

А.В.Марков

ОБРАЗЫ ЦЕРКОВНОСТИ В ПОЭЗИИ АГЛАИДЫ ШИМАНСКОЙ И ПОЭТИКА МОДЕРНИЗМА

Поэзия Аглаиды Шиманской, эстетически зависящая от множества образцов модернистской поэзии (Блок, Ахматова, Пастернак, поэты «парижской ноты»), показывает оригинальность в соединении двух речевых узусов: церковного обихода и насыщенного символично-аллегорического толкования одних и тех же образов, причем обиходное выражение предшествует намеку на сложное соотношение аллегорий. Эти узусы благодаря сжатости поэтического выражения совмещаются, как правило, в пределах одной строки и характеризуют определенную культуру созерцания храмового пространства. Реконструируются источники такого совмещения узусов — рассказ А.П.Чехова «Святою ночью», поэзия Блока, поэзия и проза Пастернака. Также этот способ соединения двух разноплановых узусов вписан в более общие перипетии православной культуры в новое время. Перед нами убедительный проект сохранения живой русской речи в ситуации эмиграции, который может рассматриваться как один из вариантов развития любой эмигрантской литературы вообще.

Ключевые слова: топка, метафора, символизм, акмеизм, Шиманская, литература русской эмиграции, русский храм, русская религиозность, репрезентации России

Аглаида (Аглая) Шиманская (1903—1995) — поэтесса, прозаик и критик «первой волны» эмиграции. Дочь философа С.А.Левицкого, жена музыканта С.Шиманского, большую часть жизни прожившая в Швейцарии и Франции, она всегда оставалась скорее в тени своих современников. Даже беглый взгляд на четыре сборника ее стихов показывает, что для нее литературные влияния не были отделены от личного общения — в частности, дружба с Ириной Одоевцевой и Юрием Терапиано определяла многое и в поэтике ее стихов, и в эстетических и этических предпочтениях. Характеризовать стихи Шиманской трудно, и по множественности цитат, словесных и ритмических, от Пушкина и Блока до Терапиано, и по невозможности отнести ее ни к «парижской ноте», несмотря на все биографические и публикаторские пересечения, ни к более-менее условному неоакмеизму, ни к обновленному символизму [1, с. 65]. Иногда поэзию Шиманской объясняют как поэзию непосредственных реакций на общие раздражители [2, с. 224]. Предварительно можно сказать, что это камерная поэзия, отчасти близкая поэтике Одоевцевой, — но при этом отличающаяся как широтой тем, так и амбициями, образными, ритмическими и речевыми, стремлением сказать как бы обо всём, о всех чувствах, переживаниях и впечатлениях на узком пространстве традиционных лирических форм.

Реконструировать эстетические установки Аглаиды Шиманской непросто, учитывая как предельный эклектизм ее поэтики, следование множеству традиций литературных школ, так и отсутствие собственно эстетических деклараций, отделенных от интимных переживаний. Но ключ можно искать в ее суждениях о других авторах. Так, рецензируя прозу Г.Е.Озерецковского и приводя из нее обширные цитаты, представляющие память о fasciniрующем эффекте молебна под открытым небом и о таинственном даре зеленой ветки на Троицын день, Шиманская, не анализируя специально устройство памяти и сочетание концептов и переживаний, заметила «Здесь присутствует даже какая-то магия и много поэзии» [3, с. 146]. Под магией имеется в виду, конечно, передача словами особого и неповторимого состояния, которое любой читатель признает невиданным и неслыханным, а под поэзией — сочетание некоторых образов как гармоничных, необходимых и потому запоминающихся.

Но проза Озерецковского для нее — не вполне опытная во всех смыслах проза, именно потому что поэзия, определенное упорядочение впечатлений и чувств, в ней следует после магии: Шиманская порицает его за недостаток литературного опыта, за некоторые вульгаризмы, напоминающие советских писателей, и отмечает в его «непосредственном совсем юном восприятии природы» особую юность чувства. Автор, говорит она, «к тому же молод душой» — хотя Озерецковскому было тогда 75 лет! Как бы там ни было, это сопоставление магии и поэзии как двух различных режимов и отношения к памяти чувств, и к высказываниям, так что второе необходимо следует за первым как нечто более аналитичное, но стоит совсем рядом с первым, оказывается ключевым для понимания нами ее собственной поэзии.

