

ЭРМИТАЖНЫЙ СЛОЖНЫЙ ЭКФРАСИС РОАЛЬДА МАНДЕЛЬШТАМА: ТЕНЬ «КАТИЛИНЫ» БЛОКА И ВОПРОСЫ ДАТИРОВКИ СТИХОТВОРЕНИЙ

А. В. Марков

Российский государственный гуманитарный университет

Поступила в редакцию 19 июля 2020 г.

Аннотация: в поэзии Роальда Мандельштама экфрасис присутствует только как сложный экфрасис — описание не отдельного произведения искусства, но целой экспозиции, включая особенности пространства и интерьера. Анализ стихов, посвященных впечатлениям от Эрмитажа, показывает внимание поэта к событиям из жизни этого музея, позволяет уточнить обстоятельства появления отдельных стихотворений, а также указывает на эссе Александра Блока «Катилина» как на важный источник вдохновения поэта.

Ключевые слова: Роальд Мандельштам, Александр Блок, Эрмитаж, музейная экспозиция, экфрасис, петербургский текст.

Abstract: in Roald Mandelstam's poetry ekphraseis are only complex, as descriptions of not single works of art, but of entire exposition, including space and interior. An analysis of the poems devoted to the impressions of the Hermitage shows the poet's attention to the events of the life of this museum, clarifies the circumstances of the appearance of these poems, and points to the essay by Alexander Blok Catilina as an important source of inspiration.

Keywords: Roald Mandelstam, Alexander Blok, Hermitage, museum exposition, ekphrasis, Petersburg text.

Роальд Мандельштам (1932–1961) признан одним из интереснейших поэтов ранней неофициальной поэзии [1], вместе с тем, существующие исследования ограничиваются в основном спецификацией его урбанистического мифа, наследующего Гумилеву и представляющего пространство современного города как место одновременно панорамного созерцания и экзистенциального выбора [2]. Исследования С. Савицкого [3] и Ю. Доманского [4] позволили уточнить связь такой мифологизации города со спецификой «фланерства» и «циклизации», с отстраненным восприятием тех стратегий пользования городом и его культурными сокровищами, которые были выработаны еще в XIX веке. Но эта контекстуализация недостаточна для понимания места Роальда Мандельштама в создании и развитии «петербургского текста» русской культуры [5]. В данной статье применение методологии исследования «сложного экфрасиса» [6] позволяет приблизиться к решению проблемы.

В поэзии Роальда Мандельштама чистых экфрасисов не встречается, зато экфрасисы музеев и музейных собраний не просто есть, но заявлены как необходимая часть переживания Петербурга. Так, в стихотворении «Катилина», вдохновленном знаменитым эссе Блока [7], отождествляется отражение освещенной светом заката головы в воде каналов с отражением медных предметов в музейных зеркалах [8, 148]:

Закатом окованный алым,—
Как в медь — возвращаюсь домой,
Музейное масло каналов
Чертя золотой головой.

Ключ к этой сюрреалистической образности — во фразе из «Катилины» Блока «Эта гибель вспыхивает пламенем дымного факела над обреченной головой» [7, 65], гибель старых обычаев Рима — над головой деятеля. Здесь факел уже не пылает, его масло оказывается «музейным», и хотя образ заката Рима сохраняется, обреченность уже не чувствуется. Сосредоточение образов ремесла,ковки, меди, золота также указывает на заполнение мысленного музея артефактами, в отличие от Блока, описывающего, как раскрытие склада оружия катилинариев и запустило роковые процессы римской истории. Далее в этом стихотворении унаследованная от Гумилева ритмика и образность, доведенная до сюрреализма, сочетается со скрытыми цитатами из «Аттиса» Катулла в интерпретации Блока [7, 81] — кровотоочивый закат и лунные лагуны напоминают о самооскоплении Аттиса, в котором Блок увидел изображение Катуллом обреченности восстания Катилины. И главный аргумент Блока в пользу своей версии, совпадение рваного ритма вакхических неистовств со столь же безумными перипетиями тогдашней гражданской войны, которое можно почувствовать в сравнительно гладком зеркале стихотворного ритма, вполне отвечает «музеологии»

Роальда Мандельштама, у которого зеркало канала и позволяет увидеть и власть истории над человеком («в чужих неумелых руках»), и услышать призывы к восстанию, обращенные в конце стихотворения к деревьям, и все это среди обломков колонн старого мира и старого Петербурга.

