

© Марков, А.В., 2020

УДК 781.2+82.7

DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10077

«ОПЯТЬ ШОПЕН НЕ ИЩЕТ ВЫГОД»: ОБ ОДНОМ РУССКОМ ОБРАЗЕ ШОПЕНА

А.В. Марков¹

¹ Российский государственный гуманитарный университет, Москва, 125993, Российская Федерация

Аннотация. В русской культуре кроме профессионального образа Ф. Шопена как представителя романтической музыки был создан и образ Шопена-реалиста, причем не в смысле социальной позиции, а в смысле духовной проработки отношения к явлениям действительности. В статье доказывается, что эссе Б. Пастернака «Шопен» (1945) не осталось единственным примером такого последовательного подхода, требовавшего видеть в Шопене не только открытость реалиям его времени, но и особую детскость, святость и духовную работу. Интуиция Пастернака была продолжена С. Аверинцевым в его переводе стихотворения «Шопен» Г. Бенна, одного из важнейших стихотворений немецкого экспрессионизма, в котором творчество композитора осмыслено как экспрессионизм до экспрессионизма, как противостояние обстоятельствам повседневной жизни с помощью радикальных музыкальных жестов. Аверинцев перевел вопрос в духовную плоскость, представив конфликт гения и обывателя частью конфликта Творца и нечистой силы, отождествив обыденное с формами зла XX в. В таком случае Шопен оказывается победителем социального зла, и его образ связан с образом победы над злом. Подробный анализ некоторых смещений и вольностей, которые Аверинцев производит в переводе Бенна, показывает, что Аверинцев видит в Шопене святого, и мотивы, привнесенные в перевод, совпадают с мотивами эссе Аверинцева о святом Сергии Радонежском. Тем самым Шопен оказывается символом победы, и критическое осмысление жития Сергия Радонежского и стихотворения Бенна позволяет уточнить, как собственные свойства музыкальной формы позволяют выразить социальное действие святости.

Ключевые слова: Шопен, Бенн, Аверинцев, Сергей Радонежский, святость, романтизм в музыке, реализм в музыке.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Марков, А.В. «Опять Шопен не ищет выгод»: об одном русском образе Шопена. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 4. С. 187–197. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10077.

“AGAIN CHOPIN IS NOT LOOKING FOR BENEFITS”: ABOUT ONE RUSSIAN IMAGE OF CHOPIN

A.V. Markov¹

¹ Russian State University for the Humanities, Moscow, 125993, Russian Federation

Abstract. In Russian culture, in addition to the professional image of Chopin as a representative of romantic music, the image of a realistic Chopin was created, not in the sense of a social position, but in the sense of a spiritual attitude to the phenomena of current reality. The paper proves that Pasternak’s essay “Chopin” (1945) was not the only example of such a consistent approach that was required to see in Chopin not only mind-openness to the realities of his time, but also special childishness, holiness and spiritual work. Pasternak’s intuition was continued

by Averintsev in his translation of the poem “Chopin” by Gottfried Benn, one of the most important poems of German expressionism, in which the composer’s work was understood as expressionism before expressionism, as opposing the circumstances of everyday life through radical musical gestures. Averintsev translated the topic into the spiritual sphere, presenting the conflict of genius and common life as part of the conflict of the Creator and the evil spirits, identifying the ordinary with the forms of evil of the 20th century. In this case, Chopin is the triumphant over social evil, and his image is associated with the image of victory over evil. A detailed analysis of some biases and licences that Averintsev makes in Benn’s translation proves that Averintsev sees a saint in Chopin, and the motives introduced in the translation coincide with the motives of Averintsev’s essay on St. Sergius of Radonezh. Thus, Chopin is a symbol of victory, and a critical understanding of the life of Sergius of Radonezh and Benn’s poem allowed him to clarify how the proper traces of the musical form express the social effect of holiness.

Keywords: Chopin, Benn, Averintsev, Sergius of Radonezh, holiness, romanticism in music, realism in music.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation. Markov, A.V. (2020), “«Again Chopin is not looking for benefits»: about one Russian image of Chopin”, *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 4, pp. 187–197. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10077. (in Russ.)

