

Олег ОЛЕНЕВ

ИМПРЕССИОНИЗМ МАНДЕЛЬШТАМА

Очная ставка с замыслом

I

На страницах грандиозного наследия Осипа Манделъштама можно встретить упоминания о многих художниках, среди которых: Рембрандт, Джотто, Пикассо, Пиросманавили, Курбе, Рафаэль Санти, Микеланджело, Матисс, Ван Гог, Гоген, Сезанн, Синьяк, Ренуар. Но, не считая барбизонцев («Эрмитажные воробьи щебетали о барбизонском солнце, о пленэрной живописи, о колорите, подобном шпинату с гренками...» [2, с. 478]), только импрессионисты как живописная школа и стилистическое направление удостоились трепетного внимания со стороны поэта.

Поэтому нашей задачей будет не только обводка рамок художественной традиции импрессионизма, по Манделъштаму, но также предложение об удобоваримой интерпретации закономерности этого явления в контексте творчества поэта. В свою очередь, наш интерес к освещению импрессионизма как идейно-теоретической платформы Манделъштама подогревается тем, что эмпатический метод вхождения в «объем» картины применен, как покажет разбор программного стихотворения «Импрессионизм» (1932 г.), и к версификации.

Итак, перед обоснованием закономерности интереса Манделъштама к проблематике импрессионизма как ключевого идейно-стилистического направления и эстетической программы необходимо определить рамки этого «сюжета»: в гаспаровском понимании, «последовательность взаимосвязанных мотивов» [1] — для того, чтоб обнаружить специфический предмет наших изысканий.

Фрагмент «Путешествия в Армению» (1931–1932 гг.) под названием «Французы» концептуально вскрывает подоплеку такого интереса, одновременно очерчивая характер и демонстрируя основные черты идейно-стилистической со-направленности художников круга импрессионистов. Необходимо отметить, во-первых, что импрессионизм, по Манделъштаму, включал:

– помимо импрессионистов как таковых (Монэ: «В комнате Клода Монэ воздух речной» [3, с. 199]; Писсарро: «...серо-малиновые бульвары Писсарро, текущие как колеса огромной лотереи, с коробочками кэбов, вскинувших удочки бичей, и лоскутьями разбрызганного мозга на киосках и каштанах» [3, с. 199]; Ренуар: «Глядя на воду Ренуара, чувствуешь волдыри на ладони, как бы натертые греблей» [3, с. 199]),

– также постимпрессионистов (Сезанн: «Его живопись заверена у деревенского нотариуса на дубовом столе. Она незыблема, как завещание, сделанное в здравом уме и твердой памяти» [3, с. 198]; Ван Гог: «Ван-Гог харкает кровью, как самоубийца... Я никогда не видел такого лающего колорита... Его холсты, на которых размазана яичница катастрофы, наглядны, как зрительные события...» [3, с. 198–199]),

– фовистов (Матисс: «Ему не знакома радость наливающихся плодов. Его могущественная кисть не исцеляет зрения, но бычьую силу ему придает, так что глаз наливается кровью» [3, с. 198]; Синьяк: «Синьяк придумал кукурузное солнце» [3, с. 199]),

– и даже пуристов (Озенфан: «Озенфан сработал... красным мелом и грифельными белками на черном аспидном фоне... формы стеклянного дутья и хрупкой лабораторной посуды» [3, с. 199]).

Во-вторых, «живая импрессионистская среда» для Мандельштама — это «храм воздуха и света и славы Эдуарда Манэ и Клода Монэ» [3, с. 194]; изъяснение «закона «оптической смеси», прославление «работы мазками» и важность употребления «одних чистых красок спектра» [3, с. 185]. В-третьих, «среда» импрессионистов не только световоздушна, но предметно объемна и телесно осязаема (имеется в виду животрепещущая фактура, насыщенный колорит, эффект внутреннего жизнеподобия живописных манер импрессионистов) «температурным» зрением художника [3, с. 199]. В этой связи логично предположить, что «осевой» набор качеств живописного импрессионизма применялся Мандельштамом и к поэтическому субстрату, тем более что на этот счет имеется несколько недвусмысленных свидетельств самого автора (из фрагмента «Москва»: «При первых же звуках этой бодрящей и укрепляющей нервы теории <Синьяка> я почувствовал дрожь новизны, как будто меня окликнули по имени» [3, с. 186]; а равно: «Задача разрешается не на бумаге и в камер-обскуре причинности, а в живой импрессионистской среде в храме воздуха и света и славы Эдуарда Манэ и Клода Монэ» [3, с. 194]).

