



Око соколиного пера и жаркие ларцы

© 2023, М.С. Гринберг

Переводчик

Публикация © 2023 Е.В. Габриэлова

Предисловие © 2023 И.З. Сурат

Аннотация: Статья посвящена анализу стихотворения Осипа Мандельштама «Как светотени мученик Рембрандт» (1937); в ней предпринята попытка толкования центральных энигматических образов («око соколиного пера», «жаркие ларцы у полночи в гареме»), не получивших до сих пор удовлетворительного объяснения, и дан образец целостного прочтения текста. Подробно анализируется тема «светотени», тема времени и немоты. Критически пересматривая исследования Т. Лангерака, О. Ронена, М.Л. Гаспарова, И.З. Сурат, автор предлагает свое понимание стихотворения как поэтического высказывания об искусстве в целом и о его воздействии на людей.

Ключевые слова: Осип Мандельштам, Рембрандт, Якоб Виллемс де Вет Старший, поэзия и живопись.

Информация об авторе: Марк Самуилович Гринберг — переводчик с французского, английского, немецкого и итальянского языков.

Для цитирования: *Гринберг М.С.* Око соколиного пера и жаркие ларцы / публ. Е.В. Габриэлова, предисл. И.З. Сурат // Литературный факт. 2023. № 4 (30). С. 178–193. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-178-193>

Автор этой статьи — Марк Самуилович Гринберг (1953–2023), блистательный переводчик с французского, английского, немецкого, итальянского языков, открывший русскому читателю Ива Бонфуа, Филиппа Жакоте, Луи-Рене Дефоре, переводивший также Пауля Целана, Жана Старобинского, Роберто Муссапи. Свои статьи и заметки о Мандельштаме Марк Гринберг не отдавал в печать, очевидно, не считая себя специалистом в этой области, однако по

глубине проникновения в поэтический текст эта статья встает в ряд мандельштамоведческих исследований самого высокого порядка. Перед нами тот редкий случай, когда в процессе уважительной полемики с предшественниками автору удалось додумать то, что оставалось не додуманным, и довести до убедительного результата общую работу по уточнению смысла одного из «темных» мандельштамовских стихотворений.

Как светотени мученик Рембрандт¹,
Я глубоко ушел в немеющее время,
И резкость моего горящего ребра
Не охраняется ни сторожами теми,
Ни этим воином, что под грозою спят⁵.

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 добра¹⁰
Мехами сумрака взволнованное племя.

4 февраля 1937 [5, с. 224]

Это стихотворение Мандельштама, считающееся одним из наиболее трудных для понимания, анализировали Т. Лангерак, М. Гаспаров, О. Ронен и др.; сравнительно недавно их наблюдения были обобщены и развиты в статье И. Сураг [9]. К настоящему моменту можно сказать, что намеченный исследователями смысловый костяк стихотворения, пусть и обросший за последние пятнадцать с лишним лет существенными дополнениями, по-прежнему в основных чертах прорисован кратким комментарием М. Гаспарова: «Поэт примеривает свое место в... новом мире. Он — похожий на Прометея Христос... с картины воронежского музея “Шествие на Голгофу”, приписывавшейся Рембрандту (теперь — Я.В. де Вету-старшему); и он осуждает Рембрандта за любование роскошью старого мира в его темных картинах» [6, с. 670]. Я хотел бы предложить несколько иное прочтение, опираясь на толкование вынесенных в название этой статьи двух загадочных деталей текста, до сих пор не получивших надежной интерпретации.



Якоб Виллемс де Вет Старший. Шествие на Голгофу (1650-е гг.?)
Jacob Willemsz. de Wet the Elder. Procession to Calvary (1650s ?)

Как пишет И. Сурат, «тема светотени — главная» в стихотворении Мандельштама. Действительно, эта тема разлита по всему тексту, она присутствует в большинстве стихов либо непосредственно, получая словесное выражение, либо опосредованно¹. При этом Мандельштам использует слово «светотень» не только как специальный термин живописи и графики (распределение темных и светлых мест, моделирующее объем изображаемых предметов), но и в размытом, «бытовом» значении, подразумевающем сочетание, соположение и взаимодействие света и тьмы, с привычными смысловыми и ценностными шлейфами обоих понятий. Развитие этой сквозной темы я хочу проследить как можно более последовательно, анализируя возможные значения тех элементов текста, в которых она так или иначе преломляется.

Сопоставляя себя с Рембрандтом, «мучеником светотени», Мандельштам говорит, что сам он, поэт, «глубоко ушел в немеющее время». Слова «глубоко ушел» можно, вообще говоря, понимать двояко: буквально, как указание на погружение, нахождение внутри (ср. ушел в лес, в море, в народ и т. п.), и метафорически, как указание на постижение, при котором говорящий остается извне (ср. «ушел с головой в картину, в книгу, и т. п.»); замечу, что первое, более вероятное, понимание подразумевает не только активное, субъектное, но и пассивное, объектное состояние говорящего, погруженного

¹ За «грозой» в строке 5 легко просматриваются вспышки молний, гаснущих в сумраке.