Общая репутация Ф. Шопена в русской культуре как композитора наиболее реалистического и наиболее современного из тех, кого нужно изучать в обязательном порядке, была поддержана в эссе Б. Пастернака, где он определил этюды композитора как «музыкально изложенные исследования по теории детства». В этом основная мысль всего эссе Пастернака (1991): Шопен был впечатлительным в детстве, и его взрослая музыкантская добросовестность вела не просто к работе над собой, а работе над этими впечатлениями. Поэт подчеркивает и способность Шопена к игровым перевоплощениям, розыгрышам и особый реализм его творчества, понятый как умение быть современным в современности, «без насилия над чувством уместности» (Пастернак Б., 1991, с. 406). Такая постановка вопроса о природе реализма Шопена, конечно, ставит перед нами вопрос, насколько здесь можно говорить о реализме в узком музыкальном смысле, связанном с развитием определенных типов музыкальной повествовательности,

а насколько о некотором эффекте реальности, ставкой которого является не только творчество, но и сама жизнь Шопена. В пределах эссе или даже музыковедческого очерка ответить на такой вопрос всегда можно только частично: ведь описание музыки поневоле будет приносить туда повествовательные моменты, не говоря уже о сравнении жизни и творчества, а эффекты реальности, прочитываемые как музыкальные впечатления, легко объявить субъективными эффектами самого жанра очерка, не имеющими отношения к поэтике композитора.

Однако задача, которую трудно или даже невозможно решить в музыковедческом очерке, была решена в одном переводе, который делался не как перевод, а как один из способов работать с содержанием культурной рефлексии XX в., выражающейся в том числе в поэзии. В 1990 г. в переводе С. Аверинцева вышло стихотворение «Шопен» Г. Бенна (1990). Это произведение для немецкой критики было примером передачи музыки и самих условий ее ис-

полнения в стихотворении, занятом прозаическими вещами во всей их бытовой непосредственности: медицинская справка о чахотке, каталог роялей, сведения о выступлениях. Сам ритм, сами вибрации музыки пробиваются через высказывания (Фридрих Г., 2010, с. 243–245). Для Аверинцева было важнее другое: в одном из интервью он говорил, что для него исследовательская и переводческая работа — как две руки, и это сравнение подразумевает, что культурные смыслы, методически реконструируемые в ходе исследования, могут также вдруг обретаться во время перевода, заставляя задуматься о природе метода (Мальцева О., 2016, с. 210). Поэтому Аверинцев не был переводчиком в смысле стремления к точной передаче оригинала и его свойств, при всем внимании к нюансам и контекстам оригинала, которым средний переводчик не обладает. Он мог при переводе модернистской поэзии, прежде всего Г. Тракля, переносить образы из одного стихотворения в другое, даже жалуясь в устных разговорах на однообразие этого автора, что перевести двадцать стихотворений его проще, чем одно — явно имелось в виду не столько ограниченное число образов или приемов, этого о Тракле сказать невозможно, но заимствование им не просто образов, но некоторого типа рефлексии или настроения, например, «проклятого поэта», иначе говоря, как раз действие с помощью выверенного метода, благодаря чему переводчик только и может, что находить оригинальные образы в готовом виде, а не как задачу для изобретения или воображения (Михайлова Е., 2016, с. 261).

