

УДК 82.0+82.1

ГОРАЦИАНСКОЕ ПОНИМАНИЕ ЖИВОПИСИ В СТИХОТВОРЕНИИ МАРИИ СТЕПАНОВОЙ

© **Марков Александр Викторович (2019)**, orcid.org/0000-0001-6874-1073, SPIN-code: 2436-2520, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия), markovius@gmail.com

Рассматривается стихотворение Марии Степановой «Кто тот юноша был, Пирра, признайся мне!...», представляющее собою глоссу и одновременно вольное переложение Оды I, V Горация, произведения древнеримского поэта, раскрывающего обе версии происхождения живописи: из посвяtitельной таблички о спасении и из переживания приятного места. Целью статьи является установление основания, на котором горацианская образность была соединена в стихотворении М. Степановой с сапфической, общей темы и идеи стихотворения, а также источника и способов репрезентации переживания в нем возвышенного опыта. Методологически необходимыми признаются обращение к приемам изучения экфрасиса как способа превращения изображенного в сюжетный эффект, исследование тех свойств поэтики оды, которые придают устойчивость ее вариациям, и интерпретация рассматриваемого стихотворения в контексте всего творчества М. Степановой, характеризующегося определенным набором ценностей и стилистических правил. Отмечается, что Гораций сопоставляет версии появления изобразительного искусства сложно построенным сюжетом любовного соблазна как катастрофического и неотвратимого, тогда как Степанова трактует соблазн как возвышенное переживание. Если у Горация конфликт разрешается диалогом, то у Степановой — образностью неотвратимого бытия после катастрофы. Доказывается, что развитие сюжета у Степановой укоренено в античном понимании теофании, явления божества, позволяющем при этом увидеть за блистательным фасадом античности травматический опыт. Делается вывод, что Степанова и глубоко воспринимает предпосылки античной культуры, и контекстуализирует их внутри современной гендерной и травматической проблематики, что позволяет по-новому воссоздать норматив экфрасиса в современной поэзии.

Ключевые слова: Гораций, Мария Степанова, живопись в поэзии, экфрасис, стилизация, вариация, семантический ореол метра, эротическая топика, античные традиции в поэзии, живописная семантика.

Введение

В стихах современного русского поэта Марии Степановой часто встречаются стилизации, имитация простонародной или иноязычной речи, воспроизведение сложных поэтических форм. При этом такие

стилизации не иронические и тем более не эпигонские: в них принцип «гlossы», то есть развитие темы, предпосланной иноязычной или принадлежащей заведомо другому стилю цитатой, преобладает над обыгрыванием формальных особенностей стиля. Стиль оказывается не характеристикой говорящего, а техникой изображения, так что такая глосса заставляється задуматься над изображаемым, над тем, как оно может вмешиваться в действительность.

Этот принцип исследования живописи и изображения вообще с точки зрения эффекта, а не стилистических перипетий, соблюдается во многих произведениях и книгах Степановой. Достаточно указать на ее последнее крупное произведение, антивоенную поэтическую композицию «Война зверей и животных», основная тема которой, невозможность мира после сбора урожая, вопреки привычным представлениям, что после праздника урожая начинается мирная подготовка к зиме, — отсылает к образам времен года, в частности, к изображениям осени не просто с плодами, а с вином, то есть уже переработанным и готовым продуктом — но при этом выясняются эффекты этой готовности, насколько готовые и поспешные решения могут привести к военным действиям. Урожай оказывается и спасительным образом, некоей иконой, которая могла бы предотвратить войну, если бы все бы принимали этот образ всерьез, но одновременно и место урожая оказывается местом боевых действий, местом заведомо опустошенным и не способным быть идеальным пейзажем. В этом крупном произведении и искусство как икона, и искусство как приятная иллюзия показаны от противного, в ситуации, когда и то, и другое невозможно. Но как связаны эти два понимания изобразительного искусства — и предстоит выяснить в нашей статье на наиболее показательном примере их сопряжения.

Текст стихотворения (из книги «Счастье», 2003)

* * *

Кто тот юноша был, Пирра, признайся мне!
Не ответишь? Молчишь? Вылупив глупые
Голубые гляделки,
В сучке-сумочке роешься?

