

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

О СТИХОТВОРЕНИИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА «ИМПРЕССИОНИЗМ»

© 2021 г. И.З. Сурат

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 22 апреля 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 21 сентября 2020 г.

Дата публикации: 25 сентября 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-166-183>

Аннотация: Статья посвящена стихотворению О.Э. Мандельштама «Импрессионизм», задача работы — проанализировать ключевые мотивы и образы стихотворения и дать его целостное непротиворечивое прочтение исходя из ближайшего контекста и общих особенностей мандельштамовской поэтики. О.Э. Мандельштам с большим энтузиазмом относился к импрессионизму как к новаторскому явлению в искусстве, широко понятый импрессионизм наиболее полно соответствовал его представлениям о животворящих возможностях искусства, и это нашло отражение в стихотворении. Лирический сюжет «Импрессионизма» раскрыт в работе как сюжет постепенного вхождения в мир импрессионистской живописи; построфный анализ текста на фоне параллельных фрагментов прозы («Египетская марка», «Путешествие в Армению»), с учетом доступных О.Э. Мандельштаму живописных произведений позволяет определить особенности его симфонического целостного восприятия пластических искусств, в том числе и живописи импрессионизма. В статье показано, как антиномии художественного мышления О.Э. Мандельштама строят поэтический текст. «Импрессионизм» прочитан не как отражение конкретных мотивов определенных произведений живописи, а как сотворческий опыт воскрешения действительности, которое Мандельштам считал задачей искусства.

Ключевые слова: Мандельштам, лирика, поэтика, семантика, мотивы, импрессионизм, экфрасис.

Информация об авторе: Ирина Захаровна Сурат — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5933-0491>

E-mail: i-surat@mail.ru

Для цитирования: Сурат И.З. О стихотворении Осипа Мандельштама «Импрессионизм» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 166–183.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-166-183>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

ON OSIP MANDELSTAM'S POEM "IMPRESSIONISM"

© 2021. Irina Z. Surat

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Received: April 22, 2020

Approved after reviewing: September 21, 2020

Date of publication: September 25, 2021

Abstract: This article focuses on Osip Mandelstam's poem "Impressionism". The main objective of this work is to analyze the key motifs and images of the poem and to offer an integral, non-contradictory reading of the poem based on its immediate context as well as on the specific features of Mandelstam's poetics. Mandelstam treated impressionism with great enthusiasm considering it an innovative phenomenon in art; impressionism in its broad meaning most fully corresponded with his idea of the life-giving capacities of art as reflected in this poem. The article discloses the plot of the gradual immersion in the world of an impressionist painting in Mandelstam's poem. A verse-by-verse analysis of the text complemented by the parallel reading of the fragments of Mandelstam's prose, and also with impressionist paintings the poet was familiar with as a backdrop, allows me to define the particularities of Mandelstam's symphonic and solid perception of plastic arts, including impressionist painting. The article shows how the antinomies of Mandelstam's creative art affect the poetic text. "Impressionism" is not a reflection of specific motifs of particular paintings but a co-creative effort of resurrecting reality in art that Mandelstam thought to be the art's prime purpose.

Keywords: Mandelstam, lyrics, poetics, semantics, motifs, impressionism, ekphrasis.

Information about the author: Irina Z. Surat, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5933-0491>

E-mail: i-surat@mail.ru

For citation: Surat, I.Z. "On Osip Mandelstam's Poem 'Impressionism'." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 166–183. (In Russ.)

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-166-183>

О связях поэзии О.Э. Мандельштама с живописью написано немало — это и работы общего характера, и более конкретные исследования, затрагивающие отдельные живописные мотивы его стихотворений. Из поэтических экфрасисов О.Э. Мандельштама стихотворение «Импрессионизм» (1932) относится к числу наиболее изученных, ему посвящено несколько специальных статей [6; 8; 10; 13; 14], однако общий смысл его ускользает от понимания и ряд мотивов остается непроясненным. Задача настоящей работы — предложить непротиворечивое прочтение стихотворения, при котором все его мотивы и образы получают свое место в художественной и смысловой структуре целого.

Импрессионизм

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст, как струпья, положил.

Он понял масла густоту:
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень — всё лиловой!
Свисток иль хлыст как спичка тухнет.

Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Угадывается качель,
Недомалёваны вуали,
И в этом сумрачном развале
Уже хозяйничает шмель.