в какую-то среду. Таким образом, «время» получает в начальных стихах значение либо *среды*, воздействие которой переживается и, с учетом слова «мученик», второго по порядку в стихотворении и по роли в общей конструкции, *страдальчески претерпевается*, либо *предмета* исследования, взглядывания, которое также окрашено мученичеством. Мандельштам может иметь в виду любое из этих двух пониманий или оба вместе — последняя возможность вполне отвечает общим принципам его поэтики, и, как я надеюсь показать, смыслу этого конкретного стихотворения.

«Немоту» времени И. Сурат понимает следующим образом: «поэтическая речь рождается на такой глубине, где «шум времени» не слышен, где разговор с эпохой уже невозможен, это глубина большого времени, столь характерная для Рембрандта» [9], — иначе говоря, полагает, что и Рембрандт, и Мандельштам уходят из «здесь и сейчас» в гипотетический вневременный слой истории, названный «большим временем». В столь радикальной форме это предположение вызывает у меня серьезные сомнения — хотя бы по той причине, что в другом стихотворении 1930-х гг. Мандельштам, пусть и в ироническом ключе, протестует против попыток «оторвать» его «от века», используя буквально те же слова, что и И. Сурат, но прямо противоположным образом: «я говорю с эпохой». В других поздних стихах он также — как, впрочем, и в более ранних, — не избегает упоминаний даже ближайших, поверхностных примет времени и быта, не говоря уже о более глубокой рефлексии, направленной на конкретные исторические обстоятельства и формы социальной жизни, и о поисках «читателя, советчика, врача»² среди современников, а не во вневременной отстраненности. В моем представлении «время», о котором говорит Мандельштам, означает в первую очередь тот конкретный исторический период, когда он создает свои стихи. Отсюда я вывожу и значение эпитета «немеющий»: нельзя забывать, что стихотворение датировано февралем 1937 г. и что к этому моменту в реальности, наблюдаемой поэтом, словесная способность человека — его речь как таковая — уже давно находилась под несомненной угрозой: у «племени людей» самым недвусмысленным образом хотели, говоря словами автора, отнять «шевелиющиеся губы», заткнуть человеческому роду его «негодующий» рот. В этом непосредственном контексте определение времени как «немеющего» выглядит обычным тропом, означающим: «время, утратившее или теряющее способность говорить» — в том высоком

² Из стихотворении О. Мандельштама «Куда мне деться в этом январе?» 1937 г. См.: [5, с. 221] (примеч. ред.).

смысле, какой придавал этой способности Мандельштам³. Включал ли он в свой эпитет присутствующие в словарном значении глагола «неметь» коннотации «оцепенения, паралича», трудно сказать; в любом случае характеристике, которая здесь дана времени, они не мешают, а скорее ее поддерживают.

Сравнение, заданное двумя начальными стихами, выстраивает ряд параллелей: во-первых, между живописью и поэзией; во-вторых, между тьмой и немотой, светом и речью. Вместе с тем оно косвенным образом распространяет семантическое поле «светотени» (сочетания света и тьмы) на «немеющее время». Важно, что упоминание здесь *времени* делает это поле предельно широким, фактически вовлекая в него всю реальность, которая предстает областью сущностных и трудных противоречий, столкновений света и тьмы, — забегая вперед, скажу, что этот вывод полностью подтверждается финалом стихотворения, где кузнечные «мехи сумрака» смущают «взволнованное племя», которое, согласно убедительной догадке О. Ронена, ассоциировано с «пламенем». Не менее важно то, что светотень связывается с идеей онемения, угасания слова, — это дополнительный фактор, делающий ее обобщенным знаком трагических противоречий.

Итак, светотень одновременно наполняет и творение художника, будь то живописный или словесный текст, и пространство, в котором это творение существует; два первых стиха представляют ее единым потоком, пронизавшим мир, где жизнь и искусство существуют нераздельно, объединяемые одними и теми же законами контрастов, стыков и градационных переходов. Читатель, как и зритель, находится в мире противоречий, обнаруживает их вокруг себя и ощущает в себе самом, и его существование неотделимо от более или менее интенсивного переживания этого состояния⁴. Состояние поэта, вообще говоря, ничем не отличается⁵. Он, вероятно, лучше

³ Упомянутый в статье И. Сураат «христианский контекст, прорастающий ... в развитии стиха», безусловно неотделимый от образного ряда стихотворения (строки 3–5), может иногда служить такой же, если использовать ее удачную формулу, «закрывающей интерпретации», как и любой другой. Бесспорно, в первой строфе, где автор сравнивает себя не только с Рембрандтом, но и с Христом, мотив мученичества очевиден, но мученик и отшельник (аскет) — вовсе не тождественные фигуры.