Готфрид Бенн для Аверинцева был тоже поэтом модернистским, но

глубоким, не встающим в готовую заемную позу, но напротив, не имеющим никакой позы, говорящий о культуре то, что думает. Такое отношение к Бенну оказалось ключевым — Аверинцеву было важно представить отношение к культуре, в котором нет никакой готовой театральности, которая с какого-то момента связывалась им с компромиссами, фарисейством и уступкой интригам зла, которые могут скрываться за самыми банальными бытовыми решениями. Больше всего эта мысль о лицемерии и посредственности как источнике любого социального зла развивалась Аверинцевым в эссе о Сергии Радонежском (1992), прозаичность и доверчивость которого он противопоставлял различным формам проектирования. Но такой же доверчивостью обладает и Шопен Пастернака, и Шопен Бенна, и тогда различные каталоги и перечни в стихотворении Бенна можно понимать не как способ увидеть творческий замысел Шопена по контрасту бытовой рутине, но как позицию самого Шопена, который принимает с доверием свое будущее. Это Аверинцев постоянно говорит о Сергии: он не знал, что к нему придут монахи, даже удивлялся этому, он не знал, что он основатель всего северного монашества, он не знал, что уже его преемник Никон начнет принимать богатые пожертвования, но при этом и это стяжание стало важным для создания культурных ценностей. Все время такая непредрешенность противопоставляется мирским хлопотам, житейскому попечению, и при этом Аверинцев постоянно опирается на житие Епифания Премудрого, только поясняя, почему это не топика или условно-

сти, а совершенно реалистический рассказ о святости, соответствующий и той логике истории, которой мы должны следовать, прямо как у Пастернака Шопен, следующий своему детству как способу реалистически отнестись ко всем условностям. Так и для Аверинцева монастырь при Сергии просто был праведным и нестяжательным, а не потому что он следовал каким-то правилам или хотел спланировать что-либо, просто он только так мог состояться как исторический монастырь.

В переводе Аверинцева произошло несколько смещений в отношении к оригиналу, которые могли бы казаться сами по себе литературными вольностями, но в целом прямо обязаны определенному способу прочтения источников, где Бенн оказывается таким же примерно источником понимания «реализма» Шопена в пастернаковском смысле, как Епифаний Премудрый был источником понимания достоверности монашества Троицкого монастыря, реалистичности в отличие от нереалистичности, фантазийности социального зла. В частности, это эпизод жизни Шопена у Жорж Санд, «где отпрыски Жорж Санд / не получали от него / авторитетных советов» (Бенн Г., 1990, с. 247). В оригинале сказано просто «дети», которые не получали «воспитательных, образовательных, связанных с взрослением» (erzieherischen) советов – в чем, конечно, сказывалась эротическая ирония Бенна: чему может обычно научить любовник матери, кроме как «повзрослеть» в смысле узнать половую жизнь. Если точка зрения у Бенна построена как разговорчивая ирония, то у Аверинцева – как молчаливое при-

знание авторитета, и иронией оказывается не столько беззаконие этой связи, сколько вообще отступление от авторитета.

Такое же понимание иронии есть и в статье о Сергии Радонежском, комментирующей житие, написанное лично знавшим Сергия человеком. Аверинцев разъясняет то, что Епифаний говорит о происхождении святого, что его семья в Радонеж переселилась как беженцы, после разгрома Ростова, учиненного клеветами Ивана Калиты. Аверинцев отмечает, что и для Сергия Радонежского, и для Епифания – это свидетельство почти из первых рук, во всяком случае, имевшее достаточно очевидцев, чтобы и их сообщение, их речь звучала достаточно достоверно. Аверинцев замечает: «И потому, когда преподобный Сергей неуклонно настаивал перед русскими городами и князьями на мире с Москвой, за этим надо видеть не идеализацию московской государственности и уж никак не державную эйфорию, но самые трезвые, самые реалистические, глубоко и молчаливо выстраданные побудительные мотивы. Настроение тут очень строгое, слова надо подбирать осторожно и скупое, вслушиваясь в безмолвие, которым оградил себя святой» (1992, с. 7). Получается, что как бы Сергей соглашается с этим беззаконием, как мы соглашаемся с образом жизни Шопена и Жорж Санд, но чтобы показать, что некоторый авторитет, требующий безмолвия, действует даже в самых суровых обстоятельствах.