Существенно для исследования поэтики Шиманской не то, что рядом оказываются разные способы обозначить переживания, но то, что смыкаются и переходят из одного в другое, часто в пределах одной строки, эмоциональная эмпатия и особая мистическая аналитичность, просто два разных режима восприятия ситуации, переключение между которыми должно быть затруднено. Так, знаменательно, что в стихотворении «Призраки» [4, с. 31] поэтесса мечтала, как «И Гиппиус с Бердяевым простились» — в значении не попрощались, но простили друг друга, залог взаимного действия. Эмоциональность Гиппиус и мистические прозрения Бердяева оказываются рядом, не противореча друг другу.

Когда Шиманская обращается к темам церковности, соблюдения обрядов и внимания к смыслам храма и богослужения, то здесь как раз проявляется особое свойство, которое и отличает ее поэтику от способов выражения самых близких ей авторов. Это сочетание в сжатом лирическом высказывании словоупотребления или оборота, которое принадлежит церковно-бытовому обиходу, не имея прямого догматического или

богослужебного смысла, где она в чем-то подражает Ахматовой, и сразу же за этим выражения, представляющего собой сплав символическо-аллегорических указаний. Столь быстрый переход от бытовой привычки к переживанию догматических и мистических содержаний сам по себе не был бы чем-то уникальным, и вполне мог бы диктоваться сюжетом. Но в поэзии Шиманской он появляется независимо от сюжета, внутри простых описаний, рассуждений, воспоминаний или наблюдений. Приведем только несколько примеров:

А в церкви темной над распятьем
Лампада скорбно догорала,
Младенца заключив в объятья
Святая мать благословляла. [4, с. 29]

Первые две строки говорят о церковном быте: выражение «над распятьем» в значении освещающей лик распятия лампы, лампы в верхней части, не является ни догматическим, ни искусствоведческим. Это просто норма того, как говорить об освещении лика лампадой, чтобы это выражение не оказалось неуместным, непочтительным или неуклюжим. Но дальше «заключив в объятья» — это уже не описание иконы, которое было бы неуместным этикетно, сразу ассоциируясь с совсем другим поведением и другим, уже вполне современным порядком чувств. Но при этом благословение, разведенные руки напоминают крест, и объятья выглядят как спасение благодаря кресту. Выстраивается сложное переплетение мотивов и богословских концептов, которое мы знаем по «Магдалине» Пастернака из Стихов Юрия Живаго: «Слишком многим руки для объятья / Ты раскинешь по концам креста», где объятия, спасение всего человечества, жертвенная любовь и публичное благословение человечества соединяются в один комплекс.

Цитатами и полуцитатами из «Магдалины» наполнен посвященный Пастернаку лирический диптих [5, с. 32]. Такие строки как «Но час настал. И ниц упала стража» выглядят как заметка на полях названного стихотворения Пастернака. Лирическая героиня стремится «с другими преклонить колени / И благодать до сердца донести», как и пастернаковская героиня собирается дорастить «до воскресенья»; и хотя сценарий поведения Магдалины у Шиманской другой, сам переход от жеста к осознанию нравственных концептов, таких как благодать и сердце, такой же как у Пастернака. Во второй части диптиха Шиманская сближает жесты Магдалины и шум моря:

Молись и плачь, Мария Магдалина,
О камень бейся и шуми, прибой.

Но кроме стихотворения Пастернака в этом лирическом диптихе цитируется и рассказ Чехова «Святою ночью» (1886), где подробно обсуждается способность церковнославянской речи акафистов вызывать впечатление света:

Твоя душа с моей сливалась чудом,
Слова и слезы падали на лист,
А голос креп и звон летел оттуда,
Был свет звезды печален и лучист.
Святая ночь над временем спустилась,
Шаги, как ветер, вольны и легки.
Земля и небо посылали милость,
Алмазами горели светляки.

