

О ПОЛИФОНИЗМЕ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА И ЕГО ИСТОКАХ

У статті досліджуються джерела і особливості поліфонічної поезії і прози О.Мандельштама. Коріння цього поліфонізму — поліфонічна музика, яку поет любив і глибоко вивчав. Особливу увагу авторка приділяє поліфонії змістових значень слова у творчості О.Мандельштама. Змістова поліфонія слова є важливим принципом поетики цього письменника.

Ключові слова: змістова поліфонія, «пучки значень», змістовні рівні прочитання.

В статье исследуются истоки и особенности полифонизма поэзии и прозы О.Мандельштама. Корни этого полифонизма уходят в полифоническую музыку, которую поэт любил и серьёзно изучал. Особое внимание уделено полифонии смыслов слова в творчестве Мандельштама. Смысловая полифония является важным принципом поэтики этого писателя.

Ключевые слова: смысловая полифония, «пучки смыслов», смысловые уровни прочтения.

In the article "Polyphony of O. Mandelshtam and its origins" the author investigates particularities of polyphony of Mandelshtam's prose and poetry, which is rooted in music polyphony. Special attention is paid to the polyphony of the meanings of the words in Mandelshtam's works. This kind of polyphony is a main creative principle of this writer.

Key words: polyphony of meaning, "bunch of meanings", levels of interpretation.

Чтобы произведения О.Э.Мандельштама раскрывались как многоуровневый полифонически связанный и организованный, а не распадающийся на куски текст, необходимо понять отношение этого поэта к слову. «**Мы — смысловики**» [3: 175], — говорил Мандельштам о себе и своём направлении художественного творчества — **акмеизме**, и ещё он создал теорию «**знакомства слов**»: «Надо знакомить слова, то есть сталкивать те слова, которые никогда раньше не стояли рядом» [4: 206]. Наверное, только у этого поэта возможно: «**Стигийской нежностью и веткою зелёной**» («Ласточка», 1920); река подземного царства Стикс, чьё название произошло от stygeo — `ненавижу, ужасаюсь`, чью воду считали отравленной, река, которая всегда символизировала **мрак, ужас и смерть**, претерпев метаморфозы в поэзии Мандельштама, становится **нежной и рождающей жизнь** — «веткою зелёной»; миры как бы поменялись местами: реальный мир стал если не мёртвым, то омертвелым — «В сухой реке пустой челнок плывёт, / Среди кузнечиков беспмятствует слово»; а мир умерших, из которого вынырнула ласточкой любимая и упала к ногам (у Державина ласточка в одноимённом стихотворении на осень и зиму прячется «в бездны подземны, / Хладея зимою, как лёд», а весной возвращается из подземного царства, чтобы «петь» «новое солнце»), одарил нежностью и надеждой. В отношении к дикому и жестокому миру; затравленный этим диким миром Мандельштам называет себя «колонизатором», отсылая читателя к Просперо и Калиба-