Не томи, расскажи, что обещал тебе
Или не обещал, что показал тебе

Или не показал он...
Ничего не показывал?

Знаешь, кто это был, ты, деревенщина?
Это бог, это бог, сам, на каникулах!
Нынче локти кусаешь —
Будешь биться о стены ты,

Что могла бы сейчас вольной кобылкою,
Лавром, метромостом, ушлою ласточкой
Сочинять мемуары...
Назови "О божественном".

Им никак не надеть смертного облика,
Не испортив его петли и выточки.
Так и шагают: пьющий,
Нищий или хромающий.

Успевай попевать, дело нехитрое,
И тебе повезет; год отработала —
И впадаешь рекою
В сине-море Каспийское.

Постановка проблемы

Данное стихотворение представляет собой вольное переложение Оды I, V Горация, причем первая строка — глосса, точное воспроизведение первой строки Оды в переводе А. Семенова-Тян-Шанского. Точно соблюден сложный античный размер, алкеева строфа, и в целом образный ряд стихотворения.

Но наравне с темой Горация появляется тема Сапфо: обращение поэтессы к подруге, причем обсуждающее явление божества. Способ разговора о божестве, введенный Сапфо, так что божество непосредственно является при разговоре, анонимный эллинистический автор трактата «О возвышенном» отождествил с понятием возвышенного, то есть непосредственного производства речью божественного явления, эпифании. Другим таким примером автор трактата считал библейские слова «Да будет свет», за которыми свет действительно наступил. Такое возвышенное явление «катастрофично» в античном смысле, если понимать катастрофу как развязку, сюжетное разрешение, наступление совершенно новых обстоятельств, совершенно меняющих всю сцену.

Вопросом является основание, на котором горацианская образность была соединена с сапфической, общая тема и идея стихотворения и собственно переживание в нем возвышенного опыта. При этом если для Горация такой вопрос не мог встать, потому что пишет он алкеевой, а не сапфической строфой, то для современного поэта, для которого семантический ореол любого жесткого метра прежде всего «античный», а уже потом авторский, такой вопрос неотвратим.

Методология решения проблемы.

Раз стихотворение Степановой подражает Оде Горация, имеющей в виду начальные функции античной живописи, то для его интерпретации необходима методология изучения экфрасиса как способа построения лирических сцен, как способа оживления начальных впечатляющих данностей, превращения изображенного в сюжетный эффект. Также, так как перед нами вариация, но соблюдающая в целом жанровую рамку, рамку Оды, то есть стихотворения о явлении божества или явления человека в божественной силе, и этим она отличается от других известных нам вариаций, сознательно или бессознательно переключающих стилистический регистр, необходимо исследовать те свойства поэтики оды, которые придают такую устойчивость вариациям. Наконец, необходима интерпретация этого стихотворения в контексте всего творчества Степановой, в котором существует как постоянный круг ценностей и предпочтений, прежде всего тематических, таких как гуманизм, гендерное равенство, и при этом определенная скорбь о текущем человеческом состоянии, так и свод стилистических правил, относящихся прежде всего не к формальным стилистическим решениям, а к допустимым и недопустимым способам развертывания сюжета.

Основная часть (аргументация)

Ода Горация представляет собой рассказ о любовной катастрофе, которую пережил как лирический повествователь, так и изображаемый в оде герой. При этом как это обычно у Горация, изысканная композиция позволяет ввести дополнительные мотивы, такие как мотивы благоразумия, спасения, лирического предчувствия и монументальности даже случайных и текущих событий, на которые никто бы иначе не обратил внимания.

Интерес эта ода представляет прежде всего тем, что в ней имеются в виду обе версии происхождения живописи. С одной стороны,

адресат стихотворения, которого лирический повествователь застал в объятиях куртизанки, находится внутри идеального пейзажа: цветущий грот как место действия включает в себя все свойства такого идеального пейзажа – влажность, ароматы, изобилие. Это соответствует версиям происхождения живописи из прямого подражания, с целью удержать любовь удержанием ее идеального образа в неизменной обстановке, что придаст монументальность самому любовному чувству. Речь, конечно, об известном анекдоте, приводимом Плинием Старшим, что подражательная живопись возникла из портрета-силуэта, когда тень любимого человека была обведена на стене пещеры. Как раз грот Горация лучше всего соответствует этой версии возникновения искусства, и даже диалогическая форма отражает такое взаимодействие модели и тени, вопросы к куртизанке должны укоротить ее за то, что уже состоялось, при этом вопросы заинтересованы только в судьбе юноши, а не в ее судьбе, тем самым ей отводится роль статиста, тени в будущей мрачной судьбе этого юноши.