23 мая 1932

[15, т. 1, с. 174]

История этих стихов, не опубликованных при жизни О.Э. Мандельштама, зафиксирована в мемуарах Э.Г. Герштейн: «Я помню, как печатала ему два стихотворения, из которых одно возникло из посещения музея — “Импрессионизм”...» [3, с. 30]. Это воспоминание дает важную подсказку — важную, однако не расслышанную большинством тех, кто писал об этих стихах: в них отражена не только сама импрессионистская живопись, но и то, что, собственно, происходит с человеком в музее перед картинами импрессионистов, как он с ними знакомится, как проникает в замысел и как на него действует именно такое искусство.

Название говорит нам о том, что стихотворение связано с целым направлением в живописи, которое О.Э. Мандельштам особенно любил. Надо только понимать, что он не слишком заботился о терминологической точности, так что, перечисляя в «Египетской марке» некоторые признаки вполне узнаваемого произведения одного из наиболее дорогих ему импрессионистов, он упоминает «барбизонское солнце» и «барбизонский завтрак» [15, т. 2, с. 284], хотя на самом деле «Завтрак на траве» Клода Моне (1866) не имеет отношения к барбизонской школе живописи. С другой стороны, он свободно и широко употребляет слово «импрессионизм» в отношении разных форм искусства, в том числе и словесного. Называя стихотворение «Импрессионизм», О.Э. Мандельштам не ограничивает таким образом круг картин, составляющих предмет разговора, а указывает на самую суть того явления в искусстве, какое неизменно производило на него сильное впечатление.

В своих представлениях об импрессионизме О.Э. Мандельштам опирался прежде всего на богатую коллекцию московского Музея нового

западного искусства (ГМНЗИ), в основе которой были частные собрания И.А. Морозова и С.И. Щукина, экспроприированные у них и в 1923 г. объединенные в ГМНЗИ. Живя с 1922 г. подолгу в Москве, О.Э. Мандельштам имел возможность посещать этот музей; с 1928 г. все его фонды были сосредоточены под одной крышей в бывшем особняке Морозова на ул. Пречистенка, дом 21. Именно в этот особняк устремились Мандельштамы в мае 1937 г. сразу по приезде из ссылки: «...мы свалили среди комнаты вещи и сразу пошли к “французам”, в маленький музей на улице Кропоткина. “Если мне суждено вернуться, — часто повторял в Воронеже О.М., — я сразу пойду к ‘французам’”. Марья Веняминовна Юдина заметила, как О.М. скучает по французской живописи: когда она приезжала в Воронеж, он не забывал о них, даже когда она ему играла. Чтобы утешить его, она прислала ему только что выпущенный музеем альбом. Все же репродукции, да еще довольно дрянные, это не подлинники, и они только раздражили О.М. Не переодеваясь с дороги, едва выпив вечного чаю, он побежал в музей к самому открытию» [9, с. 262].

Здесь назван второй источник знаний О.Э. Мандельштама об импрессионизме — книги по искусству и альбомы репродукций; один из таких альбомов под названием «Новая западная живопись» вышел как раз в 1932 г. (М.; Л., Гос. изд-во изобразительных искусств, 1932) — этот альбом, или может быть другой подобный, изданный годом позже, Надежда Яковлевна, еще не знавшая о смерти О.Э. Мандельштама, подарила Борису Кузину в январе 1939 г. [7, с. 550, 749]. Выходили тогда и альбомы отдельных художников, но условия жизни Мандельштамов были не таковы, чтоб собирать альбомы по искусству.

Вообще-то О.Э. Мандельштам мог и в 1900–1910-е гг. видеть импрессионистов — вероятно, он был на выставке «Сто лет французской живописи» в Петербурге весной 1912 г. [6, с. 515], не исключено, что он познакомился с их работами еще раньше, во время учебы в Париже осенью 1907 — весной 1908 г., но никаких следов этого знакомства в его текстах не обнаруживается вплоть до 1927 г., до путаного экфрасиса в «Египетской марке». И только в «Путешествии в Армению», писавшемся по следам кавказской поездки в 1931–1932 гг., О.Э. Мандельштам в двух главах говорит подробно об импрессионистах и постимпрессионистах, объединяя их общим именованием «французы». По словам И.А. Доронченкова, «Широко понятый импресси-

онизм приобретает у Мандельштама особую роль. Внимание поэта к этому явлению — по видимости весьма произвольное и продиктованное эволюцией личного вкуса — поразительным образом совпадает с актуализацией импрессионизма в России на рубеже 1920–1930-х гг. К этому времени в Европе импрессионизм перешел в разряд “музейного” искусства, сделался объектом внимания коллекционеров и потерял злободневность, глубоко пропитав при этом почву современной живописи» [6, с. 532].