ну из «Бури» Шекспира, «колонизаторство» Мандельштама ничего общего с захватом чужих земель не имеет, это другое имя мученичества и подвига **во имя светлой земли и светлого, «небесного» человека, путешественника и открывателя новых миров**: «В отношении к новому веку, огромному и жестоковейному, мы являемся колонизаторами. **Европеизировать и гуманизировать** двадцатое столетие, согреть его теологическим теплом, — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судьбы заброшенных на новый исторический материк» («Девятнадцатый век» [1 (2: 283)]). И вслед за пушкинским Вальсингамом Мандельштам не боится **«восславить сумерки свободы»** («Сумерки свободы», 1918), в отличие от **Вальсингама XIX века** из мандельштамовской автобиографической прозы «Шум времени» **«антропологического пессимиста» Константина Леонтьева**, который «орудует глыбами времени», «чувствует столетия, как погоду, и покрикивает на них», но чей **«хозяйский» окрик** по столетию замерзает столбиком ртути» [1 (2: 108)], **Вальсингам XIX века** оказывается не в силах бодро как пушкинский Вальсингам выкрикнуть «Хороший выдался денёк!»=«Итак, — хвала тебе чума!», **новый Вальсингам XX века** — **Мандельштам** именно так и делает: не закрывая глаза на зло и жестокий беспредел, зная свой неминуемый конец, поэт без уныния, бодро проказливым мальчишкой шагает в мир сталинской чумы, в отличие от мрачного пессимиста К.Леонтьева, зная, что мир лечится не окриками и наставлениями, а чем-то другим, вдохновенным и убедительным не столько в слове, сколько в прозрении истинного и необходимого, что жизнь имеет свойство восстанавливаться и исцеляться сама, пока в ней есть вера и силы, которые и нужно поддержать; **новый Вальсингам XX века Мандельштам** видит на дне отчаяния небо спасения: неосознаваемое зло или тщательно скрываемое зло, без противодействия, из-за попустительства рано или поздно становится **царствующим** злом, но и **очевидным** злом, конец которого предречён им самим; корабль государства, который «ко дну идёт», Мандельштам спасает очень своеобразным способом: **«сумеркам свободы»** «прозрачного», понятного и просматриваемого на предмет благонадёжности общества противопоставляя **«сумерки густые»** поэтической тьмы ласточек-слов, скрывшей солнце и землю, вернувшей земле её тайны, глубину, высоту, «несказанность», свободу: *«Мы в легионы боевые/ Связали ласточек – и вот/ Не видно солнца; вся стихия/ Щебечет, движется, живёт;/ Сквозь сети — сумерки густые —/ Не видно солнца и земля плывёт.// «Ну что, попробуем: огромный, неуклюжий,/ Скрипучий поворот руля./ Земля плывёт. Мужайтесь, мужи./ Как плугом, океан деля,/ Мы будем помнить и в летейской туже, / Что десяти небес нам стоила земля».* Стихи Мандельштама многие в это время запоминали с голоса, причём сразу, с первого и единственного чтения, такова была жажда, острая необходимость в них, побеждающая страх наказания, поэтому и столько разночтений.

У Мандельштама слово — не слепок вещи, оно не однозначно, оно всегда **многозначно**, это рой вьющихся и сталкивающихся между собой смыслов, каждый из которых важно услышать: **«Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела»**, — пишет О.Э.Мандельштам в статье «Слово и культура» [1 (2: 226)]; **«Как же быть с прикреплением слова к его значению: неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь. Его значимость несколько не перевод его самого. На самом деле,**

никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, назвал её придуманным именем¹. Самое удобное, и в научном смысле правильное, рассматривать слово, как образ, то есть словесное представление. (...) Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре...» («О природе слова» [1 (2: 255)]); «Поэтическую речь живит блуждающий **многоосмысленный корень**» («Заметки о поэзии» [1 (2: 261)]); «Любое слово является **пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку**. Призносся «солнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге» («Разговор о Данте» [1 (2: 374)]).

Здесь мы вплотную подошли к полифоническому способу повествования автора. Сравним полифонию Мандельштама и Достоевского. Ученика Гераклита, Сократа и Канта философского полифониста Достоевского заботит **диалог** между культурными эпохами, **связь** между людьми, **их отношения**, Достоевский как правило развивает антиномичные идейные устремления и взгляды своих героев, сталкивая их на **узком пространстве диалога, часто скандала**; Мандельштама, как и Достоевского также интересует многоголосие эпох, текстов, претворённое во времени, но заботит иной ракурс полифонической гармонии — **многоголосие смыслов в одном слове, человеческая индивидуальность в полифонии целого; свободное, не заглушённое, не затемнённое другими, звучание личности; защищённость индивидуального мира в гармонии универсума, возможность личной свободы в космосе целого**. Мандельштама интересуют потерянные во времени человеческие ценности и, наоборот, новый опыт, новые открытия духа, требующие пересмотра традиционных установок, — всё это, по мнению поэта, необходимо, чтобы полифоническая гармония единого мира, состоящего из много-различных миров, была живой, не обречённой энтропии, а растущей, развивающейся как росток, тянущийся к солнцу, восстанавливающий себя в перерождении, чтобы жить дальше (поэт отвергает прогресс² и эволюцию, жизнь представляется ему как некое двустороннее движение назад — в прошлое, и вперёд — в будущее, Мандельштамом избирается для определения «биологическая аналогия» ростка, берущего силы из корней и

¹ О.Э.Мандельштам в статье «О природе слова» очень остроумно показал суть болезни символизации, охватившей всё позднее Средневековье и дающей свои рецидивы и в Новом времени: «Журдень открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой. Русские символисты открыли такую же прозу, изначальную, образную природу слова. Они запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь. Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное значение). Хозяина выгнали из дому, и он больше не смеет в него войти» — [1 (2: 255)].