С другой стороны, в конце лирический повествователь сравнивает свою любовную неудачу в отношениях с женским адресатом стихотворения с кораблекрушением, а свою оду тем самым – с посвятителем табличкой в храм. Речь идет о другой версии происхождения живописи, которая подразумевается самим жанром экфрасиса: происхождением живописи из посвященных табличек, изображавших крушение и чудесное спасение, благодаря чему спасительная функция, пример спасения и внушение спасения, и стала переноситься на изображения. Эти начальные изображения по функции ближе всего стояли не к иконам официального христианского культа, а к мексиканским ретаблос. Но если на современных ретаблос есть надписи, то большая часть этих храмовых изображений была без надписей, и требовался при этом экзегет, специальный служитель храма, который объяснял смысл изображенного и тем самым подводил бы посетителей храма к идее божественного спасения. Именно такая экзегеза, например, образует сюжет романа Лонга «Дафнис и Хлоя»: картина в храме и развернута в подробный сюжет любви как истинного спасения личности. Конечно, лирический повествователь Горация жертвует не только картину (*tabula*), но и собственные одежды, и таким образом в качестве «экзегета» выступает его собственная одежда, собственная телесность, что важно и для стихотворения Степановой как стихотворения о телесности.

У Горация эти две версии объединены тем, что юноша, новый любовник куртизанки, ничего не знает о будущем, находится только в мире подражания, тогда как лирический повествователь не просто приобрел жизненный опыт после неудач с куртизанками, но получил своего рода пророческий дар, способность видеть собственное спасение и возможность чужого спасения. Таким образом, никакой речи о синтезе двух версий не идет, напротив, резкое разведение этих двух версий и образует ту модель поэта-пророка, которой следует Гораций.

Для дальнейшего понимания стихотворения важна полемика о самом образе куртизанки Пирры, между М.Л. Гаспаровым и Я.М. Боровским. М.Л. Гаспаров увидел в этом стихотворении образчик нормативной для поэта композиции, в которой крутые повороты сюжета, сопровождаемые сменой интонации, способствуют философской отрешенности вместо былой вовлеченности: «Гораций, уже простившийся с любовными тревожениями, издала сочувственно смотрит на участь влюбленных. Мысль поэта движется, как качающийся маятник, от картины счастья к картине несчастья и обратно, и качания эти понемногу затихают, движение успокаивается: начинается стихотворение ревливой заинтересованностью, кончается оно умиротворенной отрешенностью». [Гаспаров, 1970, с. 13] Характерно, что Гаспаров говорит «Гораций», а не «лирический повествователь», так как для него важно, что начинается стихотворение со вполне реальных отношений с реальной коварной куртизанкой, а заканчивается уже схематизацией и условностью, позволяющей философски принять происходящее.

Боровский, не менее выдающийся знаток античности, чем Гаспаров, почему-то прочел эту Оду не как песнь о божестве, а как роман и соответственно реконструирует ее сюжет не как сочувствие опытного любовника неопытному, но как восхищение Пиррой, понимая под «несчастливыми» тех, кого Пирра оставила равнодушными [Боровский, 1977, с. 194]. Тем самым стихотворение делит всех мужчин на любовников Пирры, которые счастливы тем, что были с ней, даже хотя она их бросила, все закончилось катастрофой в нашем современном, а не в античном понимании, и на жалких людей, не способных плениться красотой, не обладающих достаточной чувствительностью. Тем самым Ода вроде бы говорит об эпифании Пирры, но

эта эпифания оказывается встроена в романное распределение ролей.