⁴ Не исключено, что в текст вплетается — как нередко бывает у Мандельштама — еще одна параллель: поэт использует игру прямых высказываний, иносказаний, звуковых переключек, недосказанностей, умолчаний, пауз точно так же, как его брат, живописец, распределяет на холсте блики, полутени, рефлексы и т. п. Оба они строят объемный и противоречивый образ мира и испытывают схожие страдания. Но эта параллель не выглядит первостепенно значимой.

⁵ О противоречиях в самосознании Мандельштама 1930-х гг. см.: [2].



Рембрандт. Снятие с креста (1634)
 Rembrandt. The Descent from the Cross (1634)

других чувствует себя в сложном пространстве искусства, как умеет ориентироваться в распределении света и теней их «мастер и отец» Рембрандт, — но сама возможность его действий обеспечивается тем, что они исходят из такого же сложного — в сущности того же — пространства жизни.

В это слиянное пространство, построенное поэтом почти мгновенно, в два стиха и в одно сравнение, далее включаются, через грозу с ее молниями и зарницами, евангельский сюжет⁶ и — уже через сопоставление «сторожей» и «воина», — его проекция

в реальность советских 1930-х гг. (Повторю: речь идет не об уходе из времени в евангельскую глубину, а о переживании единства исторических времен, их «воздушно-каменного театра», где «все хотят увидеть всех».) «Сон» стражей — это абсолютная покорность тьме, свинцовое забытие, которое лишает возможности видеть и понимать происходящее — распятие праведного пророка и уничтожение страдающего поэта; причем забытие это настолько глубоко, что его не может прервать даже природный катаклизм, символизирующий здесь катаклизмы мировой истории. То, что слово поэта соотнесено с «горящим» — причиняющим боль, но и светоносным⁷, — ребром

⁶ Манделъштам, как нередко бывает в его стихах, соединяет разные элементы этого сюжета: солнечное затмение и землетрясение в момент смерти распятого Христа и сон стражников у гроба Христа воскресшего. Гроза как таковая в евангелиях не упоминается, но в живописи сцены распятия часто имеют фоном черное небо затмения. Такое небо, в частности, мы видим на эрмитажном «Снятии с креста» Рембрандта.

⁷ Ср. у М. Гаспарова: «резкость... горящего ребра» (и «болящего», и «выделяющегося световым пятном») [2, с. 98]; в статье И. Сураг: эта деталь «горит в двух смыслах сразу: светится и одновременно выдает жгучую боль» [9].

распинаемого мученика, окрашивает болью не только слово, но и свет. Это свет слова, с муками вырвавшийся (слово «резкость» тоже играет двумя, если не больше, гранями, ср.: «резкий свет» и «резкая боль») из сумрака немеющего (темнеющего) времени, воздействие которого претерпевает поэт.

Так первая строфа подготавливает высказывание, заключенное во второй, которая, как и первая, представляет собой законченное сложноподчиненное предложение, где подлежащим выступают «око соколиного пера» и «жаркие ларцы». Я разделяю вывод И. Сурат, согласно которому — в противовес мнению О. Ронена [8, с. 73–75], следующему в этом отношении за Т. Лангераком [4], — не имеет смысла заниматься поисками «ока» и «ларцов» в картинах Рембрандта, предполагая, что Мандельштам подразумевает какие-то конкретные их детали. Но, в отличие от нее, не думаю, что ларцы в стихотворении Мандельштама «символизируют все соблазны жизни сразу, все внешнее, яркое, дорогое, притягательное, брэнное, сомнительное с точки зрения вечности», и вижу место этого образа в смысловой системе стихотворения иначе. По-моему, «жаркие ларцы» — это метафорическое обозначение *самих картин*⁸; а поскольку живопись и поэзия объединены в первых двух стихах неявным сравнением, под такими ларцами — с драгоценностями, излучающими *жаркий свет*, — Мандельштам понимает и свои стихотворения, и, шире, все подлинные произведения искусства. «Гарем» «полночи», то есть предельно темного времени, — это место заточения, охраняемое мраком, который пытается держать искусство в своей власти⁹. Видимо, эта ревнивая *охрана* образует частичную параллель к стихам 3–5, где появляются сторожа и воин.

Антитеза «жарких ларцов» и «гарема полночи» вписывается в развитие темы светотени, возвращая читателя к первой строфе (строки 1–5). А поскольку в этой строфе живопись и поэзия объединяются, то и упрек, с которым Мандельштам обращается к своему «великолепному брату» Рембрандту, он адресует не только ему, но

⁸ В статье И. Сурат [9] проскальзывает схожая мысль, но она заслонена построениями, которые ей противоречат, и не выражена с желательной отчетливостью.

