

УДК 82.0+7.01

<https://doi.org/10.36906/2500-1795/22-1/05>

Марков А.В.

МАНДЕЛЬШТАМ И АЛОИЗИУС БЕРТРАН: ЗАМЕТКА К ТЕМЕ

Аннотация. Стихотворение О. Манделъштама «Как светотени мученик Рембрандт...» соединяет экфрасис, творческое завещание и декларацию социальной позиции, и такое сочетание всегда создавало трудности для интерпретаторов. Ряд темных образов, таких как взятие под стражу, богатство или племя единомышленников, убедительно трактуются как вычитывание Манделъштамом собственной биографии из обстоятельств биографии Рембрандта, но не объясняют до конца ни экспрессивную поэтику стихотворения, ни место сюжета Голгофы среди других жизненных сюжетов. В статье предлагается считать ключом к произведению одно из стихотворений французского романтика Алоизиуса Бертрана «Гаспар из тьмы», которое представляет собой конспект образов готических романов. В этом стихотворении в прозе есть основные образы стихотворения Манделъштама в свернутом виде, и его вполне можно считать если не претекстом текста Манделъштама, то одним из ключей, проясняющих его сюжет. Так, Бертран понимает светотень распятия как впечатление от оконной рамы ночью, жгучую боль – как наступление полночи, стражу и воинов – как присутствие предков и связанного с ними проклятия, а сокровища – как намек на ад и кровосмешение. Тем самым сюжет стихотворения Манделъштама не сводится к готовности отказаться от земных благ и принять мученичество в подражание Христу, равно как и к готовности разделить с друзьями благородную бедность. Этот сюжет, исходя из ключа Бертрана, реконструирован так: полночь грозит кошмарами, и главный из этих кошмаров – ощущение жгучей боли, боли совести или боли несбывшегося, с наступлением полночи. После этого размышление о времени переходит в сновидческое переживание происходящего, в ряд фантазий, указывающих на прежнее богатство и на прежние впечатления от искусства. В этом сновидческом переживании человеческое братство может переживаться только как общение с тенями и потому неизбежное телесное мученичество. В стихотворении Манделъштам пересобрал готически-романтические символы и эмоциональные режимы для различения субъективного отношения к мученичеству и объективного мучения, определяемого автономиями искусства, души и тела.

Ключевые слова: Манделъштам; Алоизиус Бертран; стихотворение в прозе; автономия искусства; телесность в поэзии; экфрасис; готические мотивы.

Сведения об авторе: Марков Александр Викторович, ORCID: 0000-0001-6874-107, д-р филол. наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Россия, г. Москва, markovius@gmail.com

Markov A.V.

MANDELSTAM AND ALOYSIUS BERTRAND: A QUESTION OF INTERPRETATION

Abstract. O. Mandelstam's poem "Like chiaroscuro Martyr Rembrandt..." combines ekphrasis, testament of the poet, and declaration of social position: this combination has posed difficulties for interpreters. A number of obscure images, such as imprisonment, wealth, or a tribe of associates, are convincingly interpreted as Mandelstam's deduction of his own biography from the circumstances of Rembrandt's life, but this explain neither the expressive poetics nor the place of the Calvary plot among other life-plots. I suggest that one of the poems by the French Romanticist Aloysius Bertrand, "Gaspard de la nuit," which is a synopsis of the images of Gothic novels, should be considered a key to the poem. Bertrand's poem in prose contains the main images of Mandelstam's poem in a short, and it may well be considered, if not a pretext of Mandelstam's text, then one of the keys that clarify its plot. Thus, Bertrand understands the dark light of the crucifixion as an impression of the window frame at night, the searing pain as the onset of midnight, the guards and warriors as the presence of the ancestors and the curse associated with them, and the treasure as a hint of hell and incest. Thus the plot of Mandelstam's poem is not to be reduced to a willingness to give up earthly goods and accept martyrdom in imitation of Christ, nor to a willingness to share noble poverty with friends. This plot, from Bertrand's key, is reconstructed as follows: midnight threatens with nightmares, and the chief of these nightmares is the sensation of burning pain, the pain of conscience or the pain of the unfulfilled, with the onset of midnight. After this reflection on time passes into a dreamlike experience of what is happening, into a series of fantasies pointing to former treasures of life and to former impressions of art. In this dream experience, human brotherhood can only be experienced as a communion with shadows and therefore an inevitable bodily martyrdom. In the poem, Mandelstam reassembled Gothic Romantic symbols and emotional modes to distinguish between the subjective relationship to martyrdom and the objective martyrdom defined by the autonomies of art, soul, and body.