Импрессионизм хоронили еще в начале века — Мандельштам мог читать об этом в волошинских «Письмах из Парижа» (1904), одно из которых озаглавлено «Итоги импрессионизма», по названию работы Р. Ля Сизерана, которую М. Волошин там пересказывает и обильно цитирует. Он пишет: «Импрессионизм кончился. <...> Он стал той ступенью, которую мы безжалостно попираем обеими ногами. На выставке Моне невольно подводятся итоги импрессионизма. Клод Моне в самых своих приемах является его воплощением» [2, с. 218]. А для О.Э. Мандельштама импрессионизм к началу 1930-х гг. был совершенно живым искусством, заражающим своей новизной. Об этом он говорит в «Путешествии в Армению», в начале главы «Москва»:

...роясь под лестницей грязно-розового особняка на Якиманке, я разыскал оборванную книжку Синьяка в защиту импрессионизма. Автор изъяснял «закон оптической смеси», прославлял работу мазками и внушал важность употребления одних чистых красок спектра.

<...> Синьяк трубил в кавалерийский рожок последний зрелый сбор импрессионистов. Он звал в ясные лагеря, к зуавам, бурнусам и красным юбкам алжирок.

При первых же звуках этой бодрящей и укрепляющей нервы теории я почувствовал дрожь новизны, как будто меня окликнули по имени...

Мне показалось, будто я сменил копытообразную и пропыленную городскую обувь на легкие мусульманские чупяки [18, с. 185]¹.

Поль Синьяк в своей книжке анализирует техническое новаторство постимпрессионистов по отношению к импрессионизму [12], но для

1 «Путешествие в Армению» цитируется по отдельному изданию прозы О.Э. Мандельштама, в котором текст травелога подготовлен С.В. Василенко по авторской рукописи.

О.Э. Мандельштама эти разграничения несущественны, само соприкосновение с теми и другими вызывает «дрожь новизны», меняет зрение, дает «легкость», зовет в путь, оказывает оживляющее действие на всего человека.

Другая главка «Путешествия в Армению» — «Французы» — содержит воодушевленный гимн французской живописи, по существу поэтический, в котором каждый упоминаемый художник наделяется гроздью образов: «Здравствуй, Сезанн! <...> Лучший желудь французских лесов»; «Дешевые овощные краски Ван Гога куплены по несчастному случаю за двадцать су. <...> А его огородные кондукторские пейзажи! С них только что смахнули мокрой тряпкой сажу пригородных поездов. Его холсты, на которых размазана яичница катастрофы...»; «В комнате Клода Моне воздух речной. Глядя на воду Ренуара чувствуешь волдыри на ладонях, как бы натертые греблей. Синьяк придумал кукурузное солнце»; «А еще вам кланяется синий еврей Пикассо — и серо-малиновые бульвары Писсарро, текущие, как колеса огромной лотереи с коробочками кэбов, вскинувших удочки бичей, и лоскутьями разбрызганного мозга на киосках и каштанах». И все это — впечатления от похода в музей, в котором, помимо говорящего, есть и другие посетители: «Объяснительница картин ведет за собою культурников. Посмотришь и скажешь: магнит притягивает утку» [18, с. 199–200].

Стихотворение «Импрессионизм» — поэтическая параллель к этим картинам и образам, синхронная им по времени написания. На фоне прозы, рожденной теми же впечатлениями, можно видеть особенности мандельштамовского поэтического письма — его лаконичную суггестивность, его высокую точность при изумляющей образной смелости, характерной, впрочем, и для прозы, как и мышление «опущенными звеньями» [3, с. 19]. Все это не помогает ответить на вопрос, обычно обращаемый к тексту этого стихотворения и к другим экфрасисам О.Э. Мандельштама: а какие конкретные картины здесь описывает автор? Сам этот вопрос несовместим с поэтикой О.Э. Мандельштама, он не описывает то, что уже было, — он создает что-то совершенно новое, свое, и в его поэтическом творении разные детали импрессионистской живописи предстают в новых, лирических связях друг с другом, становятся частью художественного мира самого поэта.

Традиционно принято связывать эти стихи прежде всего с картиной Клода Моне «Сирень на солнце» (1872–1873) из собрания С.И. Щуки-

на — после экспроприации она хранилась в ГМНЗИ, с 1948 г. находится в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Москва). Первым назвал эту картину Н.И. Харджиев [16, с. 291–292], указавший на более близкий к ней фрагмент из черновых, подготовительных материалов к «Путешествию в Армению»: «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] всё на свете, кроме дремучих восприятий шмеля, — горели на стене [тысячеглазой] самодышащей купиной [и были чувственней, лукавей и опасней огненных женщин] более сложные и чувственные, чем женщины....» [15, т. 2, с. 406].