В стихотворении Степановой однозначно имеется в виду версия Гаспарова, а не Боровского. Никакой идеализации куртизанки и изнанки этой идеализации – смиренного принятия своих неудач, на чем настаивает Боровский, здесь нет. Наоборот, идеален может быть только юноша, как предмет желания, причем желания не только со стороны человека, но и самого искусства. Именно о нем можно написать трактат «О божественном», название которого в русском языке даже ритмически отсылает к трактату «О возвышенном».

Но особенностью этого явления бога оказывается, что он догоняет героиню. Он сам приходит к ней, возможно, с какими-то дарами. Если бы героиня его узнала, она бы приобрела стремительность, за которой он бы не угнал. Наконец, это явление бога таково, что оно инвалидно, в полной противоположности античному представлению о том, что боги отличаются легкой походкой. Для лирической повествовательницы, условной новой Сапфо, само схождение божества на землю – это травма, неудобство, невозможность угнаться даже за смертными. Можно предположить здесь отсылку, вольную или невольную, к ряду сюжетов европейской мифологической живописи, а именно к тем, где аллегорический смысл полностью вытесняет фабульный. Такова, например, «Аллегория с Дионисом» («Аллегория распутства», ок. 1490), одна из четырех аллегорических досок Беллини, где колесница Диониса догоняет христианского воина и Дионис хочет отвлечь его от его подвига. Божество здесь оказывается догоняющим, хотя встреча с ним и должна опьянить, ввести в совсем другое состояние. Но Дионису приходится ехать на колеснице, запряженной Эросами, что, конечно, отсылает к введенному Сапфо в «Гимне Афродите» пониманию Убеждения как одного из даров, точнее, одной из спутниц Афродиты.

В поэзии Степановой обе версии происхождения изобразительного искусства соединяются. Начальное «приятное место» оказывается местом неузнавания божества, неудавшейся эпифании, а значит, и не местом возможной катастрофы жизненной, которой Гораций противопоставил плодотворную катастрофу в искусстве. А значит, меняется и второе понимание искусства, спасительное изображение превращается во множество неостановимых метаморфоз, которые лирическая повествовательница обещает своей собеседнице. Это уже не

разовое спасение и приведение в идеальное состояние, но постоянное превращение, и его символом становится сочинение мемуаров, то есть редактирование своих мемуаров, а не спасительное запечатление опыта. При этом в пещере топика запечатления заменяется топикой искомого подарка, то есть вместо неопределенного будущего есть только определенность утраченного настоящего, а в части, посвященной метаморфозам, побеждает топика желания как постоянного выхода из себя, то есть запечатления только экстатического, а не сюжетного.

Но именно это позволяет говорить о катастрофе в современном понимании, как о травме, благодаря как раз полному принятию серьез катастрофы в античном понимании. Без этого серьезного принятия, очень «горацианского» в смысле неожиданного поворота к уже сказанному, о котором писал М.Л. Гаспаров, не состоялось бы серьезного разговора о современности.

Дискуссия

Сравнение стихотворения Степановой с оригинальным латинским текстом позволяет понять, как смог состояться этот серьезный разговор. В частности, Пирра завивает золотистые волосы (*religas* – скрепляешь заколками), тогда как по сюжету у Степановой она делает это нервически, роясь в сумке, иначе говоря, она не блистательная безупречная красавица, как у Боровского, а наоборот, участница чужого счастья и чужого несчастья, сама не очень понимающая, как нужно выглядеть идеально, как себя представить картинно. Это как раз горацианский ход, «поворот» по Гаспарову, когда нужно оторваться от некоей данности, чтобы посмотреть на нее со стороны, идеализировать и тем самым включить в ход действия, тем самым вытеснив частную жизненную катастрофу катастрофой в эстетическом смысле как развязкой.

Юноша у Горация назван *gracilis*, и далее говорится, что он весь облит духами. Перед нами грубая материализация изначального понятия об изяществе, *gratia*, как блеске некоей божественной жидкости, помазания, не менее грубая, чем «сучка-сумочка».