⁹ Есть ли в «жарких ларцах» эротический обертон, для меня остается неясным: с одной стороны, слово «гарем» в какой-то мере его индуцирует, а идея соблазна («смущения»), рождаемого «ларцами», поддерживает; с другой, этим исчерпываются элементы текста, посредством которых эротическое начало, вообще говоря, глубоко связанное с художественным, актуализовано в стихотворении, так что этот гадательный обертон можно в лучшем случае рассматривать лишь как очень отдаленный, оттесненный фон восприятия. Впрочем, такое многослойное письмо характерно для позднего Мандельштама.

и себе, а в более общем плане — всем художникам. Смысл этого упрека я понимаю не так, как О. Ронен и М. Гаспаров, в чьих комментариях полотна Рембрандта ассоциируются прежде всего с идеей роскоши, смущающей нищих советских граждан¹⁰. Я не нахожу в тексте стихотворения убедительных признаков, показывающих, что в нем вообще как-либо тематизировано изображение на этих картинах роскоши вещественного мира, а тем более — упрек в связи с этим к их создателю; правда, Рембрандт назван «великолепным», но этот эпитет, судя по ближайшему контексту¹¹, надо понимать просто как высшую оценку его мастерства. Невозможно отрицать, что на холстах Рембрандта, как и у многих других художников, часто появляются элементы блестящего декора и что он исключительно внимателен к этим деталям, однако его трудно назвать живописцем роскоши *par excellence*. Если предполагать (как О. Ронен), что Мандельштам в финале стихотворения обращается к жителям сталинского СССР, то выбор живописи Рембрандта, а не, скажем, Тициана или Рубенса — или парадных русских портретистов XVIII в., или любого представителя позднего академизма, и т. п., — в качестве моментально опознаваемого символа богатства и блеска, да еще и (как пишет И. Сурат) всего «яркого... брэнного, сомнительного

¹⁰ Ср. цитированный выше комментарий М. Гаспарова [6, с. 670], а также более раннее замечание: «...поэт из «роскошной бедности, могучей нищеты» со смущением упрекает брата-художника, что его пышность без нужды искушает нынешний трудно живущий народ» [6, с. 98]. Отмечу, что О. Ронен выражает свою точку зрения не столь однозначно: он пишет, что Мандельштам и Рембрандт — «мученики богатства своего художественного зрения, отвергнутого их веком, и оба могут только смутить волнуемое мехами сумрака поколение теми драгоценными дарами, которые они предлагают», однако тут же, в сноске к этой фразе, почему-то соединяет и смешивает «богатство художественного зрения» с богатством вещественного антуража в картинах Рембрандта и даже с любовью художника к материальному достатку, о которой свидетельствуют документы [8, с. 73].

¹¹ «Простишь ли ты меня, великолепный брат, / И мастер, и отец черно-зеленой теми». В связи с прилагательным «черно-зеленой» М. Гаспаров замечает: «самое удивительное в этом стихотворении — переключка «чернозеленой теми» с метонимией «Зеленой ночью папоротник черный...» в стихотворении 1935 г. о явлении большевика: гражданская тема прорывается на поверхность в самых неожиданных местах» [6, с. 98–99]. И. Сурат, развивая идею прорастания «христианского контекста», полагает, что в этом стихе речь идет «о способности Рембрандта передавать метафизическую глубину библейского времени» [9]. Предпочитая и здесь двигаться за темой светогени, могу предположить, что этот эпитет поддерживает обе идеи, которые намечены в первой строфе, — погруженности и вглядывания. В живописи Рембрандта явно преобладают теплые тона, и «зеленый» цвет никак нельзя признать ее специальным маркером; зато «черно-зеленой темью» может — и при взгляде извне, и, особенно, при взгляде изнутри, — выглядеть вода. Если эта догадка верна, то эпитет «черно-зеленой» неявным образом вводит сравнение времени, в которое погружается (или вглядывается) поэт, с непрозрачной водой, рассеивающей и поглощающей редкие лучи света.

с точки зрения вечности», выглядит странным и недостаточно мотивированным. Кроме того, такой смысловой жест уничтожал бы связность текста, разваливая его на две по существу изолированные части: укор художнику, любующемуся материальной роскошью (не обозначенной, впрочем, в стихотворении ни единым словом), выглядел бы попросту несоизмеримым с кровавой евангельской сценографией первой строфы. Что же касается приводимой И. Сурат параллели из другого стихотворения Мандельштама, в котором он уподобляет холсты Рембрандта дорогой «кордованской коже», то это уподобление опирается скорее на качество письма — что, впрочем, отмечает и автор, — а не на предметное наполнение картин Рембрандта, само по себе не имеющее отношения к его живописной технике.