Посвященное крупнейшему петербургскому собранию стихотворение «В Эрмитаже» [8, 154] представляет собой сложный экфрасис, в первой строфе которого появляется только экстерьер музея, во второй — указание на место происхождения экспонатов (Греция), а в третьей — на то, как экспонаты располагаются. Лирический герой отождествляет себя с Парисом (Приамидом, сыном Приама), а собеседницу — с похищенной им Еленой, но уже после гибели Трои. Это соответствует тому, как Блок понимал историю «Аттиса» Катулла: это рассказ о том, как Катулл узнал о разврате Лесбии, но продолжал ее любить [7, 83], хотя не мог не замечать в себе, что мир переменялся, и старые их отношения остались только сказкой. Лесбия явно не давала никаких обязательств Катуллу, как и Елена — Парису, так что перед нами стихотворение о разочаровании без всякого очарования, и опять же спор с концепцией Блока, у которого поэт предчувствует конец истории, у Роальда Мандельштама поэт говорит уже после конца истории. Но главное, что речь идет именно о телесности скульптуры, а не о рамке живописи, не о сюжетах, а о непосредственности и вечности скульптуры в меняющемся мире, та статуарность Катулла как свидетеля революции превращается в рассказ о том, как любовь остается вечной, даже если похищение Елены привело к катастрофическим событиям.

Первая строфа стихотворения говорит именно о такой любви, идеализирующей предмет, не дававший никакого намека на возможность своей идеализации:

Когда в серебряных лучах коричневеют крыши,
Я рад тому, чему никто другой не рад,
Что мной изведена тоска о никогда не бывшем,
И вечно — зелен звездный виноград,

Точно так же Блок описывает и поведение Аттиса Катулла, который жалеет не только о действительных, но и о мнимых утратах, видя в этом предвестие христианства, слезы христианской души, способной вздохнуть о том, в существовании чего она еще не убедилась. С изображения крыш, цвет которых и настроение часто указываются, начинаются многие стихи Роальда Мандельштама, и само слово «крыша» у него одно из самых частотных (42 употребления). Во второй строфе говорится, как ощущение себя анонимным произведением анонимного художника и позволяет вернуть настоящее чувство Греции:

Что я тебе был посвящен художником безвестным,
И нам не вырваться из сказок никогда,
Где за цепями островков прелестных
Звонят у эллинов косматых города...

А в коридоре мягкий свет и гобелены...
Гомер, воскресший для меня, мне говорит:
Но гибнет Троя из-за прелестей Елены,
Но в преферанс обыгран кем-то Приамид.

Речь, конечно, идет о зале Антонио Кановы в Эрмитаже. Парис представлен обнаженным и сбросившим струящийся складками хитон на подпорку в виде высохшего дерева — чего в античной скульптуре быть не могло. Подпорки придумали римляне, просто чтобы статуи из мягких и хрупких материалов, мрамора или алебаstra, не разбились, и частью сюжета в античной скульптуре, располагающей только греческими сюжетами, быть они не могут. Этот Парис был выполнен для Жозефины и хранился сначала в Мальмезоне. Елена — это просто бюст, созданный скульптором уже и после падения Наполеона, и после ссоры с Папой, когда он удалился на родину и мог выполнять только небольшие заказы. Парис поставлен так, что он на Елену не смотрит.

Гобелены и скульптуры явно противопоставляются живописи. В стихах Роальд Мандельштам отождествляет скуку с рамой, тогда как любовь — с чистым зеркалом [8, 106]:

Торжественная скука песнопений
Музейной рамой тяжко налегла,
Моя любовь померкла от сравнений,
Как от туманов меркнуло зеркала.

Таким образом, указание на гобелены в коридоре имеет в виду не столько анализ сюжетов этих гобеленов, сколько прямой смысл, что они лишены рамы, и значит, далеки от торжественной панихиды.