Key words: Mandelstam; Aloysius Bertrand; poem in prose; autonomy of art; corporeality in poetry; ekphrasis; gothic motifs.

About the author: Markov Alexander Viktorovich, ORCID: 0000-0001-6874-107, Doctor of Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Russia, Moscow, markovius@gmail.com

Марков А.В. Мандельштам и Алоизиус Бертран: заметка к теме // Нижневартковский филологический вестник. 2022. №1. С. 61-69. <https://doi.org/10.36906/2500-1795/22-1/05>

Markov, A.V. (2022). Mandelstam and Aloysius Bertrand: a Question OF Interpretation. *Nizhnevartovsk Philological Bulletin*, (1), 61-69. (in Russian). <https://doi.org/10.36906/2500-1795/22-1/05>

Стихотворение О.Э. Мандельштама «Как светотени мученик Рембрандт...» (1937), одно из несомненных творческих завещаний поэта, хорошо изучено как экфрасис (Сурат, 2017: 186–190) в связи с биографическими обстоятельствами жизни поэта, его впечатлениями, как и реакциями первых читателей, начиная с Н.Я. Мандельштам, на сюрреалистическое столкновение образов, не поддающихся расшифровке до конца. В Воронеж во время Первой мировой войны был эвакуирован Дерптский университет вместе с его художественной коллекцией, в которую входило полотно «Шествие на Голгофу», считавшееся тогда произведением Рембрандта – сейчас оно атрибутируется его ученику Якобу Виллемсу де Вету. И.З. Сурат предполагает, что это полотно, увиденное Мандельштамом в Воронежской ссылке, было в то время менее темным, и отсюда стал возможен образ светотени; а подробности и эпизоды, отсутствующие на этом полотне, такие как обнаженное ребро или ларцы, объясняет как впечатлением от других картин Рембрандта, виденных Мандельштамом, так и знанием биографии Рембрандта как руководителя мастерской-предприятия и банкрота, – что и стало главным предметом современного рембрандтоведения благодаря книге Альперс (Alpers, 1990).

Действительно, при всем диапазоне интерпретаций этого стихотворения, в нем принято видеть эхо символистского жизнестроительства, конструирования биографии – Мандельштам словно расстаётся со всеми ценностями прежней эпохи, всеми «ларцами у полночи в гареме», чтобы заново понять, как именно вообще возможен человек с биографией в эпоху катастрофы. Пионер исследования этого стихотворения, филолог-антиковед С.В. Полякова, с некоторым нажимом утверждала, что Мандельштам увидел в Рембрандте *alter ego*, «ведь, как и Мандельштам, Рембрандт половину своей творческой жизни провел, не прижившись к новой обстановке, и всеми корнями был связан со сходящей со сцены эпохой» (Полякова, 1997: 87). Исходя из этого, Полякова понимает «горящее ребро» как саднящее, как указание на пытки, а в страже Голгофы видит указание на арест Мандельштама. При этом Полякова спорит с Н.Я. Мандельштам, уверяя, что Мандельштам не созерцал себя как взошедшего на Голгофу, думал не об изображенном на картине, а о Рембрандте как изображающем в том числе и сюжеты крестной казни.

Этот последний нюанс очень важен: Полякова, ученица О.М. Фрейденберг, переводчица античных романов, средневековых легенд и новелл и профессиональный знаток традиции риторического экфрасиса, относит переживание сюжета картины к употреблению настоящего времени, которое и создает усиленный эффект присутствия; просто она видит в опыте Мандельштама отречение от тех иллюзорности экфрасиса. В отличие от античной установки на подражание природе, а значит, на правдоподобную до неразличимости иллюзию, Мандельштам обращается к судьбе Рембрандта, баловня, банкрота и мученика эпохи одновременно, но при этом отрекается от всех богатств, изображенных на различных его картинах. Мандельштам для Поляковой смотрит «глазами нестяжателя и дервиша» (там же: 90), не принимая стяжательство, создаваемое и картинами Рембрандта, и

подразумеваемое организацией производства в его мастерской. Тем самым, Манделъштам отстывает от иллюзии избытка, создаваемой живописью как предметом экфрасиса, и приходит к ситуации «людей, охваченных темными, несприятельными, отягощающими заботами» (там же). Иллюзорное, согласно Поляковой, Манделъштам сближает с мнимым, – тогда как подлинным оказывается переживание настоящего не только в его грамматической актуализации настоящего времени, но и в действительной актуализации опыта.