В этом, кстати, еще одна причина, по которой поиски «жарких ларцов» и «ока соколиного пера» на полотнах Рембрандта заведомо не могут дать желаемого результата: даже если бы ларцы и перо были найдены на одном из них и идентифицированы со стопроцентной достоверностью¹², вопрос, чем именно эти частные детали картины — и почему именно они — могут смущать зрителя, едва ли получил бы ответ.

Чем же в таком случае тревожат «взволнованное племя» — то есть племя людей, род человеческий¹³, — «жаркие ларцы», в которых я вижу обобщенный символ произведений искусства? Думаю, что Мандельштам говорит о неоднозначной и даже опасной функции, которую искусство, оставаясь основным местом человеческого самосознания, самооценки и самопроверки, сохраняет в любом

¹² А не так, как в гипотезе Т. Лангерака и О. Ронена, которые обнаруживают их на затемненной периферии картины «Артаксеркс, Есфирь и Аман», где эти детали едва можно разглядеть и где взгляд приковывает не они, а освещенная — и действительно роскошная — накидка Есфири.

¹³ В последнем стихе под «племенем» я понимаю человечество в целом, а не советских граждан и не «поколение», как пишет О. Ронен. Если бы Мандельштам говорил исключительно о своих соотечественниках и современниках, порицая при этом исключительно Рембрандта (который писал для зрителей, имевших мало общего с нищим населением Советского Союза 1930-х гг.), если бы он исключал из адресатов финального «упрека» себя самого, то напрашивался бы естественный вопрос: зачем тогда было помещать себя в центр первой строфы? Повторю: трудно допустить, что смысл стихотворения сводится к декларации: «я обречен на крестную муку, а ты на своих картинах изображаешь блеск материального мира». Как я постараюсь показать, не убеждает и более вероятное толкование, которое предлагает О. Ронен: «мы в таком тяжелом положении, что твои духовные дары нас только смущают». И. Сурат справедливо отмечает, что «племя» в последнем стихе равнозначно «племеню людей» как таковому, но при этом почему-то не отказывается видеть в стихотворении обличение роскоши, богатств мира сего «с точки зрения вечности» [9].



Рембрандт. Артаксеркс, Аман и Эсфирь (1660)
Rembrandt. Ahasuerus and Haman at the Feast of Esther (1660)

обществе и во все времена. Но прежде чем обосновать и уточнить это утверждение, попытаюсь прояснить значение «ока соколиного пера» — еще одного «смущающего» элемента, который поддается толкованию гораздо трудней.

Появление «ока» в тексте вызывает естественные вопросы: кому оно принадлежит и какими свойствами наделяется? Поиск ответа лучше начать не с культурных аллюзий, а со смысловых валентностей слов, избранных автором, и их связей в тексте стихотворения. В качестве подлежащего фразы, образующей вторую строфу, «око», как и «ларцы», синтаксически связано со сказуемым «смущать». Ясно, что «смущает» не око как таковое, а исходящий из него взгляд, соединенный с ним прозрачной метонимией. Поскольку экспозиция, построенная в первой строфе, связывает в единый узел *искусство*, представленное в первую очередь живописью и, по смежности, поэзией, а также, через описанную выше филиацию смыслов, — *время* и, расширительно, *всю реальность*, допущу в качестве предварительной гипотезы, что смущающий внешний взгляд можно на правах метафоры атрибутировать любому из членов этого

ряда, начиная, разумеется, с ближайшего — живописи, которая в словесном строе стихотворения представлена словом «светотень».

Теперь уместно вспомнить, что в первой строфе поэт наделяется признаками субъекта и объекта: как объект, он поглощен и вобран полем светотени; как субъект, он его созерцает и исследует. Поскольку оба его отношения с этим полем соединены в одном глаголе («ушел») и не расчленены, пассивная роль поглощаемого и вбираемого может переноситься и на созерцание, латентно меняя направление взгляда на противоположное и сообщая поэту, выступавшему субъектом пары «созерцатель-созерцаемое», признаки объекта, который наделяется пассивной ролью и созерцается извне. Внетекстовым фоном, создающим такую суггестию в отношении текста, где отправной точкой избрана живопись, может служить имеющее глубокие исторические корни представление об инверсии отношений между живописцем и изображаемым предметом, а также между картиной и зрителем: когда картинам или предметам приписывается способность *смотреть* на нас¹⁴. Такое представление, если говорить о современниках Манделштама (1920-е–1930-е гг.), не чуждо, например, Паулю Клее¹⁵ или, в какой-то степени, Полю Валери¹⁶. Называя эти имена, я не ставлю целью установить точное

¹⁴ Нет ни малейшего сомнения в том, что это представление восходит к ситуации созерцания иконы, принципиально рассчитанного на обмен взглядами между созерцаемым и созерцателем, и тут христианский контекст как раз релевантен. Но для понимания обсуждаемого стихотворения предпочтительней выглядит более широкий культурный контекст.