Тема подавления продолжается и в следующем смещении. О смерти Шопена от туберкулеза Бенн в переводе Аверинцева говорит:

«тихая смерть, / если сравнивать / с пароксизмами боли, / с залпами расстрелов» (Бенн Г., 1990, с. 247), хотя по-русски правильнее «пароксизмы болезни», а не «боли», но в переводе существеннее калька со *Schmerzparoxysmen* оригинала. Однако для нашей темы важнее, что в оригинале говорится не о расстрелах, а об орудийных залпах, канонадах (*Gewehrsalven*), т.е. создается другой образ подавления восстания на родине композитора: не просто кара повстанцам, но героическое сопротивление и готовность сражаться. Но такое внимание к чистому страданию, напоминающее Ф. Достоевского, конечно мотивировано не только стремлением вписать польскую историю в общее для всего христианства понимание страдания, но и определенным отношением к обыденности. В статье о Сергии Радонежском есть тоже сопоставление обстоятельств героической борьбы и обстоятельств столкновения с чистым злом, и обсуждать мученичество как встречу с чистым злом оказывается важнее, чем говорить о борьбе, что отчасти было предвосхищено демоническими и антидемоническими образами шопенианы Пастернака (Скоропадская А., 2018, с. 190–191).

Аверинцев называет ситуацию борьбы с грехом не смертельной, потому что у грешника всегда есть соседи, которые могут обличить его или сделать какие-то выводы для себя. В этом смысле появление грешника и его обличение может быть сопоставлено с восстанием – грех переживается как что-то недолжное, с чем можно бороться, хотя некоторые и терпят духовную смерть от греха: «Самое смертель-

ное для христианства даже не грех. Не так страшно, пока грех есть нечто из ряду вон выходящее, пока грешник знает и его братья по вере знают, что с ним, грешником, дело не в порядке» (Аверинцев С., 1992, с. 10). Но далее исследователь говорит, что в ситуации посредственности, терпимости к любому злу, и возникает такой «ряд», как бы чистый расстрел, убийство любого живого: «Самое смертельное – это посредственность. Никакого из ряду вон: посредственность и есть этот самый ряд. Вроде бы все в порядке – и все неживое». Аверинцев не ссылается ни на кого из писавших о действии осмелевшего зла, машины зла, ни на Д. Бонхёффера, ни на В. Шаламова: для него важнее увидеть, как именно созерцается зло и его последствие, когда думаешь о душе рядом с Сергием Радонежским и его искушениями.

В этом смысле подход Аверинцева близок подходу к изучению наследия Сергия Радонежского, который был предложен В.Н. Топоровым (1998, с. 657–681) – первые разработки ученого в исследовании русской святости относятся примерно к тому же времени, хотя итоговый труд и был издан позже. Для Топорова ключом к пониманию роли Сергия Радонежского в русской культуре оказываются его моленные иконы, по которым он моделировал свою жизнь, и иконописные изображения Сергия Радонежского с житием, которые оказываются связаны с московской топикой, с вариантами святости, представленными в столице и особенно ее маргинальных областях – например, для него принципиально было, что одна из икон Сергия Радонежского

происходила из старообрядческой молельни в Токмаковом переулке (Топоров В., 1998, с. 663), которую москвичи знают как образчик северного модерна в архитектуре. И Топоров, и Аверинцев опираются на объяснение Епифания Премудрого, что «Троица» Андрея Рублева была для Сергия Радонежского моделью правильного монастырского общежития, и эта мысль о Троице как лучшей социальной модели, важная для русской идеалистической философии от Н.Ф. Федорова до П.А. Флоренского (Топоров В., 1998, с. 678–681), оказывается частью различия уже состоявшегося и еще не состоявшегося. Но несостоявшееся понимается по-разному, можно сказать, у Топорова – живописно, а у Аверинцева – музыкально. Для Топорова важно, что образ Сергия глубоко запечатлелся в русской культуре, а для Аверинцева нужно пойти дальше этих запечатлений, как он пишет: «Очень хорошо высказывание отца Павла Флоренского об окрестностях Сергиева Посада как зримо явленной идее или энтелехии русской природы вообще. Но это высказывание уже сделано, и вариации на его тему едва ли нужны» (1992, с. 9). Иначе говоря, тема природы или тема социального окружения или исторического контекста – это именно музыкальные темы, некоторые из которых вполне виртуозно сыграны в предшествующей русской мысли, тогда как задачей современной науки оказывается разработка тех тем, где вариации нужны, прежде всего, соотношения между спецификой аскетического усилия и различными формами зла в истории, если можно так сказать, «историософская» тема (хотя ни

Аверинцев, ни Топоров этого слова не любили, но позволим себе его употребить за неимением лучшего).