Очевидно, что речь идет о пасхальной ночи, причем не в центральной России, а на юге Франции, где и можно увидеть светляков. Слияние земли и неба, звезд и моря, в котором все растворяется, связь слез, слов, влаги и слияния душ словно в морской волне, выглядит как более аналитическая вариация чеховского описания:

«Мир освещался звездами, которые всплошную усыпали всё небо. Не помню, когда в другое время я видел столько звезд. Буквально некуда было пальцем ткнуть. Тут были крупные, как гусиное яйцо, и мелкие, с конопляное зерно... Ради праздничного парада вышли они на небо все до одной, от мала до велика, умытые, обновленные, радостные, и все до одной тихо шевелили своими лучами. Небо отражалось в воде; звезды купались в темной глубине и дрожали вместе с легкой зыбью» [6, с. 219].

В этом же рассказе Чехова создание акафистов понимается как аналитическая работа, где за соблюдением речевого этикета, плавностью и велеречием, следует аналитическая работа, которая и требует сжато, в пределах одной строки или даже двух-трех слов провести все необходимые символическо-аллегорические связи:

«Кроме плавности и велеречия, сударь, нужно еще, чтоб каждая строчечка изукрашена была всячески, чтоб тут и цветы были, и молния, и ветер, и солнце, и все предметы мира видимого» [6, с. 221].

Мы видели и еще увидим, что мгновенный переход от этикетного обихода к такому сложному символическому-аллегорическому комплексу — основа всего самобытного в поэтике Шиманской. Сочинитель акафистов в рассказе Чехова не стремился их печатать, и точно так же Шиманская сравнивает работу типографского станка, печатающего ее стихи, с гибелью бабочек, души каждого стихотворения под прессом. Следовательно, публикация ее сочинений для нее тождественна полной личной (телесной) гибели:

Мне больно, я боюсь смотреть
Как мотыльков стальная грудь раздавит;
Не надо — и к чему жалеть?
Когда-нибудь и жизнь меня оставит. [7, с. 43]

Но даже в этом очерке мы видим быстрый переход от эмоции, боли и страха, к сложному комплексу образов, где, например, типографский станок сравнивается с прессом (как калька с французского *presse*, означающего типографский станок, печать и утюг, использовавшийся коллекционерами бабочек), а печатание — с раздавливанием (как калька с немецкого *drücken*). Если в таких светских образах комплекс символических соответствий образуется перекличкой языков и технических значений слов, то в церковных темах оказывается необходимо сочетание догматических, нравственных и мистических утверждений.

Церковные темы Шиманской часто связаны со стремлением воскресить Россию Блока, которая и понимается как гармоничное соединение настоящих эмоций с настоящим этикетом, церковным и светским. Прямых отсылок и к образам, и к ритмам Блока у Шиманской множество; например, в этом четверостишии:

Сюда, сюда! Здесь яблони в цвету,
Здесь храмы с куполами золотыми,
В полях цветы с глазами голубыми,
У царских врат архангел на посту. [7, с. 23]

Знарок Блока легко вспомнит и «Свирель запела на мосту / и яблони в цвету, / И ангел поднял в высоту / Звезду зеленую одну» и «Одна, в цветах, и жду другой весны. / Идите прочь — я чую серафима» и некоторые другие образы и неотделимые от них ритмические решения. Так Шиманская следовала словом и мыслью не только за Блоком; например, стихотворение «У моря» [8, с. 26-27] содержит такое же множество полуцитат из «Альбатроса» Ш.Бодлера — но Блок всё равно ее вождь.

Но здесь опять же в пределах одной строки сочетаются обиход в начале и мистический комплекс в конце. Выражение «у царских врат архангел» в значении «икона архангела в иконостасе над царскими вратами» — принадлежит расхожему церковному обиходу, где все знают, что икона архангела не может быть прямо у царских врат, но можно рассматривать архангела как привратника и стража, именно так переживать изображение. А вот выражение «на посту» указывает и на то, что архангел не оставляет пост, что открытие царских врат и совершение евхаристии и есть необходимый регулярный ритуал, и что правильное устройство мироздания, где всё стоит на своем месте, и состояние евхаристического спасения, где оно воспринимается присутствующими, друг с другом неотрывно связаны.