¹⁵ Ср. высказывание Клее: «объекты в картинах смотрят на нас, спокойно или возбужденно, напряженно или расслабленно, приветливо или угрожающе, печально или улыбаясь», сократившееся позже до известного афоризма: «картины смотрят на нас». См.: [3, с. XII].

¹⁶ Не совсем тождественную, но отчасти схожую мысль, акцентирующую активно-побудительный характер воздействия внешнего мира на художника, встречаем в книге Валери о Дега, впервые изданной в 1936 г.: «Вещи на нас смотрят. Видимый мир — это нескончаемый возбудитель» (см.: [10, р. 105]). В. Козовой, комментируя другое эссе Валери, пишет: «... тело, выводя художника из порочного круга рефлексии, снимает субъектно-объектное отношение мысли и предмета, идеи и материала. (Валери предвосхищает здесь положения, развивавшиеся... М. Мерло-Понти, который рассматривал тело как органическое звено, связующее сознание с единством природного бытия)» (См.: [1, с. 561]). Действительно, спустя двадцать лет после написания стихотворения Манделштама, М. Мерло-Понти в книге «Око и дух» выражает интересующую нас интуицию особенно развернуто: «Макс Эрнст (и сюрреализм) имеет основания говорить, что “так же, как роль поэта, со времен знаменитого письма зрячего, состоит в том, чтобы писать под диктовку того, что в нем мыслится, артикулируется, — роль художника состоит в том, чтобы прочерчивать и проецировать вовне то, что в нем *видится*”. Художник живет в этом переплетении. Наиболее свойственные ему действия — движения руки, проведенные им линии, на которые способен только он один и которые для других будут откровением, поскольку в их мире иные, чем у него, недостатки и ожидания, — кажутся ему *исходящими из самих вещей*, подобно рисунку созвездий. Вот почему

происхождение идей, помогающих прояснению значения «ока» в стихотворении Мандельштама, а лишь напоминаю о воздухе эпохи, в котором эти идеи носятся. Они помогают понять, почему око, глядящее на нас из сердцевины стихотворения Мандельштама, оказывается равнозначным «оку, наполненному игрой светотени», которая, как мы помним, в начале стихотворения получила, помимо своего терминологического значения, значение существенного признака времени, символа его жестоких противоречий.

Чтобы подтвердить этот вывод, перейду к грамматическому дополнению «соколиного пера», с которым связано «око». Нужно понять, как именно — помимо очевидной, но лишь вспомогательной звуковой переключки слов *око* и *соколиное*, — «соколиное перо» соединено в обсуждаемом тексте с «оком» и, главное, на каких основаниях с этим оком ассоциируется светотень. Словосочетание выглядит крайне странным, так как «перо» трудно напрямую связать с функцией зрения¹⁷. Можно допустить, однако, что родительный падеж здесь употреблен не в наиболее распространенном значении родительного принадлежности, а в менее частотном — родительного определительного (вроде «фрака наваринского пламени с дымом», но с еще более глубоким эллиптированием промежуточного логического звена), и что Мандельштам, прибегая к характерному для него методу объединения значений в суммарное смысловое облако, имеет в виду «око, наполненное игрой светотени», — иными словами, сотканное из света и темноты. Такое допущение могло бы казаться натянутым, если бы не опиралось на веский физический

многие живописцы говорили, что *вещи их разглядывают*, в том числе, вслед за Клеем, Андре Маршан: “В лесу у меня часто возникало чувство, что это не я смотрю на лес, на деревья. Я ощущал в определенные дни, что это деревья меня разглядывают и говорят, обращаясь ко мне. Я же был там, слушая... Я думаю, что художник должен быть пронизан, проникнут универсумом и не желать обратного. Я жду состояния *внутреннего затопления, погружения*. Я, может быть, пишу картины для того, чтобы возникнуть” (выделено мной. — М.Г.)» [7, с. 20–21] («Письмо зрячего» или, как принято переводить, «ясновидящего» — знаменитое письмо Артюра Рембо к Полю Демени. — М.Г.).

¹⁷ Еще раз напомню, что О. Ронен находит соколиное перо (уничтоженное неудачной реставрацией) в картине «Аргаксеркс, Есфирь и Аман». Вот что он пишет: «На ретушированных репродукциях этой картины (например, в 1-м и 2-м издании Большой Советской Энциклопедии) ясно видны перо с глазком на тюрбане Амана и ларь, покрытый драгоценной парчой, на котором восседает Есфирь» [8, с. 74–75]. Эта гипотеза уязвима по двум причинам: во-первых, перо сокола имеет довольно неброский вид и никак не может быть причислено к эмблемам роскоши, которые хочет отыскать исследователь; во-вторых, что еще важнее, на нем — в отличие, скажем, от пера павлина, — нет «глазка». И. Сурат, также упоминающая в своей статье [9] павлинье перо (действительно «роскошное»), вполне резонно не соглашается с этим утверждением О. Ронена.