Тот же шмель, напомним, «хозяйничает» в последнем стихе «Импрессионизма». При этом уже было верно замечено, что шмеля «нет на картинах, да его по-видимому и не может быть при импрессионистской фактуре» [8, с. 596]. Шмель — вовсе не деталь какого-то воспроизводимого полотна, шмель играет в этих стихах роль другую, гораздо более важную, если не главную. Какую? Ответ подсказан в прозаическом наброске, где речь идет не о самом шмеле, а его «дремучих восприятиях», о том, как охмуряюще действует на него сирень. При сопоставлении стихов с этим наброском возникает аналогия: подобным же образом действует на человека импрессионистская живопись, с такой же силой исключая «всё на свете», кроме дремучих, чувственных восприятий. В описании этого воздействия, собственно, и состоит лирический сюжет стихотворения, последовательно развивающийся от первой к четвертой строфе.

«Художник нам изобразил» — в зачине слышится чужой голос, может быть, голос той самой «объяснительницы картин», ведущей за собою «культурников», ср. словесное совпадение в близких по времени стихах: «...как сморщенный зверек в тибетском храме: / Почешется — и в цинковую ванну, / — Изобрази еще нам, Марь Иванна!» («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето», 1931) [15, т. 1, с. 163]. Марь Иванна — ручная обезьянка, к ней так обращается хозяин, шарманщик или уличный актер, призывая ее развлекать публику. Эта автоцитата вовсе не означает, что в первых стихах «Импрессионизма» О.Э. Мандельштам кого-то пародирует, нет, но он так обозначает, отстраняет затверженную экскурсоводческую речь, отталкивается от нее и идет дальше.

«Глубокий обморок сирени» — указывалось на сходство этого образа с «безуханной сиренью» из сонета Иннокентия Анненского «Дремотность» [14, с. 83], но сходство это внешнее. О.Э. Мандельштам, как известно, любил и ценил И. Анненского, хранил стихи его в своей памяти, и нередко они у него отзывались, но не всякий отзывок значим. Сонет И. Анненского — о сирени, стихотворение О.Э. Мандельштама — об искусстве, и «обморок сирени» у него задает модус восприятия живописи, питающей стихи. «Красок звучные ступени» — свидетельство того, что и сам поэт, и незаметно здесь присутствующая «объяснительница картин» разбираются в импрессионистской технике, читали того же П. Синьяка и вот теперь разглядывают картины вблизи, видят отдельные, как струпя, мазки несмешанных красок. Вопросы живописной техники обсуждались у Мандельштамов в связи с этими стихами, о чем сохранилось свидетельство Надежды Яковлевны: «“Художник” <...> Аксенов² подошел к окну и сказал, что это русский художник, потому что французы пишут тонко, лессировками... Это не совсем так: масло и у них сохраняет свою специфику» [10, с. 287].

Но почему ступени — «звучные»? О.Э. Мандельштам говорил, что «глаз — орган, обладающий акустикой» («Путешествие в Армению») [18, с. 205], мандельштамовское восприятие живописи симфонично, в нем участвуют все органы чувств, и цвет воспринимается им в том числе и на слух: колорит Ван Гога он называет «лающим» («Путешествие в Армению») [18, с. 200], а пестроту Тинторетто (Jacopo Robusti) сравнивает с «тысячей крикливых попугаев» («Еще далеко мне до патриарха...», 1931)³. Так и здесь: мазки на холсте звучат, и в самом изображении постепенно проступает звук, сравнимый с огнем или светом: «Свисток иль хлыст как спичка тухнет...»

От начала к концу стихотворения развивается тот самый процесс, какой описан в «Путешествии в Армению», в главе о «французах», — процесс вхождения в живопись и событие встречи:

Для всех выздоравливающих от безвредной чумы наивного реализма я посоветовал бы такой способ смотреть картины.

2 Аксенов Иван Александрович (1884–1935) — поэт, переводчик, литературный и художественный критик.

3 Опираюсь не на привычный, а на выправленный текст этого стихотворения [17, с. 152].

Ни в коем случае не входить как в часовню. Не млеть, не стынуть, не приклеиваться к холстам...

Прогулочным шагом, как по бульвару, — насквозь!

Рассекайте большие температурные волны пространства масляной живописи.

Спокойно, не горячась, — как татарчата купают в Алуште лошадей, — погружайте глаз в новую для него материальную среду — и помните, что глаз — благородное, но упрямое животное.

Стояние перед картиной, с которой еще не сравнилась телесная температура вашего зренья, для которой хрусталик еще не нашел единственной достойной аккомодации, — всё равно что серенада в шубе за двойными оконными рамами.