В переводе бенновского «Шопена» «утомленный, овеванный тенью смерти» только примерно соответствует оригинальному «verdunkelt von Müdigkeit und Todesnähe», омраченный усталостью и близостью смерти, что создает такое живописное, как бы рембрандтовское в расхожем смысле впечатление (к настоящему Рембрандту отношения не имеющее). Для Бенна были важны такие эффекты, близкие живописи экспрессионизма, которая и образовывала главное поле отсылки его стихов в другом виде искусства. Аверинцев создает впечатление более динамическое, ближе к сюжету средневековой мистерии или, точнее, ее символистского подражания, где действительно может появиться ангел смерти с черными крыльями, а вся пластика игры актера будет выражать эту идею утомления. Но эта мистериальность оказывается вписана Аверинцевым в особое представление о том, как устроена святость в качестве события духовной жизни, где он обращается не к живописи, но к кинематографу, где, как мы понимаем, благодаря крупному плану и резким контрастам динамической смены планов описанные эффекты достигаются даже лучше, чем в символистской сценографии и экспериментальных постановках.

Аверинцев начинает рассуждение о собственной природе святости с того, что мы легко сопоставим с кинематографическим флешбэком, в случае, если он служит не только раскрытию глубины отдельного характера, но образованию об-

щей структуры фильма, пересборке начального конфликта, так что, например, детство героя бросает свет вообще на все, что произойдет: «Каждый святой поступок хотя бы и грешного, слабого христианина, при обязательном условии, что это поступок действительно святой, а не просто благодетельный, даже не просто высоконравственный (т.е. соответствующий все той же социальной этике), – есть реальное, хотя бы на миг, возвращение из мира сего к истоку, в то чудо, каким было рождение христианства». Но далее Аверинцев объясняет эпизод из жития святого Сергия, почему он в двенадцать лет не просто чувствовал себя грешником, но чувствовал себя таким каждый день – и здесь поневоле житийное повествование накладывается для самого Аверинцева и его читателя на главный сюжетобразующий механизм фильма А. Тарковского «Андрей Рублев», где необходимость соблюсти сроки работы в условиях нарастающей опасности, в том числе осуществить чудесную работу, отлить колокол по неведомому рецепту, оказывается главным мотивом, этот счет дней и сроков и позволяет живо пережить не только характеры героев, но и ту проблему творчества как чуда, которая стоит за этими характерами.

Аверинцев подробно опровергает тривиальные ходы мысли, которые потребовали бы увидеть в признании юного Сергия просто психологическую скромность, но и литературную условность. Видеть в этом психологическую скромность мешают собственные ограничения исторической психологии, а литературную условность – принципиальная организация мысли Епифа-

ния Премудрого, возвращающегося к истокам своей собственной духовной жизни, а не выстраивающего работу общих мест для воспроизведения необходимых смыслов, иначе говоря, создающего весь текст как сбывающийся в качестве живого и полнокровного в этом флешбэке. Поэтому Аверинцев, до этого прямо не называвший кинематограф, вдруг приводит пример из условного фильма, причем не Тарковского или другого мэтра, а из телефильма о войне. Святой чувствует себя великим грешником «не потому, что святой есть безличный эталон из небесной палаты мер и весов или абсолютный авторитет по Великому Инквизитору Достоевского; а потому, и только потому, что в нашем опыте нет даже подобия той крутизны, тех битв, среди которых протекает его жизнь. Это все равно, как если бы тыловик, никогда не нюхавший пороха, разглядывал, предположим, в кинематографической или телевизионной документальной хронике бойца на передовой и вздумал критически комментировать его телодвижения в миг рукопашного боя» (Аверинцев С., 1992, с. 10).