Но для того чтоб уловить присутствие живописной манеры в стихотворении «Импрессионизм», необходимо прежде всего уяснить синтезированный Мандельштамом метод вхождения в «новую материальную среду»: метод, произведенный соположением трех элементов определения цвета и тремя фазами

«способа смотреть картины» [3, с. 198–200], тремя этапами «реставрации картины» [3, с. 199–200].

II

«Французы» из «Путешествия в Армению» относятся к тематике, это — «лучшие желуди французских лесов», импрессионисты. Как показал беглый обзор ключевых представителей этого направления (вкуче с последующим, имплицитным, этапом «переживания» этих имен стихотворением «Импрессионизм»), импрессионизм понимался Манделъштамом широко, с выходом за пределы узкой академической традиции или формальной школы в классической живописи. Чтобы понять, каким именно образом этот потенциал художников эмпатично входит в поэтику Манделъштама, каким образом строится «словесный» импрессионизм, основанный — первоначально — на системе живописных (то есть «очных») отсылок, необходимо проанализировать «цветовой» метод Манделъштама-импрессиониста.

Цвет есть не что иное, «как чувство старта, окрашенное дистанцией и заключенное в объем» [3, с. 198]. Отталкиваясь от этого соображения, выделим три элемента эмпатичного метода вживания и вчувствования Манделъштама в живописное произведение, примененные им и к построению сюжетики импрессионизма словесного, — старт, дистанция, объем.

Далее «выздоровливающим от безвредной чумы наивного реализма» предлагается такой способ «смотреть картины» [3, с. 199]. Подобно триединым элементам в определении цвета, существует всего три фазы «рассекания больших температурных волн пространства масляной живописи» [3, с. 199]. Первая: такое зрительное достижение температурного равновесия, когда хрусталик находит «единственную достойную <для данной картины> аккомодацию» [3, с. 199]. Тогда начинается второй этап реставрации картины, постепенный процесс ее «отмывания, совлечения с нее ветхой шелухи, наружного <...> варварского слоя, который соединяет ее <...> с солнечной и сгущенной действительностью» [3, с. 199]. Наконец, третий и последний этап вхождения в картину, то есть в «новую для него <глаза> материальную среду» (заметим, что глаз, как зрительный орган «благородного упрямства», обладает не только «телесной температурностью» зрения, но также «акустикой, наращивающей ценность образа» [3, с. 199]), — этот этап начинается сразу после «выхода на улицу из посольства живописи» и представляет собой «очную ставку с замыслом» [3, с. 200].

Несомненно, этот последний фрагмент является самым эзотеричным из приведенных, и не получает достаточного развития в последующих изысканиях поэта: видимо, потому, что Манделъштам полагал его самоочевидным. Эта «очная ставка» и есть то слепое пятно дискурса, которое мы попытаемся

разобрать, подвергнув гипотезу проверке на материале «Импрессионизма».

Представляется, что вышеприведенные элементы определения цвета (то есть старт, дистанция, объем) прямо соответствуют трем фазам зрительной, телесной и акустической эмпатии: «равновесию» зрения, «отшелушиванию» наружных слоев и пресловутой «очной ставке с замыслом». Поэтому, во-первых, чувство старта есть зрительный этап обретения температурного равновесия глаза для достижения единственно возможной для данной картины аккомодации хрусталика. Во-вторых, дистанция есть постепенное вовлечение с картины ветхой шелухи и наружного варварского слоя, мешающим внутренне восторженному адепту телесного зрения соединиться с замыслом произведения в новой материальной среде неизбежной солнечности и сгущенности («Ибо живопись в гораздо большей степени явление внутренней секреции, нежели апперцепции, то есть внешнего восприятия» [3, с. 200]). В-третьих, стереоскопический объем живописной цветописы, по Мандельштаму, соответствует наочности замысла световоздушной моделировки «Импрессионизма».

III

Если «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны» [3, с. 226], как нам сообщили в «Разговоре о Данте», то не менее претенциозной, чем однозначная трактовка какого-нибудь слова, окажется попытка адаптировать методологию живописного импрессионизма к «Импрессионизму» в звучащей и значащей стихии речи. Итак, попеременно выводя Мандельштамовы строфы на арену для берейтерских упражнений, уясним поэтическую речь как «скрещенный процесс» [3, с. 216] поэтапного соположения очной ставки «солнечной и сгущенной действительности» [3, с. 199] с живописным замыслом «Импрессионизма».