факт: именно соколиное перо сочетает в своей окраске чередующиеся светлые и темные полосы¹⁸.



Перо сокола
The falcon's feather

Таким образом, «око», помещенное Манделъштамом на перекрестье определенных внутритекстовых связей, подкрепляемых реальными свойствами соколиного пера, опознается прежде всего как *око искусства*, чей «взгляд» играет зыбким, волнистым, текучим, как у соколиного пера, муаром, смущая и будоража людей, на которых он направлен. Как видим, произведения искусства, представленные

¹⁸ В этой связи напомним отрывок уничтоженного стихотворения 1931 г., где Манделъштам, также упоминая светотень, прямо сравнивает собственный глаз с зорким глазом птицы: «Не разбирайся, шелкай, милый кодак, / Покуда глаз — хрусталик кравчей птицы, / А не стекляшка! Больше светотени! / Еще, еще! Сетчатка голодна!». Здесь глаз поглощает светотень, буквально питается ею, а птицу можно отождествить, в частности, с соколом. Основания для этого дает неожиданное определение *кравчей*, которое М. Гаспаров комментирует так: «кравчий, здесь: сортирующий и доносящий впечатления» [2, с. 651]. Это убедительное пояснение опирается на тот факт, что кравчий отвечает за подачу кушаний и напитков; дополнительно замечу, что Манделъштам может подкрашивать свой эпитет еще и близким по звучанию словом *ловчий*, исподволь вводя образ птицы, приносящей своему хозяину добычу. Сокола, несомненно, надо признать первым в ряду возможных воплощений этого образа. Замечу еще, что черно-белое соколиное перо иногда может иметь легкий рыже-коричневый, золотистый оттенок, отвечающий общему представлению о колорите рембрандтовских полотен.

в стихотворении двумя символами, которые связаны со светотенью («оком» и «ларцами»), получают здесь роль медиатора: наряду с этими рефлекторами жизненных противоречий — и прежде всего через них, с ними сливаясь, — на нас испытующе и даже жестоко смотрит время. Объективируемые таким образом извне, мы намного острее переживаем ощущение «узла жизни, в котором мы узнаны»¹⁹. Мандельштам говорит об опасном, «не к добру», и беспощадном, «без добра», воздействии подобной объективации на человека (возможно, напоминая на свой лад, вслед за Пастернаком, еще и об опасности той «вакансии», которую занимает в обществе ответственный художник, способный понять и адекватно выразить мысли и эмоции, вызванные этим переживанием крайне насыщенной, но и грозной экзистенциальной полноты). Пристальный и взыскательный внешний взгляд оказывается тяжким испытанием, тем более суровым, что люди, пойманные его объективом, постоянно испытывают пульсирующее («мехи») воздействие тьмы, которому отвечает то вспыхивающий, то гаснущий свет их человеческого начала. Так финал стихотворения, еще раз размыкая текст в единое пространство искусства и жизни, построенное начальными стихами, разрешает ключевую тему светотени.

В целом смысл стихотворения можно очертить следующим образом. Поэт, обращаясь к живописцу, говорит: мы, каждый по-своему, обрели себя на страдания, мы исследуем трудные противоречия времени, борьбу света с тьмой, и я при этом чувствую себя буквально распинаемым, ведь извлекать из мира — красками ли, словом ли — его трагическую истину и отвечать за свой жизненный выбор — это мученичество. Прости: перед твоими ли картинами, перед моими ли стихами — вообще перед лицом этой истины — люди чувствуют себя очень беспокойно, суровый взгляд искусства их смущает, делает их жизнь, и без того опасную, еще опасней, потому что свет человеческого в тех, кто находится под непрерывным воздействием тягостного сумрака, то усиливается, то слабеет, и это состояние неотделимо от болезненной тревоги.

¹⁹ Еще раз: вопрос о том, что в данном случае мыслил под внешним объективирующим взглядом Мандельштам и наделял ли его каким-либо религиозным или метафизическим значением (иначе говоря, любые ассоциации со Всевидящим оком икон, масонским символом Великого архитектора и т. п.), оставляю за рамками анализа.