Тем самым битва, война на передовой возникает там, где происходит самое интимное в жизни святого, и так же точно Аверинцев мыслит и Шопена, как того, кто готов к мученичеству, к «расстрелам», но при этом сражается на передовой «утомленный, овеванный тенью смерти» (Бенн Г., 1990, с. 247), и это означает не его особое предсмертное состояние, но некоторую норму битвы, нельзя иначе находиться на передовой, а на передовой пришлось находиться многим, и много фильмов по телевизору посвящено этому ве-

ликому подвигу. И далее святость Шопена, находящегося на передовой, развивается и дальше в переводе: патетичный и скромный Шопен экспрессиониста Бенна превращается в героического Шопена, близкого пастернаковскому образу великого реалиста, созданному в год Великой Победы, в 1945 г.

Аверинцев необычно передает слова об уничтожении Шопеном перед смертью своих черновиков и прочих бумаг: «nur keine Restbestände, Fragmente, Notizen, / diese verräterischen Einblicke» (больше никаких остатков, фрагментов, заметок, / этих предательских взглядов) – «только никаких фрагментов и свидетельств, / нечего заглядывать, куда не надо». На первый взгляд разговорное «заглядывать, куда не надо» так не сочетается с академическими, гелертерскими, словно название немецкой антиковедческой книги «фрагментами и свидетельствами». Но именно такое сочетание учености и разговорности позволяет связать образ Шопена с образами святых, для которых житийные фрагменты и свидетельства являются лишь символами действительно ими пережитого.

Так и в эссе о Сергии Радонежском Аверинцев рассуждает о бесах, иначе говоря, об агентах социального зла, различных компромиссов и войн, что они как раз сохраняют все фрагменты и свидетельства, прекрасно знают о действии добра, но превращают их в «законы общества», тогда как столкновение с настоящей святостью и ограничивает их действие, действие вражды: «А вот святость – та буквально заставляет их потерять голову и лезть на стенку, больно ожигая памятью

о том, чем были для них земная жизнь, смерть и воскресение Христа. Святой спутывает их расчеты, основанные все на тех же законах общества» (Аверинцев С., 1992, с. 11).

Таким образом, если у Бенна речь идет о простой социальной закономерности, сплетнях вокруг великих людей, а значит, о некоторой фатальности социальной жизни, которую можно преодолеть только радикальным экспрессионистским жестом, в том числе уничтожением черновиков, то Аверинцев думает о духовных закономерностях. Дело не в том, что нельзя превращать фрагменты и свидетельства в ключ к личности художника, о чем говорил и Пастернак, но в том, что нельзя их превращать в некоторое правило, в закономерность, это и будет принятием зла, которое действует в рутинных социальных формах.

Это не заглядывать куда ни надо, имеет еще один смысл, который напрямую связан с интимными подробностями личных документов. Аверинцев рассматривает подробно вопрос, почему искушения Сергия были не эротическими, как в случае святого Антония и других великих святых христианской традиции, а исключительно танатологическими: «Не знаю, позволительно ли предположить, что такова вообще преимущественная тактика ада на нашей земле в сравнении с его же тактикой на других долготах и широтах: напускать не тьму страсти, а тьму страха, действовать нагим ужасом, потусторонним террором; но по отношению к Сергию он вел себя именно так». Таким образом, дело не в том, что эротические подробности будут плохим ключом

к личности, а в том, что они просто неверный, непристойный ключ, не имеющий ничего общего с битвой на передовой, это те фрагменты и свидетельства, которые любит тыловик, а не настоящий герой. Если у Бенна важно, что мы все поддаемся соблазну вчитать бульварный сюжет в историю жизни музыканта, что было важно и для рефлексии о Шопене Пруста, в конце концов потребовавшей от М. Пруста перейти к прозе и тоже своеобразному реализму (Ласкина Н., 2017, с. 226), то для Аверинцева соблазны вчитывания готовых смыслов уже действуют в мире, и поэтому важно просто сказать, что в эту сторону не надо смотреть, что святость состоит совсем в другом, что отвечает и структуре некоторых музыкантских метафор Пастернака (Савельева В., 2019, с. 20–23). Сходный образ святого Сергия как визионера, не поддающегося эротическим искушениям потому что он просто опережает их, устремляется к новым формам бытия, представлен и в русской духовной лирике, например, в стихотворении О. Седаковой «Сергий Радонежский. Легенда двенадцатая» (1973), где направленность взгляда должна опережать образы прошлого и будущего, развиваясь как форма музыкальной баллады.