Позднейшие интерпретации также настаивают на том, что Манделъштаму интереснее Рембрандт в конкретности его судьбы, чем желание мученичества и собственное действие евангельской символики. Образцовой здесь должна быть признана позиция Б.А. Успенского, который на основе грамматики местоимений, как ее понимает структуралистский подход, делает вывод, что Манделъштам не анализирует ситуацию Голгофы или мученичества за веру, но разворачивает феноменологию творчества. Мученичество, изображенное на холсте – не привилегированный член сравнения, в отличие от тематизированного всем строем стихотворения творческого мученичества, благодаря которому возможны и краски Рембрандта, и голос Манделъштама, от творческих мук, преобразующих материал и делающих его полноценно развернутым перед нами (Успенский, 2018: 236). Для Поляковой Манделъштам – апологет раннего нестяжательного христианства, в духе тогдашних обращений к раннехристианскому вдохновению как примеру преодоления институциональных кризисов переломной эпохи, а для Успенского – представитель авангардной феноменологии, внимательной к самим условиям производства эстетического опыта. При всей убедительности этих трактовок, очевидно, что прояснить собственную позицию Манделъштама, опираясь только на контекстуализирующий разбор стихотворений, невозможно до конца, сколь бы изошренным ни был лингвистический аппарат разбора.

Не оспаривая выводов, за которыми стоит несколько поколений манделъштамоведения, обратим внимание на существование текста, благодаря которому последовательно расшифровывается большинство темных образов стихотворения. Уже в первой строке стихотворения Манделъштама есть несколько отсылок к французской традиции: ударение в имени Рембрандта, соответствующее привычкам слушателя французских лекций по искусству и нередкое во времена Манделъштама, начинание с «Как» для ввода сравнения, больше отвечающее французскому *Comme...*, чем русской постановке сравнения с «как» после подлежащего (для препозиции такого сравнения обычно употребляются «будто», «словно», «как будто», но не «как», которое будет восприниматься как вводное слово, вроде «Как ныне собирается вещей Олег»), наконец, слово «мученик», которое каждого читателя Манделъштама заставит вспомнить знаменитое рассуждение из статьи «Слово и культура»:

Декаденты были христианские художники, своего рода последние христианские мученики. Музыка тления была для них музыкой воскресения. «Charogne» Бодлэра – высокий пример христианского отчаяния (кстати, назвав Бодлэра, мне хотелось бы помянуть его значение как подвижника, в самом подлинном христианском смысле слова: *martyre*) (Манделъштам 1993, 2: 214).

Некоторая колеблющаяся иноязычность сохраняется и далее: например, оборот «у полночи» можно понять как метафору, олицетворяющую полночь, но можно и как указание на время, что действие происходит к полночи (*vers minuit*), равно как и «под грозою» в значении «во время грозы». Но вообще, темнота этого стихотворения как системы образов противоречит устойчивости мандельштамовских употреблений, например, использованию слова «племя» в значении «человеческий род» (*race humaine, human race*).

Отсюда и наша гипотеза, состоящая в том, что по крайней мере одним из ключей к этому стихотворению должна была быть французская поэзия, где такое смещение значений, например, пространственное переживание времени, с некоторого момента становится нормой. Сам Мандельштам как пример мученика приводил Бодлера, но стихотворение показывает неожиданную сюжетную близость с одним из произведений учителя Бодлера в написании стихов в прозе, Алоизиуса Бертрана. Речь об открывающем третью книгу «Гаспара из тьмы», с подзаголовком «Фантазии в манере Рембрандта и Калло», стихотворении «Готическая комната». Перевод этого стихотворения, выполненный С.П. Бобровым, своеобразным соперником Мандельштама из числа футуристов, не был опубликован вплоть до издания (Бертран, 1981: 137–138), и был ли он известен Мандельштаму, мы сказать не можем, хотя известно, что Бобров пропагандировал Бертрана среди футуристов, таких как Асеев. Но в любом случае, он мог читать французский оригинал, и кроме того, возможно скорее всего здесь было просто совпадение той системы идей, которая двигала и символизмом, и полемикой Мандельштама с символизмом. Приведем сначала текст стихотворения Мандельштама:

* * *

Как светогени мученик Рембрандт,
Я глубоко ушел в немеющее время,
И резкость моего горящего ребра
Не охраняется ни сторожами теми,
Ни этим воином, что под грозою спят.

Простишь ли ты меня, великолепный брат
И мастер и отец черно-зеленой теми, –
Но око соколиного пера
И жаркие ларцы у полночи в гареме
Смущают не к добру, смущают без добра
Мехами сумрака взволнованное племя.