Когда это равновесие достигнуто — и только тогда — начинайте второй этап реставрации картины, ее отмыванье, совлечение с нее ветхой шелухи, наружного и позднейшего — варварского слоя, который соединяет ее, как всякую вещь, с солнечной или сумеречной действительностью.

Тончайшими кислотными реакциями глаз — орган, обладающий акустикой, наращивающий ценность образа, помножающий свои достижения на чувственные обиды, с которыми он нянчится, как с писаной торбой, — поднимает картину до себя. Ибо живопись в гораздо большей степени явление внутренней секреции — нежели апперцепции, то есть внешнего восприятия.

Материал живописи организован беспроегрышно, и в этом ее отличие от природы. Но вероятность тиража обратно пропорциональна его осуществимости.

<...> Путешественник-глаз вручает сознанию свои посольские грамоты. Тогда между зрителем и картиной устанавливается холодный договор, нечто вроде дипломатической тайны.

И тут только начинается третий и последний этап вхождения в картину — очная ставка с замыслом [18, с. 200, 205].

Этот манифестарный фрагмент построен на базовых антиномиях мандельштамовского сознания и мышления: статичное/динамичное, плоское/объемное, внешнее/внутреннее — те же антиномии растворены в стихотворении, оно не описывает, но демонстрирует «такой способ смотреть картины», воплощает его поэтически. В первой строфе взгляд «приклеен»

к плоскости холста, во второй начинается то самое рассечение «температурных волн пространства масляной живописи», погружение в ее объем, продвижение внутрь, при котором «телесная температура вашего зренья» растет и вырастает до температуры «запекшегося лета», его «духоты». Между второй и третьей строфой проходит граница времени [8, с. 591], прошедшее время художника — творца картины — сменяется настоящим временем говорящего, поэта, живущего уже внутри изображения.

В третьей строфе передается ход времени, наступление сумерек жаркого летнего дня, ощущаемое всеми органами чувств: зрением, слухом и, видимо, обонянием. «А тень-то, тень все лиловой!» — за этим восклицанием стоит большая тема и одно из главных открытий импрессионизма: цвет в природе напрямую зависит от света и меняется на глазах в течение дня. Это открытие разработано, в частности, в больших сериях Клода Моне («Вокзал Сен-Лазар», «Руанский собор», «Лондон» и др.) и Камиля Писсарро («Бульвар Монмартр», «Площадь французского театра» и др.), видевших и писавших по-разному один и тот же объект или вид в разное время года и разное время суток. У поэзии свои изобразительные средства и возможности, поэт может передать изменение цвета во времени не серией картин, а одной синтаксической конструкцией с прилагательным сравнительной степени. И лиловый цвет теней тут далеко не случаен: фиолетовые тени импрессионистов активно обсуждались среди прочих новаций и вызывали на первых порах изумление; М. Волошин, пересказывая в 1904 г. уже упомянутую книгу Сизерана (Robert de La Sizeranne), писал: «Открытие импрессионистов Сизеран формулирует так: “Природа гораздо более цвет, чем линия. Самые тени — это цвета”. “Они делали тени ни черными, ни серыми, ни желтоватыми, но окрашенными согласно дополнительным тонам и потому часто фиолетовыми”. Фиолетовый цвет в тенях при своем первом появлении произвел ошеломляющее впечатление. Теперь в пейзаже он стал такой же традицией, как старый коричневый соус и тени из битюма» [2, с. 220].

Это изумление слышится и в мандельштамовском восклицании: «А тень-то, тень все лиловой»; сравним со стихами М. Волошина — в его поэтическом пейзаже «фиолетовые тени» присутствуют как что-то совсем не удивительное, привычное:

Вся степь горит — и здесь, и там,
Полна огня, полна движений,
И фиолетовые тени
Текут по огненным полям.

«Пустыня» (1901)

Картина пустыни у М. Волошина отзывается картине парижских улиц, увиденной с высоты Монмартра, это поэтическая проекция знаменитых парижских полотен Писсарро (Jacob Abraham Camille Pissarro), писавшихся сверху, из окон гостиничных номеров. К ним же восходят, очевидно, и такие детали мандельштамовского стихотворения, как «свисток иль хлыст», — в ГМНЗ была одна картина Писсарро из серии «Бульвар Монмартр» и одна картина из серии «Площадь французского театра в Париже», обе О.Э. Мандельштаму, конечно же, были известны (впервые указано Н.И. Харджиевым [16, с. 291]), на обеих изображены конные экипажи, неизменная принадлежность парижского городского пейзажа. «Свисток иль хлыст» отсылают к этим визуальным образам, и в то же время это образы акустические: они звучат и затухают «как спичка» и таким образом передают стихание дневного шума и наступление вечера.