Исходя из этой направленности взгляда, Аверинцев и переводит конечное «aus artistischer Überzeugung» как «выведенные убежденностью художника» (Бенн Г., 1990, с. 248), хотя в оригинале это скорее не убежденность, а убеждение, способность убеждать других, а не личное переживание, определяющее поведение. Для Бенна Шопен – это композитор, убедительность

произведений которого превосходит бытовые обстоятельства, предшественник экспрессионистов, способный убеждать своими формальными решениями, а не идеями – в начале стихотворения говорится о неспособности Шопена развивать и отстаивать отвлеченные идеи. Для Аверинцева это скорее человек глубочайшей убежденности, видения которого и художественные решения тоже следуют из его убежденности. Именно так он и изображает Сергия Радонежского, как впервые руководствовавшегося внутренним убеждением, а не только теми историческими вызовами, которые и потребовали от христиан действовать так, как положено христианам: «Как отмечал еще Георгий Федотов, более столетия перед преподобным Сергием на Руси не было ни одного инока, которого Церковь причислила бы к лику святых. Были святые князья (Александр Невский, благоверные страдальцы, умученные в Орде за отказ подчиниться языческому церемониалу); было некоторое число святых иерархов; но преподобных – не видно» (Аверинцев С., 1992, с. 11). Видимость оказывается не только критерием фактического наличия святости, но и критерием личного убеждения.

Проведенное исследование позволяет сформулировать ряд выводов. Прежде всего, образ Шопена-реалиста у Пастернака и у Аверинцева никогда не связан с простым анализом музыкальных мотивов и, тем более, биографических обстоятельств, но скорее с теми эффектами реальности, которые создает искусство XX в. и такие его новые виды, как кинематограф. Такое осмысление Шопена как победителя социального зла,

как святого и аскета, возвращающегося к детству и внимающего себе, стало возможно и благодаря художественным возможностям кинематографа, и прежде всего опыту Великой Победы, победы над социальным злом, угрожавшим существованию всего мира.

Образ Шопена противостоит некоторой нарочитости экспрессионизма, и Аверинцев показал, что экспрессионизм поневоле смешивает различные формы страха, например, эротический и танатологический, в то время как опыт Шопена позволяет эти страхи развести. Аверинцев, переводя стихотворение Бенна, в точности передает образность этого стихотворения, но иначе решает стилистические проблемы, переводя вопросы социальной рефлексии в область духовной дисциплины и аскезы. Тем самым, мотивации Шопена оказываются другими, чем у Бенна,

не патетическими и реактивными, а активными и героическими.

Так создается особый образ Шопена, жизнь которого не может стать предметом обывательского интереса, по Бенну, не потому, что обыватель неправ, но потому что структура его жизни и его внутренней рефлексии сопротивляется любому такому присвоению. Аверинцев, вслед за Пастернаком, убирает из образа Шопена все патетические, страдальческие черты в обыденном смысле, весь мелодраматизм, но резко сближает его образ с образами величайших христианских святых, героических мучеников. Поэтому образ Шопена оказывается одновременно способом осмыслить святость, а музыкальные мотивы, такие как собственное развитие балладной формы и этюда, оказываются ключевыми для понимания непредсказуемости действий святого.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С.С. Тихое и чудное житие // Родина. 1992. № 5. С. 7–11.
- Бенн Г. Шопен / пер. С.С. Аверинцева // *Laterna Magica: Альманах*. М.: Прометей, 1990. С. 247–248.
- Ласкина Н.О. «Шопен, море слез...»: Вокруг одного стихотворения Марселя Пруста // *Критика и семиотика*. 2017. № 2. С. 213–228.
- Мальцева О. Шекспир, Шопен, Рембрандт и другие: Концепция гения в христианской парадигме Бориса Пастернака // *Acta Polono-Ruthenica*. 2016. Т. 21. С. 205–216.
- Михайлова Е.В. Образ Ф. Шопена в поэтическом дискурсе // *Язык. Текст. Дискурс*. 2016. № 14. С. 258–267.
- Пастернак Б.Л. Шопен // Пастернак Б.Л. *Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4*. М.: Худож. лит., 1991. С. 403–406.
- Савельева В.В. Синестетические «музыкальные» метафоры в очерках Б. Пастернака «Шопен» и «Охранная грамота» // *Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки*. 2019. С. 17–23.