Наконец, важнейший момент, который обычно утрачивается в переводе, когда переменчивость куртизанки сравнивается с переменчивостью ветров. У Горация речь идет не просто о том, что ветер переменчив, а что легкий ветерок (*aurea*) может солгать (*fallax*), перерасти в бурю. Этого не замечает тот, кто легковверен (*credulus*) – это

слово в римской этике обозначало человека суеверного и эмоционального. В стихотворении Степановой как раз Пирра должна биться о стену, что не признала явление бога, иначе говоря, осознать собственную эмоциональность, собственную вспыльчивость, о которой она прежде не догадывалась, набить шишек на ней, а потом стать спокойной рекой, образцом банальности, впадающей в Каспийское море, иначе говоря, понять, что в эмоциях правды нет. Это гораздо больше соответствует мысли Горация, чем то простое утверждение женской капризности, которую мы встречаем в существующих многочисленных переводах этой оды Горация. Мы видим, что фактически воспроизведена логика экфрасиса, отдающего сюжетному развитию «по картинке» приоритет перед анализом эмоций.

Заключение

Если для Горация живопись, ее чудесное появление, ее спасительность, существует как факт, сколь бы в неопределенное дальнейшее время ни был этот факт отодвинут, и сколь бы ни была любовная интрига частной, эта частность — механизм экфрасиса, возрождающего чудесность живописи, то для Степановой как современного поэта живопись катастрофична в любой момент, она всегда невероятна в сравнении с происходящей ситуацией, и уделяет идеальному развитию ситуации часть собственной невероятности. Именно тогда современность и может оказаться не только катастрофичной, но и соотносящей длительность своей катастрофы с запаздыванием спасительной развязки.

Литература

1. *Гаспаров М. Л.* Поэзия Горация (Гораций, или золото середины) // Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. — Москва, 1970. — С. 5—38.
2. *Боровский Я. М.* *Intemptata nites*: к истолкованию оды Горация I, 5 // Вестник древней истории. — 1977. — № 1. — С. 192—195.

HORATIAN UNDERSTANDING OF PAINTING IN THE POEM BY MARIA STEPANOVA

© **Markov Alexander Victorovich (2019)**, Doctor Habil. in Philology, Professor at the Department of the Cinema and Contemporary Art Studies, Art

History Faculty, Russian State University for the Humanities, markovius@gmail.com

A poem by Maria Stepanova “Kto tot yunosha bil, Pirra, priznaysia mne!.. (Who was that young man, Pyrrha, confess to me!)” is both a gloss and at the same time the permissive interpretation of Ode I, V by Horace – the work of the Roman poet that reveals both versions of the origin of painting: as a development of tributary signs about rescue and as a reflection of experience of a pleasant place. The purpose of the article is to establish the basis on which the Goratinian imagery was combined in M. Stepanova’s poem with a sapphic, general theme and idea of the poem, as well as the source and methods of representing the sensation of sublime experience in it. Methodologically it is necessary to refer to the techniques of studying ecphrasis as a way of turning the depicted images into plot effects, the study of those properties of the poetries of the odes that give stability to its variations, and the interpretation of the poem in the context of M. Stepanova’s entire work, which is characterized by a certain set of values and stylistic rules. The authors note that Horace compares the version of the origin of the visual arts with a complex plot of love temptation as catastrophic and inevitable, whereas Stepanova interprets the temptation as a sublime experience. While Horace resolves the conflict by dialogue, Stepanova uses figurativeness of inevitable being after a catastrophe. We prove that Stepanova’s plot development is rooted in the ancient understanding of the theophany, the phenomenon of a deity, which allows one to see a traumatic experience behind the brilliant facade of antiquity. It is concluded that Stepanova deeply perceives the prerequisites of ancient culture and contextualizes them within the modern gender and traumatic perspectives, which makes it possible to recreate the standard of ecphrasis in modern poetry in a new way.

Keywords: Horace, Maria Stepanova, painting in poetry, ecphrasis, stylization, variation, semantic aura of the meter, erotic topic, ancient traditions in poetry, pictorial semantics.

References

1. *Gasparov M. L. Poehziya Goraciya (Goracij, ili zoloto serediny) // Kvint Goracij Flakk. Ody. Ehpody. Satiry. Poslaniya. – Moskva, 1970. – S. 5–38. (In Russ.)*
2. *Borovskij YA. M. Intemptata nites: k istolkovaniju ody Goraciya I, 5 // Vestnik drevnej istorii. – 1977. – № 1. – S. 192–195. (In Russ.)*

Поступила в редакцию 16.01.2019