Вся третья строфа «Импрессионизма» устроена как разговор уже внутри этого воссозданного живого мира, в который можно попасть, прободав поверхность холста; сравним это с утверждением М. Волошина, с его солидарным пересказом суждений Сизерана об импрессионистах: «В их пейзажах не чувствуется, что они когда-нибудь проходили по изображаемой местности. Действительность доходила к ним только через глаз, но не через осязание. Такие пейзажи мог писать только узник из окна темницы. И они были узниками города. Сквозь коричневый пейзаж старого мастера можно выйти из комнаты. Это дверь. Пейзаж импрессионистов несравненно более похож на настоящую природу. Но войти в него нельзя. Между ним и зрителем прозрачное и непроницаемое стекло, об которое мечта бьется, как ласточка, попавшая в комнату» [2, с. 220]. О.Э. Мандельштам опровергает это всем строем своего стихотворения.

«Ты скажешь» — формула тютчевского происхождения («Ты скажешь: ветренная Геба...»), но не отсылка к Ф.И. Тютчеву, а пример орга-

ничной мандельштамовской диалогичности, активной обращенности его лирики к воображаемому собеседнику, далекому или близкому. У О.Э. Мандельштама именно такое обращение встречается не раз, начиная с самых ранних стихов («На темном небе, как узор...», 1909) и до близких по времени к «Импрессионизму»: «Ты скажешь — где-то там на полигоне / Два клоуна засели — Бим и Бом...» («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето», 1931) [15, т. 1, с. 162] — это характерное для его риторики вовлечение *другого* в процесс поэтической речи, делающее саму речь живой, растущей на глазах.

«Ты скажешь: повара на кухне / Готовят жирных голубей» — это значит, что раскаленный летний день склонился к вечеру, и вот уже готовят голубей на ужин — чисто французская краска жизни, — но можно ли узнать об этом кроме как по запаху? О.Э. Мандельштам вводит такую деталь, которая апеллирует к обонянию, к ароматическому воображению, к способности зрителя картины и читателя стихов представить себе вызываемый запах, почувствовать его.

В последние десятилетия входит в моду ароматическое сопровождение живописи — на выставках рядом с полотном помещается колба или спрей с ароматом, соответствующим содержанию картины, кураторы таким способом приглашают зрителя войти вглубь изображения [5]. В этих опытах запахи привносятся извне, они аккомпанируют живописи и призваны облегчить ее восприятие. У О.Э. Мандельштама — другое, он опирается на возможности самой живописи, воспринимаемой всеми органами чувств, и лишь намекает на запах того, что может происходить в ее виртуальном пространстве; при этом фиксируется и ход времени, момент времени, к чему так стремились сами импрессионисты.

В четыре коротких строфы О.Э. Мандельштам вмещает объемный образ импрессионизма в его характерных чертах и сам участвует в процессе творения импрессионистского мира, достраивает и дописывает его. Образы последней строфы — «Угадывается качель, / Недомалеваны вуали» — не опираются на какие-то конкретные живописные полотна, но совершенно органичны для импрессионистской живописи. А в самом конце появляется и замыкает этот образный ряд тот самый шмель, которого на импрессионистской картине просто невозможно было бы разглядеть. «Шмель» — последнее слово стихотворения, и в своей завер-

шающей сильной позиции оно отвечает первому слову: «Художник» [8, с. 595].

Под «безвредной чумой наивного реализма» О.Э. Мандельштам имеет в виду не практику непосредственного воссоздания действительности в искусстве, как чаще всего полагают толкователи этих слов, а плоскостный взгляд на искусство, который такую практику признает возможной: «Художник нам изобразил...» (ср.: [6, с. 535]). Отталкиваясь от этого взгляда, О.Э. Мандельштам ведет читателя на «очную ставку с замыслом», с тем миром, с той новой жизнью, которая рождается внутри холста. И собственное его сочинение не отражает и не описывает картину или ряд картин, а создает новую реальность в импрессионистском духе, так что название «Импрессионизм» относится и к живописи, и к поэтическому опыту, порожденному этой живописью.

Если суммировать все, что мы знаем об отношении О.Э. Мандельштама к импрессионизму, станет ясно, что именно импрессионизм в большой мере отвечал его представлениям о животворящей силе искусства. В апреле 1933 г. прошел вечер О.Э. Мандельштама в Клубе художников в Москве, подробности известны по воспоминаниям Л.В. Горнунга:

Начал с прозы. Из «Путешествия в Армению» прочел главу об импрессионистах.

Как объяснил автор, отправляясь в путешествие, он взял с собой всё, весь культурный багаж и между прочим свою любовь к французским художникам, о которых вспоминает.