4 февраля 1937 (Мандельштам 1994, 3: 119)

Далее мы цитируем стихотворение в прозе Бертрана по переводу Боброва, обращаясь к оригиналу (Bertrand, 1920: 95–96). «Готическая комната» открывается своеобразной

экспозицией, где повествователь чувствует свое сродство со вселенной и готов к мученичеству:

– О! – шептал я ночи, – земля – это благоуханная чашечка цветка, а звезды и месяц – ее тычинки и пестик!

И со смежающимися от сна глазами я закрыл окно, и рама его вырезалась крестом Голгофы, черным в желтом сиянье стекол (*qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux*).

Светотень, упомянутая Мандельштамом, оказалась у Бертрана оптическим эффектом, связанным со взглядом на окно с открытыми и закрытыми глазами. То, что в живописи является приемом, одним из самых сильных приемов динамической иллюзии в истории европейской живописи, здесь оказывается воспроизведено подручными средствами. Тем самым мученичество светотени и оказывается переживанием немого времени, в которое ты ощущаешь сродство со всей природой, уходишь в ее глубину – и тем самым уже ничего не можешь сказать, кроме того, что готов встретить полночь. Далее Бертран переходит к сюжету: галлюцинациям, когда перед взором проходят все основные персонажи и фигуры готической литературы, как бы собственно, к энциклопедии готического воображаемого:

Будь это еще не в самую полночь (*si ce n'était à minuit*), час, отмеченный драконами и дьяволами, – может быть, это просто гном напивается допьяна маслом моей лампы!

Горящее и пьянящее масло выглядит как почти сюрреалистический образ, но вполне отвечающий образности позднего Мандельштама, где горящее и ночное сопряжено: так в переводе из Петrarки (Мандельштам 1994, 3: 81) он понимает звездную ночь как «ночь с горячей пряжей». Тогда «резкость... горящего ребра» означает просто резкое видение его ночью, возможность ощутить свою телесность среди ночных призраков, которые мучают тебя. Растворяясь во времени, в его ужасе, ты впервые вдруг ощущаешь телесность и представленность твоего тела чему-то большему.

Такое понимание полночи как времени покаяния отвечает распространенным во времена Рембрандта и позже (даже если вспомнить «Воспоминание» Пушкина) культурным представлениям, что заснув, можно около полуночи проснуться от страха, и нужны специальные усилия, чтобы победить искушения и дурные мысли. Такая система представлений во многом определена аскетикой, восходящей к монашескому правилу и утверждению Псалма «Полунощи востах, исповедатися тебе о судьбах правды Твоя» (Пс. 118, 62), что нужно понимать как то, что ночная молитва – это готовность принять правосудие Божие, которое только и поможет преодолеть внутренние конфликты. Бертран обыграл этот мотив как мотив напоминания о грехах и о чем-то чудовищном и мучительном, и далее собственно вывел героев, таких как кормилица мертвого младенца, скелет ландскнехта и предок-рыцарь из источенной червями рамы – различная нежить, с которой ты вынужден быть в одном племени, и потому вовремя не способен к покаянию, ты разделяешь

уже с ней произошедшее событие смерти. Стихотворение заканчивается образом адских мук, где за них отвечает Скарбо, некий любимый Бертраном хтонический персонаж, явно перекликающийся с гномом как хранителем сокровищ:

Но нет, это Скарбо, он кусает меня в шею и, чтобы прижечь мою кровоточащую рану, сует (у plonge) в нее свой железный палец, раскаленный докрасна в адском огне.

То есть вампир оказывается одновременно сторожем адских мук, не позволяющим тому, кто видит этот кошмар, мысленно умереть до конца. В таком случае стихотворение Мандельштама приобретает во второй части, где и дается само переживание полночи, особый смысл: племя нежити взволновано, оно должно было сторожить сокровища, но оно не может этого делать, потому что оно сторожит самого повествователя, наводит на него кошмары. И только изображение всех этих мук как уже пережитых может позволить избавиться от этого кошмара, «великолепный брат» Рембрандт как автор ряда образов на холстах может простить в том смысле, что он собственно и явился в полночь, он определяет переход от сна к яви и обратно, и тем самым саму возможность посмотреть на время мучений со стороны.