Над входом в зал Кановы мы видим полукруг с гротесками, включающими двуглавых орлов, и аллегориями смерти искусства и воскресения искусства. Последняя представляет собой гения на фениксе, над головой которого играет пламя. Нельзя не увидеть в этом как раз попытку преодолеть время там, где нет музейных рам и нет зеркал, где есть только скульптуры, и сближение чистой любви и воскресения искусства. Тогда оказывается, что стихотворение посвящено анонимности греческих образцов, которые именно поэтому не могут быть взяты в раму интерпретаций. Именно таким предметам, которые в отличие от картин или гравюр не могут быть взяты в рамку, посвящено стихотворение «Прогулки по музею» [8, 136]. Первое из них, «Амфора», вроде бы изображает просто античную вазу из коллекции, склеенную, но показывающую, каким должно быть искусство:

Былое люблю как музейную вазу —
Канон произвола и нормы,
Но клей отнимает аттический разум,
А глина — античные формы.

Вероятно, здесь есть и вдохновение блоковского эссе. Ведь Блок переводит *mora tarda mente cedat* как призыв «сбросить тупую медлительность», хотя оригинал скорее говорит о необходимости отринуть лень. А связь лени с отупением и оказывается главной темой эпиграммы.

Во второй эпиграмме, «Эфес шпаги», говорится об оружии, изготовленном Бенвенуто Челлини. Речь, конечно, об эрмитажном кинжале, созданном в Венеции во второй половине XVI века, приобретенном лично Петром I для Кунсткамеры и долгое время приписывавшемся Челлини:

Модной фантазией линий
Вяжущий буйный металл,
— О, Бенвенуто Челлини,
Кто бы тебя не узнал!

Модная фантазия — это не только изощренный эфес, но и сюжет на нем «Суд Париса». Троянская тема продолжена и на ножнах: мы находим там три сюжета — «Похищение Елены», «Троянская война» и «Марс и Венера, застигнутые Вулканом». Таким образом, троянская тема как тема пластики и открытия патетического тела оказывается здесь продолжена и развита.

У Блока говорится, что эпоха Возрождения открыла Саллюстия, но кое-где стали сочувствовать герою, а не автору, и заговорщики против Галеаццо Сфорца употребили по образцу Катилины кинжал [7, 87]. Также именно мгновенная метаморфоза Аттиса, его пластическое превращение из мужчины в женщину, узнавание самого себя в новом облике и тоска, с этим связанная, становится главным аргументом Блока в том, что Катулл писал о Катилине как деятеле политического радикализма, а не о чем-либо. Здесь оказывается, что Челлини узнан в анонимном произведении, и что это узнавание определило историю Петербурга как города прямых линий, фантазии императора и подчинения буйного металла державной воле — всё, что образует элементы петербургского текста, начиная с пушкинского «Медного всадника».

В третьей эпиграмме, «Иконы», ключевое слово поэзии Блока и Роальда Мандельштама «тоска» возвращается, и вновь музейное время отождествляется с маслом:

Чудотворные пальцы икон
В кипарисовом масле тоски
Лихорадило.
Был камертон
Окончанием каждой руки.

Во всех стихах Роальда Мандельштама, независимо от тематики, с маслом отождествляется вода, очевидно, из-за мутности и готовности задерживать на себе изображение хоть на время, так что, смотря на это отражение, ты как бы в нем вязнешь. Датировка стихотворения неясна, но мы предполагаем 1956 год, когда в Эрмитаж из Псковского музея поступило «Крещение», совершенно необычное, а именно, не с золотым или киноварным, а с темным (вероятно, изначально зеленым, но сейчас — серым) фоном. На этой иконе Христос абсолютно нагой как бы движется по реке, а четыре ангела стоят в ряд так, что их руки находятся прямо над рекой. Руки их выписаны тонко и как будто тонут в реке, обнаженная тонкая фигура Христа как будто дрожит в воде, а серый цвет напоминает тоскливое небо. В таком случае понятен сюжет: движение реки, в которой отражается прошлое, и есть та тоска, которая только и позволяет ангельски настроить поэзию. Вероятно, эта икона написана по образцу книжной или резной миниатюры, отсюда столь странная композиция, в частности, гротескная перспектива Иордана, но все непредвиденные эффекты ее музеификации и позволили вписать ее особенности в размышления о пластике: полностью нагое патетическое тело Христа стало чем-то вроде тела Аттиса, что заставляет вспомнить и двусмысленную андрогинность блоковского «Исуса Христа» в поэме «Двенадцать», о котором не стихают споры до сих пор, Христос это или нет.