Перед чтением Осип Эмильевич сказал довольно странную, во всяком случае экстравагантную речь о реализме, о глазе художника. Он сказал, что никто не может быть реалистом, что действительности как данности нет, есть действительность как искомое, как проблема. Возможно, в тоне его речи было нечто полемическое, задиристое, бунтарское [4, с. 32].

А через день, 5 апреля 1933 г., О.Э. Мандельштам, посылая М.С. Шагинян «Путешествие в Армению», развил эти мысли в прилагаемом письме: «Материальный мир — действительность — не есть нечто данное, но рож-

дается вместе с нами. Для того чтобы данность стала действительностью, нужно ее в буквальном смысле слова воскресить. Это-то и есть наука, это-то и есть искусство»⁴ [15, т. 3, с. 514].

Воскрешение действительности в искусстве — так можно определить лирический сюжет стихотворения «Импрессионизм», и замыкает этот сюжет шмель, прилетевший в стихи из действительности. Этот же шмель появляется в «Путешествии в Армению», в главе «Вокруг натуралистов», где О.Э. Мандельштам рассказывает о чтении персидской поэзии: «Вчера читал Фирдусси, и мне показалось, будто на книге сидит шмель и сосет ее»; читая дальше, понимаем, почему здесь оказался шмель, — «слова благородного прозаического перевода <...> благоухали розовым маслом» [18, с. 210–211]. Шмель летит на благоухающее слово, уничтожая границу между художественным текстом и реальностью.

Так и в «Импрессионизме» — прилетевший шмель довершает процесс, начатый художником, он «хозяйничает» по праву самой жизни, удостоверяя своим присутствием подлинность воскресенного мира.

Список литературы

Исследования

- 1 Видгоф Л.М. «Но люблю мою курву-Москву». Осип Мандельштам: поэт и город. М.: Астрель, 2012. 703 с.
- 2 Волошин М.А. Письмо из Парижа. I. Итоги импрессионизма // Волошин М.А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 217–221.
- 3 Герштейн Э. Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 528 с.
- 4 Горнунг Л.В. Немного воспоминаний об Осипе Мандельштаме. По дневниковым записям // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. С. 26–35.
- 5 Долинина К. Запах картины: Выставка «Картина и аромат» в Эрмитаже // Коммерсантъ Weekend. № 204. 28.10.2005. С. 34.
- 6 Доронченков И. «Масло парижских картин». Из искусствоведческих примечаний к прозе и стихам О.Э. Мандельштама // (Не)музыкальное приношение или Allegro affettuoso: Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. С. 534–536.
- 7 Кузин Б.С. Воспоминания. Произведения. Переписка. 192 письма к Б.С. Кузину / Надежда Мандельштам. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. 800 с.

4 На связь этих слов с воспоминаниями Горнунга указал Л.М. Видгоф [1, с. 427].

- 8 *Лангерак Т.* Анализ стихотворения Манделъштама «Импрессионизм» // Универ-
салии русской литературы. Воронеж: Научная книга, 2012. Вып. 4. С. 587–596.
(впервые статья опубликована по-немецки в 1980 г.)
- 9 *Манделъштам Н.Я.* Воспоминания. М.: Согласие, 1999. 576 с.
- 10 *Манделъштам Н.Я.* Третья книга. М.: Аграф, 2006. С. 287.
- 11 *Петрова Н.А.* Экфрасисы О. Манделъштама – «Импрессионизм» // Натюр-
морт – пейзаж – портрет – экфрасис – вещь. Книга для учителя. Пермь: Перм-
ский гос. пед. ун-т, 2009. С. 152–158.
- 12 *Синьяк П.* От Эж. Делакруа к нео-импрессионизму. М.: И. Кнебель, 1913. 194 с.
- 13 *Фарыно Е.* Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian Literature. 1979.
Vol. 7. Iss. 1. P. 65–94.
- 14 *Черашняя Д.И.* Стихотворение О. Манделъштама «Импрессионизм»: пейзаж,
изображение, метод // *Черашняя Д.И.* Лирика Осипа Манделъштама: проблема
чтения и прочтения. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2011. С. 77–90.
(впервые опубликовано в 2008 г.)

Источники

- 15 *Манделъштам О.Э.* Полн. собр. соч.: в 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011.
- 16 *Манделъштам О.Э.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1973. 336 с.
- 17 *Манделъштам О.Э.* Стихотворения. Проза. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2001. 152 с.
- 18 *Манделъштам О.Э.* Шум времени. М.: ВАГРИУС, 2002. 304 с.