Во-первых: «Художник нам изобразил / Глубокий обморок сирени / И красок звучные ступени / На холст, как струпя, положил» [3, с. 64]. Ощущение колористического и световоздушного старта, как первой фазы зрительного равновесия в достижении тотально-синестезийной эмпатии («Стояние перед картиной, с которой <...> сравнилась телесная температура вашего зрения» [3, с. 199]), преподносится с помощью внедрения позиции внешнего наблюдателя, «художника», который нам нечто изображает. Переход к следующей фазе очной ставки с живописным замыслом импрессионизма осуществляется уже во второй строке, где звучная телесность глубокого обморока положена на холст, как струпы. Дистанция, отделяющая телесность вхождения в замысел от зрительной эмпатии первой фазы, преодолевается с помощью «красок звучных ступеней» (ступени как метафора перехода). Таким образом, уже в первой строфе переход на рельсы полнометражной акустической объем-

ности практически завершен (за счет «звучных ступеней»), вот только внешнее нахождение «холста» несколько поодаль от нарождающейся стереоскопичности общего процесса смущает.

Во-вторых: «Он понял масла густоту — / Его запекшееся лето / Лиловым мозгом разогрето, / Расширенное в духоту» [3, с. 64]. После уверенного прохождения фаз старта и дистанции, и, соответственно, «совлечения шелухи» зрительной и телесной эмпатии с очной ставки солнечной и сгущенной действительности замысла импрессионизма, надлежит определить, оставаясь в зоне досягаемости второй строфы, нарастающую наочность живописной синестезии Манделъштама как акустическую объемность. Используя всевозможные расширяющие рамки дискурса существительные, прилагательные и глаголы, даже сложные образы (такие как «густота масла», «запекшееся лето», «разогретость мозгом», и «расширенность в духоту»), как теплые медиумы (по Маклюэну), автор сигнализирует о возникновении дополнительного измерения, окончательно убеждающего в очности вхождения в замысел действительности.

В-третьих: «А тень-то, тень все лиловой, / Свисток иль хлыст, как спичка, тухнет, — / Ты скажешь: повара на кухне / Готовят жирных голубей» [3, с. 64]. Навязчивая предметность третьей строфы является как бы зримым противовесом, тенью долгожданного и краткосрочного вхождения в разогретую очность солнечного тела импрессионистического замысла. Кроме того, буквально осязающая предметность вещей свидетельствуют о их косной материальности в тени будто бы только наочного Замысла (свисток, хлыст, тухнущая спичка, повара на кухне, готовящиеся жирные голуби). Предметность материальных вещей кажется настолько реальной, что у Манделъштама не остается другого выхода, кроме как показать вещи, безусловно наполненные потусторонне «солнечной» жизнью («тень <...> как спичка, тухнет, — ты скажешь: повара на кухне готовят <...> голубей»). Сюжеты этой сгущенной, вплоть до безусловной неразличимости (свисток иль хлыст?), действительности альтернативно претворяют земную жизнь (повторы «тень-то, тень» и эпитет «лиловый», коррелирующий со второй строфой).

Наконец: «Угадывается качель, / Недомалеваны вуали, / И в этом солнечном развале / Уже хозяйничает шмель» [3, с. 65]. Скажем о повторах в этой немислимой тавтологичности будто бы очной действительности: снова в «солнечном развале» угадывается архетипичный для Манделъштама-импрессиониста «лиловый мозг» (снова «мозг», потому что: «серо-малиновые бульвары Писсарро, текущие как колеса огромной лотереи, с корбочками кэбов, вскинувших удочки бичей, и лоскутьями разбрызганного мозга на киосках и каштанах» [3, с. 199]) разгоряченной сирени. Вечное лето... и хозяйничает шмель — со своими дремучими восприятиями «пчелиной сирени», яростно горящей

на стене. С символами сирени и «шмеля» четвертой строфы напрямую коррелирует тавтологичный отрывок из черновика «Французов»: «Роскошные плотные сирени Иль-де-Франс, сплюсненные из звездочек в пористую, как бы известковую губку, сложившиеся в грозную лепестковую массу; дивные пчелиные сирени, исключившие [из мирового гражданства все чувства] <...> на свете, кроме дремучих восприятий шмеля, — горели на стене...» [3, с. 384]. А вуали — недомалеваны, потому что малевать внезапно оказалось незачем.