Есть и другие примеры таких же употреблений. Например, строка «Погасли свечи и завял венок» [7, с. 30] соединяет обиход и нравственно-мистический комплекс. В церковном словоупотреблении, во всяком случае, городском, не говорят, что свечи гасятся или погашены, чтобы не акцентировать тушение свечей, — что будет неуместно и грубо. При этом венок как украшение иконы оказывается частью общего евангельского образа полевых цветов как эфемерид, живущих один день; и поэтому употребление совершенного вида говорит об исполнении евангельского слова — это уже не простое наблюдение, тем более подчиненное этикету, а глубинное переживание смертности, — причем не эмоциональное, а продуманное концептуальное.

В другом стихотворении, импрессионистически изображающем отпевание, сразу привлекает внимание строка «Ангелы на стенах утешали раем» [8, с. 36] — для обихода нормально вообще назвать церковные росписи «ангелами на стенах», раз ангелы там встречаются часто. Можно в старой обычной речи говорить, что иконописцы пишут ангелов, в смысле расписывают храм самыми разными сюжетами. Но уже утешение раем — это не просто указание на сюжеты церковной росписи, на обнадеживающие изображения, а утешение как явление Духа-Утешителя, как комплекс, связывающий явление Духа и убедительность духовной реальностирая. Этот комплекс усиливает другая строка того же стихотворения «Молится под ризой серафим», где обиходное «под ризой» (изображение на иконе в окладе? священник в полном облачении?) переходит в образ серафима как библейского стражарая, который и отступает, открывая рай умершему человеку.

Такая устойчивость самобытного приема требует объяснения, и оно может быть найдено в более широком культурном контексте, и этим контекстом оказывается переход христианской культуры от норм средневекового созерцания к нормам нового времени. На протяжении многих веков типологический метод интерпретации священных текстов в христианской культуре не пересматривался: ветхозаветные события понимались как исторические и прообразующие (*тип*, откуда *типология*), а новозаветные — как прообразованные, духовные и потому более подлинные. Такой метод конвертировал историческую достоверность в духовное переживание.

Распад типологического метода начался с переходом к новому времени, городскому буржуазному укладу как обычному. Чтобы не говорить обо всех перипетиях интерпретации Библии в эпоху Реформации и Контрреформации, можно указать на то, что и в православном мире средневековый типологический метод с какого-то момента перестает работать, точнее, он теперь требует аллегорически интенсивного переживания всей новозаветной истории, включения ее как раз в сложный аллегорико-символический комплекс. Например, прецедентами евхаристии оказывались не ветхозаветные события, такие как дарование манны с небес, а вполне новозаветные, как брак в Кане и умножение хлебов.

Г.В.Флоровский в 1937 году понимал этот процесс, проходивший как в словесности, так и в изобразительному искусстве, исключительно отрицательно, как упадок навыков мистического созерцания, приобретенных в Византии: «Это был отрыв от иератического реализма в иконописи и увлечение декоративным символизмом, — вернее, аллегоризмом» [9, с. 44]. В своей книге, отражающей как раз опыт первой волны русской эмиграции, Флоровский говорил просто о победе аллегорического воображения над прежней дисциплиной богословского суждения, считая, что эта победа косвенно повлияла и на социальное воображаемое послепетровской эпохи, определив в том числе специфическую религиозность русского дворянства и интеллигенции.

Но мы видим, что такое плотное аллегорико-символическое переживание настоящего может оказывается продуктивным для той поэзии, которую мы бы во всех остальных отношениях назвали бы вторичной. Более того, оно способствует, именно в силу своих структурных особенностей, сохранению живых слов и выражений русского языка в условиях эмиграции, без того огрубения, которого Шиманская больше всего боялась.