REFERENCES

- Averintsev, S.S. (1990), "Quiet and wonderful life", *Rodina* [Homeland], no. 5, pp. 7–11. (in Russ.)
- Benn, G. (1990), "Chopin", *Laterna Magica: Almanakh* [Laterna Magica: Anthology], Prometei, Moscow, pp. 247–248. (in Russ.)
- Friedrich, H. von. (2010), *Struktura sovremennoi liriki: ot Bodlera do serediny dvadtsatogo stoletiya* [The structure of modern lyric poetry: From Baudelaire to the middle of the twentieth century], *Yazyki slavianskoi kul'tury*, Moscow, Publ., 342 p. (in Russ.)
- Laskina, N.O. (2017), "Chopin, the sea of tears...": around one poem by Marcel Proust", *Kritika i semiotika* [Criticism and semiotics], no 2. pp. 213–228. (in Russ.)
- Mal'tseva, O. (2016), "Shakespeare, Chopin, Rembrandt and others: The concept of genius in the Christian paradigm of Boris Pasternak", *Acta Polono-Ruthenica*, vol. 21, pp. 205–216. (in Russ.)
- Mikhailova, E.V. (2016), "Image of F. Chopin in poetic discourse", *Yazyk. Tekst. Diskurs* [Language. Text. Discourse], no. 14, pp. 258–267. (in Russ.)

Скоропадская А.А. Мотив беснования в поэтике Б. Пастернака // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16, № 2. С. 174–193.

Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 2. Три века христианства на Руси (XII–XIV вв.). М.: Языки русской культуры, 1998. 907 с.

Фридрих Г. Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия / пер. с нем. М.: Языки славянской культуры, 2010. 342 с.

Pasternak, B.L. (1991), “Chopin”, *Sobranie sochinenii* [Selected Works], in 5 vols, vol. 4, Khudozhestvennaya literatura, Moscow, pp. 403–406. (in Russ.)

Savel'eva, V.V. (2019), “Synaesthetic «musical» metaphors in B. Pasternak's essays «Chopin» and «Security Certificate»”, *Nauchnoe soobshchestvo studentov XXI stoletiya. Gumanitarnye nauki* [Scientific community of students of the XXI century. Humanities], pp. 17–23. (in Russ.)

Skoropadskaya, A.A. (2018), “Motive of demonic possession in the poetics of B. Pasternak”, *Problemy istoricheskoi poetiki* [Problems of historical poetics], vol. 16, no. 2, pp. 174–193. (in Russ.)

Toporov, V.N. (1998), *Sviatost' i sviatye v russkoi dukhovnoi kul'ture. T. 2. Tri veka khristianstva na Rusi (XII–XIV vv.)* [Holiness and Saints in Russian spiritual culture. Vol. 2. Three centuries of Christianity in Russia (XII–XIV centuries)], *Yazyki russkoi kul'tury*, Moscow, 907 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва), ORCID ID: 0000-0001-6874-1073
E-mail: markovius@gmail.com

Author information

Alexander V. Markov, D. Sc. (Literature), Full Professor at the Russian State University for the Humanities (Moscow), ORCID ID: 0000-0001-6874-1073
E-mail: markovius@gmail.com

Поступила в редакцию 20.04.2020
После доработки 09.11.2020
Принята к публикации 12.11.2020

Received 20.04.2020
Revised 09.11.2020
Accepted for publication 12.11.2020