IV

Словесная живопись Мандельштама в «Импрессионизме» свидетельствует, что поэт не всегда придерживался изложенной во «Французах» триединой концепции восприятия полотен. Следуя за М. А. Гаспаровым, выделим в тексте три уровня: «образ», «мотив», «сюжет», — затем, чтоб выявить ряд любопытных отклонений версификационного праксиса поэта от теоретических выкладок. Например: если образ есть «всякий чувственно вообразимый предмет или лицо» [1], то таким «предметом» (в качестве подлежащего дискурса) для нас будет цвет, цветопись. Мотив — «всякое действие» [1], а потому цветопись включается в контекст различных пространственно-временных постановок стихотворения. Субъект-объектные взаимодействия этих постановок и составят сюжет, то есть «последовательность взаимосвязанных мотивов».

В «Художник нам изобразил / Глубокий обморок сирени...» с самого начала Мандельштам разводит по разные стороны баррикад «художника» и «нас» — видимо, для пущей убедительности сведения этих позиций много-субъектного [4] авторского «я» воедино, в процессе проникновения в замысел картины. Сведение этих позиций многосубъектного автора воедино уже началось (во второй строке), и «обморок» проникновения в замысел создателя полотна происходит на «глубине» сиреневого цвета.

«И красок звучные ступени / На холст, как стружья, положил» — но погружение батискафа зрительского/авторского внимания в глубины сиреневого цвета происходит отнюдь не молчаливо. Сила воздействия красок измеряется с помощью «звучных ступеней», тактильно положенных на холст, как стружья. Начиная с четвертой строки субъект высказывания идентифицируется с позицией художника. Синестезия художественного слуха Мандельштама проявляется в плотской субстанции звучных струп холста.

«Он понял масла густоту — / Его запекшееся лето...» — глубина цвета сменяется «густотой» «запекшегося лета», причем авторское «я» снова разделяется на регионы активного «он» и — возможно — безлико соучаствующего, по мере сил, «мы». Накаленный цвет вскипает «густой» стеной брызгающего подсолнечного масла на сковороде, грозя поглотить полисубъектность вос-

приятия, довести его (восприятие) до исступления. (Спуск еще продолжается, однако пространственная тактильность сиреневой глубины сменяется запекшестью доведенного до кипения масла.)

«Лиловым мозгом разогрето, / Расширенное в духоту» — цветовым детектором подобного температурного режима немедленно выступает лиловый мозг, демонстрирующий не столько привычную (на данной стадии проникновения в замысел) разогретость, сколько объемную стереоскопичность расширенности в духоту. Итак, в этой точке сходятся траектории тактильности, температурности, пространственности проникновения вглубь и стереоскопии. Заметим, что объемная перспектива «расширенности в духоту» полностью вытесняет позицию невовлеченного в процесс со-творения зрителя, ибо все имеющиеся в наличии части авторского «я» активно, по мере сил и возможностей, подключены к синестезии со-беседования.

«А тень-то, тень все лиловой, / Свисток иль хлыст, как спичка, тухнет...» — и вот, уже в третьей строфе, строгая действенность цвета начинает прельщаться наличной, оформленной и различимой предметностью свистка иль хлыста, перегорев, как спичка. Причина перегорания цветописи в том, что из расширенной в духоту тень становилась все лиловой — до нестерпимости. (Так действенность цветовых перетурбаций становится о-предмеченной, и жарко лиловый колорит «запекшегося лета» вдруг схлынывает — до неузнаваемости — в холодном огне тухнущей спички.) Авторская «я» теряет лицо (безликое, как субъектное присутствие собирательного «мы», которое отнюдь не «он» активно творящего художника, по аналогии с предыдущей строфой стихотворения), приобретая взамен предметное нахождение.

«Ты скажешь: повара на кухне / Готовят жирных голубей» — предметная линия продолжает иметь место. Появляется «ты», переноса затухающую спичку внимания на приготовление «жирных голубей» поварами. Эмпатия ретранслирует себя в совершенно альтернативном кругу «предметных» образов, причем авторское «я», кажется, безвозвратно кануло в лету температурных тональностей цветописи, и теперь только внешнее «ты» может пере-актуализировать интенсивность сюжетики. Растворившись в цвете, погибшее на нескольких регионах авторское «я» снова пытается обрести свою живую телесность с помощью живописания приготовления трапезы, будто бы совершенно внешней и случайной к уже отслеженным внутри произведения закономерностям.

