristics of the individual and collective experience of death and immortality, and was not associated with the everyday environment of the concert. The concert turned into a universal symbol of the intense experience of time, its complex movement, allowing to revive dead musical material, and therefore revive the memory of individual people. Such a unique combination of collective experience and individual experience of immortality became possible thanks to the experience of painting: by the example of the image of the concerts of an owl in Dutch painting following the parable of Dion Chrysostom and the concept of restoration by Adolf Ovchinnikov, it is shown that such an experience of individuality as wisdom capable of combining the ideas of death and immortality was supported by the very technologies of painting and the metaphorical meanings in the fable and parable. A detailed analysis of several poems (Alexander Mironov, Ivan Zhdanov, Viktor Krivulin) proves that the same model of the intermedial experience of a concert, with all the differences in the poetics of these authors, expressed the same metaphysical meaning.

Keywords: concert, metaphor, baroque, Dutch painting, Krivulin, Alexander Mironov, Ivan Zhdanov, allegory, death in art, immortality in art.

REFERENCES

1. Dio Chrysostomos. Olimpijskaja rech', ili ob iznachal'nom soznanii bozhestva [The Olympic speech, or the primordial awareness of the deity]. Oratory Grecii [Speakers of Greece]. Moscow, 1985. pp. 283-303. (In Russian).
2. Markov A.V. Sovetskaja zhivopis' bol'shogo stilja v neoficial'noj russkoj poezii [Soviet painting of a grand style in unofficial Russian poetry]. Vestnik RGGU Serija "Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie" [Vestnik RGGU Series „Philosophy. Sociology. Art history”]. 2020. No. 4. P. 123-137. (In Russian).
3. Ovchinnikov A.N. O sovremennoj ikonopisi [On modern icon painting]. Novaja Evropa: mezhdunarodnoe obozrenie kul'tury i religii [New Europe: international review of culture and religion]. 1994. Vol. 5. P. 75-88. (In Russian).
4. Pavlovets M. "Nulevyje" i "pustotnye" teksty v russkoj poezii: ot "istoricheskogo avangarda" k nepodcenzurnoj poezii vtoroj poloviny 20 veka ["Zero" and "empty" texts in Russian poetry: from "historical avant-garde" to uncensored po-

- etry of the second half of the twentieth century]. Sto let russkogo avangarda [One hundred years of the Russian avant-garde]. Moscow: Scientific Publishing Center "Moscow Conservatory", 2013. P. 375-384. (In Russian).
5. Sabbatini M. Liricheskoe "my" v tvorchestve Viktora Krivulina 1990-h gg. (analiz na primere knigi stihov "Koncert po zajavkam") [Lyrical "we" in the works of Viktor Krivulin in the 1990s. (analysis on the example of the book of poems "Concert on request")]. Subjekt v novejshej ruskojazychnoj poezii: teorija i praktika [Subject in the latest Russian-language poetry: theory and practice]. Berlin, 2018. P. 275-288. (In Russian).
 6. Sanicheva E.V. "Jemocional'naja sejsmogramma" opery "Korol' Verhom" Klaasa de Vrisa ["Emotional seismogram" of the opera "King on Horseback" by Claes de Vries] *Articult.* 2014. No. 2 (14). P. 33-36. (In Russian).
 7. Aggregator site "Babylon". URL: <http://www.vavilon.ru> (In Russian).

Received 13.08.2020

Markov A.V., Doctor of Philology, Professor, at Department of Cinema and Contemporary Art
Russian State University for the Humanities
Miuskaya sq., 6, Moscow, GSP-3, Russia, 125993
E-mail: markovius@gmail.com