Если мы принимаем такую датировку, то становится понятно и с тем, что за амфора имеется в виду в первой эпиграмме. В 1955 году в Эрмитаж поступает аттическая амфора с крайне примитивным рисунком бегущего атлета, это амфора по форме, но размерами не больше нашей чайной кружки. Вероятно, примитив этого изображения и мог навести на мысль о том, что норма музейного хранения вполне может сочетаться с произволом неумелого художника, с телесной экспрессией, которую никак нельзя взять в раму.

Наконец, четвертая эпиграмма, «Скарабей», сообщает о египетской колеснице, довольно загадочно, и скорее всего, здесь описывается вообще египетский зал с его полумраком:

Серебристая скоропись трещин
Повторяет классический сон:
— Колеснице, послушной, как женщина,
Вверил тело свое фараон.

Классический означает ставший чистым отражением в канале, как в стихотворении «Возрождение» [8, 39]:

Тревожно звонкие каналы
Хранят томительные сны,
Мечты под стать зарницам алым
И бред классической весны.

В последней эпиграмме повторены основные мотивы блоковской интерпретации Аттиса: мгновенная смена пола как единственная возможность классическим взглядом смотреть на неклассическое развитие истории, и пластика как возможность вырваться из рамы отражений и пережить исторические события, от похищения Елены до перипетий новейшей истории, как события, не завязшие в готовом масле истории, но открывающие статуйное величие человеческого достоинства. Таким образом, экфрасис египетского зала венчает и экфрасис новгородской иконы, и другие экфрасисы, как возможностью осмыслить андрогинность и вещей сон об истории нового Аттиса. В отличие от зеркал в рамках, меркнущих от петербургских туманов, сны могут сбываться.

Эксперимент по воскрешению пластики, вдохновленный залом Кановы в Эрмитаже, и по воскрешению любви, вдохновленный образом катуловского Аттиса как свидетеля истории, которому можно противопоставить перипетию чистой любви Париса и Елены, классическую весну, оказался удавшимся среди зеркал, рам и каналов Петербурга, стоило только открыть не только пространственную, но и временную природу пластики, с опорой на блоковское понимание «мгновения» Аттиса и Катилины. Таким образом, стихотворение «Катилина» оказывается ключом к стихотворным экфрасисам Роальда Мандельштама, а учет особенностей эрмитажного пространства позволяет увидеть программу хождения по музеям как опыта, достойного встречи с истори-

ей, не менее важную, чем программу «фланерства» или подражаний урбанизму Гумилева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Łucewicz L. et al. Роальд Мандельштам — поэт русского андеграунда / L. Łucewicz // *Przegląd Rusycystyczny*. — 2009. — Т. 4. — № 128. — С. 5–17.
2. Харитонов З. Г. Поэтизация городского общественного транспорта в русской лирике XX века (Н. Гумилев, Р. Мандельштам, В. Цой) / З. Г. Харитонов // *Русская рок-поэзия: текст и контекст*. — 2016. — № 16. — С. 78–85.
3. Савицкий С. «Новая Голландия»: прогулка и историческое воображение / С. Савицкий // *СССР: Территория любви*. — М.: Новое издательство, 2008. — С. 128–145.
4. Доманский Ю. В. Двойное стихотворение Роальда Мандельштама «Новая Голландия»: к вопросу о возможностях циклизации в лирике / Ю. В. Доманский // *Художественные традиции в русской литературе XX–XXI веков*. — М.: РГГУ, 2014. — С. 172–185.
5. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В. Н. Топоров. — СПб.: Искусство — СПб. 2003. — 616 с.
6. Марков А. В. Сложный экфрасис в русской поэзии: основы теории и один пример / А. В. Марков // *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. Серия гуманитарные науки*. — 2019. — Т. 25. — № 2. — С. 91–97.
7. Блок А. А. Катилина / А. А. Блок // *Собрание сочинений в 8 т.* — М.: Художественная литература, 1962 — Т. 6. — С. 60–91.
8. Мандельштам Роальд. Стихотворения. — Томск: Водолей, 1997. — 192 с.

Российский государственный гуманитарный университет

Марков А. В., профессор Российского государственного гуманитарного университета
E-mail: markovius@gmail.com

Russian State University for the Humanities

Markov A. V., Russian State University for the Humanities
E-mail: markovius@gmail.com