Литература

1. *Валери Поль*. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. 622 с.
2. *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996. 128 с.
3. *Клее Пауль*. Педагогические эскизы / пер. с нем. Н. Дружковой; под ред. Л. Монаховой. М.: Изд. Д. Аронов, 2005. 71 с.
4. *Лангерак Т.* Анализ одного стихотворения Мандельштама («Как светотени мученик Рембрандт...») // *Russian Literature*. 1993. № 33. С. 289–298.
5. *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. Т. 1. 808 с.
6. *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза / сост., вступ. ст. и коммент. М.Л. Гаспарова. М.; Харьков: АСТ-Фолио, 2001. 739 с.
7. *Мерло-Понти М.* Око и дух / пер. А. Густыря. М.: Искусство, 1993. 63 с.
8. *Ронен Омри*. Чужелюбие. Третья книга из города Энн. М.: Журнал «Звезда», 2010. 400 с.
9. *Сурат И.* Автопортрет, кувшин и мученик Рембрандт // *Новыймир*. 2017. № 10. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_10/Content/Publication6_746/Default.aspx#sdfootnote47sym (дата обращения: 31.07.2023).
10. *Valéry Paul*. Degas. Danse. Dessin. Paris: Librairie Gallimard, 1949. 162 p.

Research Article

The Eye of Falcon's Feather and the Hot Caskets

© 2023. Mark S. Grinberg

Translator

Publication © 2023 by *Ekaterina V. Gabrielova*

Introduction © 2023 by *Irina Z. Surat*

Abstract: The article deals with the analysis of Osip Mandelstam's poem "Like Chiaroscuro's Martyr Rembrandt" (1937). It tries to interpret the central enigmatic images ("the eye of the falcon's feather," "hot caskets at midnight in the harem"), which have not been satisfactorily explained to date, and providing an example of a holistic interpretation of the text. The analysis also touches on the question of "light and shade" (or chiaroscuro) and the category of time and muteness. Critically reviewing the works of T. Langerak, O. Ronen, M.L. Gasparov and I.Z. Surat, the author offers his own understanding of the poem as a poetic statement about art in general and its effect on humans.

Keywords: Osip Mandelstam, Rembrandt, Jacob Willemsz. de Wet the Elder, poetry and painting.

Information about the authors: Mark S. Grinberg — Translator from French, English, German and Italian.

For citation: Grinberg, M.S. "The Eye of Falcon's Feather and the Hot Caskets," publ. by E.V. Gabrielova, introd. by I.Z. Surat. *Literaturnyi fakt*, no. 4 (30), 2023, pp. 178–193. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-178-193>

References

1. Valeri, P. *Ob iskusstve [On Art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 622 p. (In Russ.)
2. Gasparov, M.L. *O. Mandel'stam: Grazhdanskaia lirika 1937 goda [O. Mandel'stam: The Civic Lyrics of 1937]*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1996. 128 p. (In Russ.)
3. Klee, P. *Pedagogicheskie eskizy [The Pedagogical Sketches]*, trans. from German by N. Druzhkova, ed. by L. Monakhova. Moscow, D. Aronov Publ., 2005. 71 p. (In Russ.)
4. Langerak, T. “Analiz odnogo stihotvoreniia Mandel'shtama (‘Kak svetoteni muchenik Rembrandt...’)” [“Analysis of the Poem of Mandel'shtam (‘As Rembrandt, a Martyr of Light and Shade...’)”]. *Russian Literature*, no. 33, 1993, pp. 289–298. (In Russ.)
5. Mandel'shtam, O.E. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 3 t. [Complete Works and Letters: in 3 vols.]*, vol. 1. Moscow, Progress-Pleiada Publ., 2009. 808 p. (In Russ.)
6. Mandel'shtam, O. *Stikhotvoreniia. Proza [Poetry. Prose]*, comp. and comm. by M.L. Gasparov. Moscow, Kharkiv, AST-Folio Publ., 2001. 739 p. (In Russ.)
7. Merlo-Ponti, M. *Oko i dukh [Eye and Mind]*, trans. by A. Gustyr'. Moscow, Iskusstvo Publ., 1993. 63 p. (In Russ.)
8. Ronen, Omry. *Chuzheliubie. Tret'ia kniga iz goroda Enn [Xenophilia. The Third Book From the City of NN]*. Moscow, Zvezda Publ., 2010. 400 p. (In Russ.)
9. Surat, I. “Avtoportret, kuvshin i muchenik Rembrandt” [“Self-portrait, Pitcher and Martyr Rembrandt”]. *Novyi mir*, no. 10, 2017. Available at: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_10/Content/Publication6_746/Default.aspx#sdfnote47sym (Accessed 31 July 2023). (In Russ.)
10. Valéry, Paul. *Degas. Danse. Dessin [Degas. Dance. Drawing]*. Paris, Librairie Gallimard Publ., 1949. 162 p. (In French)

Статья поступила в редакцию: 31.07.2023
Одобрена после рецензирования: 31.08.2023
Дата публикации: 25.12.2023

The article was submitted: 20.10.2023
Approved after reviewing: 31.08.2023
Date of publication: 25.12.2023