«Угадывается качель, / Недомалеваны вуали...» — с всевозрастающей силой предметность начинает набирать обороты некогда задававшей тон (первая фаза стихотворения, до начала третьей строфы) цветописи: то холодный, сиреневый, тон, то теплый — лиловый. Из тьмы, — то холодной, то теплой, — полнейшего температурного растворения многосубъектной личности автора в суг-

гестивном колорите проступает (по-видимому, с этим связана тотальная процессуальность глаголов «угадывается», «недомалеваны») что-то колеблющееся (поэтому — «качель», «вуали»), пытаюсь вывести рамки воспринимающего сознания на свет. Итак, наступающая широким фронтом предметность очерченных (звукосписью: качель недомалеваны вуали) объектов возрождает цвет как таковой.

«И в этом солнечном развале / Уже хозяйничает шмель» — в свою очередь, как элегантный вальсирующий партнер, свет/цвет пропускает о-предметного шмеля, и круг замыкается. Автор навсегда исчез в опредмеченном свете — сияющей тьмы бесцветной картины, в которой, как в ковчеге, уже были собраны ростки всех вещей, явленных и неявленных. Вечно возвращаясь, «хозяйственный шмель» никогда полностью не вернется из «солнечного развала».

V

Мандельштамов импрессионизм отличается рядом характеристик и от собственного метода, и от импрессионизма исторического. Словесная композиция стихотворения строится по законам живописной. Помимо строфичной линейной перспективы, синестезийность выражения достигается цветописью (колористикой), сюжетикой (композитивностью), температурностью звучания мазков как особой техники письма. Степень достигнутой синестезийности откровенно пугает, вплоть до полного жизнеподобия световоздушной среды, переданной цветописью звучащего и значащего слова. Произведение это не только ритмично, оно имеет собственное сюжетное время, одновременную полифонию регионов авторского «я», даже онтологическую степень (у каждого своя) приближенности фрагментов к глубинной растворенности проникновения в замысел создателя-импрессиониста.

Повествуя о произведении произведения, созидании альтернативного, словесного, полотна, на мотив живописного, оно архитектурно, демиургично, теллургично. Мета-задача: телесно почувствовать время-пространство наступления некоего первозданного синтеза материи и формы, наочно его представив с помощью поистине несметных средств художественного выражения. Следует отметить, что к 1930 г. подобная тема волновала Мандельштама уже несколько десятилетий.

Иными словами, мета-нарратив. Повествование, делающее своим предметом даже не замысел создания как такового, а создание самого себя, вполне конкретного тела художественного произведения. Творение уподобилось процессуальному созданию: поли-субъектно, поли-темпорально, поли-дискурсивно, трансгрессивно.

1. *Гаспаров М. А.* «Снова тучи надо мною...»: Методика анализа // *Гаспаров М. А.* Избранные труды: В 3 т. — М., 1997. — Т. 2: О стихах. — С. 9-20.
2. *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений / Сост. и коммент. П. Нерлера и А. Никитаева: В 4 т. — М., 1993. — Т. 2: Стихотворения. Проза.
3. *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений / Сост. и коммент. П. Нерлера и А. Никитаева: В 4 т. — М., 1994. — Т. 3: Стихотворения. Проза.
4. *Черашня Д. И.* Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход: Учеб. пособие. — Ижевск, 2004.

Анотація. Постулюючи розширене сприйняття Осипом Мандельштамом ідейно-стилістичного напрямку імпресіонізму, в статті зроблена спроба виокремити метод словесного імпресіонізму поета, із залученням даного методу входження в твір до аналізу поезії «Імпресіонізм».

Ключові слова: Мандельштам, імпресіонізм, емпатія, синестезія.

Аннотация. Постулируя расширенность понимания Осипом Мандельштамом идейно-стилистического направления импрессионизма, в статье делается попытка вычленить метод словесного импрессионизма поэта с последующим применением данного метода входжения в картину к анализу стихотворения «Импрессионизм».

Ключевые слова: Мандельштам, импрессионизм, эмпатия, синестезия.

Annotation. Being declared as an extended understanding of impressionism given by Joseph Mandelstam, in the article was made an attempt to define a method of linguistic impressionism — with these fundings of emphatic method of immersion into a work of art applied to an analysis of poem Impressionism.

Keywords: Mandelstam, impressionism, empathy, synesthesia.