References

- 1 Vidgof, L.M. “No liubliu moiu kurvu-Moskvu”. *Osip Mandel'shtam: poet i gorod* [“But I Love my Whore-Moscow”. *Osip Mandelstam: the Poet and the City*]. Moscow, Astrel' Publ., 2012. 703 p. (In Russ.)
- 2 Voloshin, M.A. “Pis'ma iz Parizha” [“Letters from Paris”]. Voloshin, M.A. *Liki tvorchestva* [Faces of Art]. Leningrad, Nauka Publ., 1988, pp. 217–221. (In Russ.)
- 3 Gershtein, E. *Memuary* [Memoirs]. St. Petersburg, INAPRESS Publ., 1998. 528 p. (In Russ.)
- 4 Gornung, L.V. “Nemnogo vospominanii ob Osipe Mandel'shtame. Po dnevnikovym zapisiam” [“Some Memoirs of Osip Mandelstam. From Journal Entries”]. *Zhizn' i tvorchestvo O.E. Mandel'shtama* [Life and Work of O.E. Mandelstam]. Voronezh, Izdatel'stvo Voronezhskogo universiteta Publ., 1990, pp. 26–35. (In Russ.)
- 5 Dolinina, K. “Zapakh kartiny: Vystavka ‘Kartina i aromat’ v Ermitazhe” [“The Odor of a Painting: Exhibition ‘The painting and the Scent’ at the Hermitage”]. *Kommersant Weekend*, no. 204. 28.10.2005, p. 34. (In Russ.)
- 6 Doronchenkov, I. “Maslo parizhskikh kartin’. Iz iskusstvedchekikh primechanii k proze i stikham O.E. Mandel'shtama” [“The Oil of Parisian Paintings’. Selection of Art Studies Commentaries on O.E. Mandelstam’s Prose and Poetry”]. (*Ne)muzykal'noe prinoshenie ili Allegro affettuoso: Sbornik statei k 65-letiiu Borisa Aronovicha Katsa* [A (Non)musical Offering or Allegro Affettuoso: A Collection of Articles for the 65th Anniversary of Boris Aronovich Kats]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2013, pp. 534–536. (In Russ.)
- 7 Kuzin, B.S. *Vospominaniia. Proizvedeniia. Perepiska* [Memories. Works. Correspondence]. Mandel'shtam, N.Ia. *192 pis'ma k B.S. Kuzinu* [192 Letters to B.S. Kuzin]. St. Petersburg, INAPRESS Publ., 1999. 800 p. (In Russ.)
- 8 Langerak, T. “Analiz stikhotvoreniia Mandel'shtama ‘Impressionizm’.” [“The Analysis of Mandelstam’s Poem ‘Impressionism’.”]. *Universalii russkoi literatury* [The Universals of Russian Literature], issue 4. Voronezh, Nauchnaia kniga Publ., 2012, pp. 587–596. (In Russ.)
- 9 Mandel'shtam, N.Ia. *Vospominaniia* [Memoirs]. Moscow, Soglasie Publ., 1999. 576 p. (In Russ.)
- 10 Mandel'shtam, N.Ia. *Tret'ia kniga* [The Third Book]. Moscow, Agraf Publ., 2006. 287 p. (In Russ.)
- 11 Petrova, N.A. “Ekfrasisy O. Mandel'shtama — ‘Impressionizm’.” [“O. Mandelstam’s Ekphrasises — ‘Impressionism’.”]. *Natiurmort — peizazh — portret — ekfrasis — veshch'. Kniga dlia uchitelia* [Still life — Landscape — Portrait — Ekphrasis — Thing. Teacher’s Guide]. Perm', Permskii Gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 2009, pp. 152–158. (In Russ.)
- 12 Sin'iak, P. *Ot Ezh. Delakrua k neo-impressionizmu* [From Ezh. Delakrua to Neo-impressionism]. Moscow, I. Knebel' Publ., 1913. 194 p. (In Russ.)

- 13 Faryno, E. "Semioticheskie aspekty poezii o zhivopisi" ["Semiotic Aspects of the Poetry about Painting"]. *Russian Literature*, vol. 7, issue 1, 1979, pp. 65–94. (In Russ.)
- 14 Cherashniaia, D.I. "Stikhotvorenii O. Mandel'shtama 'Impressionizm': peizazh, izobrazhenie, metod" ["O. Mandelstam's Poem 'Impressionism': Landscape, Image, Method"]. Cherashniaia, D.I. *Lirika Osipa Mandel'shtama: problema chteniia i prochteniia*. [Osip Mandelstam's Poetry: the Problem of Reading and Comprehension], Izhevsk, Izdatel'stvo "Udmurtskii universitet" Publ., 2011, pp. 77–90. (In Russ.)