Тогда стихотворение Мандельштама может интерпретироваться так. В первой части говорится, что при том, что в полночь и ощущаешь настоящую душевную боль, но из отчаяния ты не можешь ощущать эту боль как причиняемую призраками прошлого, той самой готической нежитью, которая нападает на повествователя у Бертрана. Боль у Мандельштама как раз исключает эту охрану со стороны нежити, которая спит под грозой: то есть может быть изгнана только наступлением дня, а не ночной бурей. Сторожа сокровищ и воин-ландскнехт-рыцарь отвечают не столько стражам Голгофы, сколько героям Бертрана, обстоятельствам готического замка больше, чем изображениям Голгофы. «Немеющее время» позволяет уже не говорить о них, а значит, и не видеть их, принимая только иллюзию светотени как единственное объяснение произошедшего. Готический романтизм требовал искать за иллюзиями – олицетворения; Мандельштам, напротив, ищет сродства с людским племенем.

Вторая часть стихотворения, уже не телесной боли, а обновленной всемирной скорби, как бы посмертной, может быть названа «фантазией» вполне терминологически (Клеро, 2016), не только с отсылкой к подзаголовку книги Бертрана «Фантазии в манере Рембрандта и Калло», в смысле явления роскоши, выставления напоказ, фантазма чего-то на самом деле отсутствующего, как и понималось слово «фантазия» от античности через бытовые употребления («барин с фантазией», то есть с любовью к показной роскоши) к психоаналитическому понятию «фантазма». Оказывается, что символы богатства у Рембрандта волнуют бестелесное племя грешных душ, напоминая им их вину. В отличие от Бертрана, повествователь которого чувствует себя жертвой нежити и ждет рассвета, лирический повествователь Мандельштама, обращаясь к Рембрандту как господину любых фантазий, говорит, что он уже как бы умер, он уже бестелесен, и потому не столько

страдает от фантазий, сколько участвует в них. Тогда автономия искусства только и может поставить границы этого участия.

Романтический писатель исходит из того, что мученичество – это часть авторитетного высказывания о статусе тела, косвенно определяющего и статус тела современников, во всяком случае, ограничения в способности тела переходить от сна к яви. Тогда как искусство XX века, признающее автономию произведения, его собственные законы, как раз превращает и сон, и явь в функции формы. Мандельштам, полностью разделяя те же полуночные муки совести, что были в европейской культуре много веков, иначе понимает героев этих мук – не как призраки прошлого, а как племя людей, с которым он делит настоящее и при жизни, которая и есть Шествие на Голгофу из воронежского музея, и после смерти. Уже не граница между сном и явью, но граница между жизнью и смертью, возможность давать отчет и после смерти, становится предметом поэзии позднего Мандельштама вообще и этого стихотворения в частности.

ЛИТЕРАТУРА

Бертран А. Гаспар из тьмы. М.: Наука, 1981.

Клеро Ж.-П. Фантазия // Европейский словарь философий: словарь непереводимостей. Т. 2. К., 2016. С. 316–319.

Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 тт. Т. I, М., 1993–1994.

Полякова С.В. Разбор стихотворения «Как светотени мученик Рембрандт» // Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. СПб.: Инапресс, 1997. С. 86–91.

Сурат И.З. Автопортрет, кувшин и мученик Рембрандт. Три экфрасиса Осипа Мандельштама // Новый мир. 2017. №10. С. 178–190.

Успенский Б.А. К поэтике позднего Мандельштама («Мастерица виноватых взоров»: анализ текста) // Slovene. 2018. Vol. 7, №2. С. 227–257.

Alpers S. Rembrandt's enterprise: the studio and the market. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Bertrand Aloysius. Gaspard de la nuit. Paris: Mercure de France, 1920.

REFERENCES

Bertran A. Gaspar iz t'my. M.: Nauka, 1981.

Klero Zh.-P. Fantaziya // Evropeiskii slovar' filosofii: slovar' neperevodimostei. T. 2. K., 2016. S. 316–319.

Mandel'shtam O.E. Sobranie sochinenii: v 4 tt. T. I, M., 1993–1994.

Polyakova S.V. Razbor stikhotvoreniya «Kak svetoteni muchenik Rembrandt» // Oleinikov i ob Oleinikove i drugie raboty po russkoi literature. SPb.: Inapress, 1997. S. 86–91.

Surat I.Z. Avtoportret, kuvshin i muchenik Rembrandt. Tri ekfrasisa Osipa Mandel'shtama // Novyi mir. 2017. №10. S. 178–190.

Uspenskii, B. A. (2018). K poetike pozdnego Mandel'shtama (" Masteritsa vinovatykh vzorov...": analiz teksta). Slověne= Slovĕne. International Journal of Slavic Studies, 7(2), 227-257.

© Марков А.В., 2022