1. Хадынская А.А. Лирика Аглаиды Шиманской в контексте поэзии «парижской ноты» // Libri Magistri. 2018. № 6. С. 62-68.
2. Осипова Н. Телесно-тактильный код как способ чувственного восприятия мира в поэзии русской эмиграции 1920—1940-х годов // Slavica Wratislaviensia. 2014. Т. 158. С. 217-227.
3. Шиманская А. Рец. на: Геннадий Озерецковский «Червь земли», Париж, 1969 // Современник (Торонто). 1970. № 20—21. С. 144-147.
4. Шиманская А. Антенны. Париж: Рифма, 1976. 53 с.
5. Шиманская А. Я вам прочту: Стихи. Париж: Рифма, 1963. 46 с.
6. Чехов А.П. Святою ночью // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. Т. 5. М.: Наука, 1984. 707 с.
7. Шиманская А. Капля в море. Париж: Рифма, 1950. 45 с.
8. Шиманская А. Новолунье: Вторая книга стихов. Париж: Рифма, 1955. 52 с.
9. Флоровский Г.П. Пути русского богословия. М.: Институт русской цивилизации, 2009. 848 с.

References

1. Khadynskaya A.A. Lirika Aglaidy Shimanskoy v kontekste poezii "parizhskoy noty" [Lyrics of Aglaida Shimanskaya in the context of the poetry of the Parisian note]. Libri Magistri, 2018, no. 6, pp. 62-68.
2. Osipova N. Telesno-taktil'nyy kod kak sposob chuvstvennogo vospriyatiya mira v poezii russkoy emigratsii 1920—1940-kh godov [Haptic code as a manner of emotional perception of the world in the poetry of the Russian emigration of 1920—1940]. Slavica Wratislaviensia, 2014, vol. 158, pp. 217-227.
3. Shimanskaya A. Reti. na: Gennadiy Ozeretskovskiy "Cherv' zemli", Paris, 1969 [A review on "Worm of the Earth" by Gennady Ozeretskovsky, Paris, 1969]. Sovremennik (Toronto), 1970, no. 20-21, pp. 144-147.
4. Shimanskaya A. Antenny [Antennas]. Paris, 1976. 53 p.
5. Shimanskaya A. Ya vam prochtu: Stikhi [I will read to you: Poems]. Paris, 1963. 46 p.
6. Chekhov A.P. Svyatoyu noch'yu [Easter Eve]. Complete works and letters in 30 vols. Works, vol. 5. Moscow, 1984. 707 p.
7. Shimanskaya A. Kaplya v more [A drop in the sea]. Paris, 1950. 45 p.
8. Shimanskaya A. Novolun'e: Vtoraya kniga stikhov [New Moon: The Second Book of Poems]. Paris, 1955. 52 p.
9. Florovskiy G.P. Puti russkogo bogosloviya [Ways of Russian Theology]. Moscow, 2009. 848 p.

Markov A.V. Images of church in the poetry of Aglaida Shimanskaya and the poetics of modernism. The poetry of Aglaida Shimanskaya, aesthetically dependent on many examples of Russian modernist poetry (Blok, Akhmatova, Pasternak, poets of the so-called Parisian note), shows originality in combining two speech usages: church usage and a rich symbolic-allegorical interpretation of the same images, moreover, everyday expressions precede a hint at the complex relationship of allegories. These usages, due to the brevity of poetic expression, are combined, as a rule, within one line and characterize a certain culture of contemplation of the temple space. Three sources of such a combination including Chekhov's story Easter Eve, Blok's poetry and Pasternak's poetry and prose are being reconstructed. Also, this way of connecting two diverse usages is inscribed in the more general vicissitudes of Orthodox culture in modern times. In her poetry, the author of this article sees a convincing project of preserving the living Russian speech in the situation of emigration, which can be considered as one of the options for the development of any migrant literature in general.

Keywords: topic, metaphor, symbolism, acmeism, Shimanskaya, Russian emigration literature, Russian temple, Russian religiosity, representations of Russia.

Сведения об авторе. Александр Викторович Марков — доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет; ORCID: 0000-0001-6874-1073; markovius@gmail.com.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 10.02.2022. Принята к публикации 01.03.2022.

Ссылка на эту статью: Марков А.В. Образы церковности в поэзии Аглаиды Шиманской и поэтика модернизма // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2022. № 2(41). С. 245-249. DOI: 10.34680/2411-7951.2022.2(41).245-249

For citation: Markov A.V. Images of church in the poetry of Aglaida Shimanskaya and the poetics of modernism. Memoirs of NovSU, 2022, no. 2(41), pp. 245-249. DOI: 10.34680/2411-7951.2022.2(41).245-249