² О.Э.Мандельштам «Записи и отрывки неизвестных лет»: «Прогресс — это движение часовой стрелки, и при всей своей бессодержательности это общее место представляет огромную опасность для самого существования истории» [1 (3: 191)].

солнца). Поэт делает попытку вернуть в обиход жизни, где «нет личности» и нет гармонии общности, «не хватает переименности, единства» («Пётр Чаадаев», [1 (2: 286)]); **средневековое** уважение социума к духовному пути, как и к пути земли (прагматизм в решении этого вопроса в Стране Советов обескураживал³): «Средневековье дорого нам потому, что обладало чувством грани и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с озорной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира, как живого равновесия, роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших в романской почве около 1200 года» («Утро акмеизма», [1 (2: 325)]); «Средневековье, определяя своему удельный вес человека, чувствовало его за каждым, совершенно независимо от его заслуг. (...) Да, Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не прикрашенное личное существование ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей, столь чуждая по духу равенству и братству» Великой Революции. Нет равенства, нет соперничества, есть общность сущих в заговоре против пустоты и небытия» («Утро акмеизма», [1 (2: 324)]). Мандельштам интересуется *varietas* — «прекрасное разнообразие» — Возрождения. Опыта ренессансного интереса к личности как микрокосмосу, к миру **другому** в России не было, поскольку не было Возрождения, в русской культуре наблюдались лишь **элементы** Возрождения [5: 185-290]; ко многим очень важным открытиям этой эпохи авторитарная традиционалистская Россия осталась глуха, отсюда **вырождение диалога в спор непримиримых мнений**. Мандельштам как и Достоевский уважает «**седые антиномии**» («Пётр Чаадаев» — [1 (2: 285)]), но соединяет их на территории одного слова (на этом строится полифония «Египетской марки»), либо, наоборот, **разводит по разным углам, усердно прорабатывая каждую, избегая спора-скандала, понимая ценность обеих несоединимых утверждений, если они глубоко проработаны, взяты во всей возможной на данном этапе времени глубине: «Прообразом исторического события — в природе служит гроза. (...) Всмотримся пристально вслед за Тютчевым, знатоком жизни, в рождение грозы» (Записи и отрывки неизвестных лет — [1 (3: 191)]), гроза** здесь разрешение конфликта как бы самим собой, плодотворное начало. Высокий уровень проработки антиномий у Мандельштама

³ В статье «Четвёртая проза» О.Э.Мандельштам пишет по поводу ненужности настоящего искусства новому духовному рабству: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешённые и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух. Писателям, которые пишут заранее разрешённые вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове и всех посадить за стол в Доме Герцена, поставив перед каждым стакан полицейского чаю (...). Этим писателям я запретил бы вступать в брак и иметь детей — ведь дети должны нас продолжить, за нас главнейшее досказать — в то время как отцы запроданы рябому чёрту на три поколения вперёд» [1 (2: 182)]; «Я — стареющий человек — огрызком сердца чешу господских собак — и всё им мало, всё им мало...»; «Сколько бы я не трудился, если бы я носил на спине лошадей, если бы крутил мельничьи жернова, всё равно я никогда не стану трудящимся. Мой труд, в чём бы он ни выражался, воспринимается как озорство, как беззаконие, как случайность. Но такова моя воля, и я на это согласен. Подписываюсь обеими руками. Здесь разный подход: для меня в бублике ценна дырка. А как же быть с бубличным тестом. Бублик можно слопать, а дырка останется. Настоящий труд — это брюссельское кружево, в нём главное — то, на чём держится узор: воздух, проколы, прогулы. А ведь мне, братишки труд впрок не идёт, он мне в стаж не зачитывается» [1 (2: 191)].

—*это не ницианское* раскачивание на качелях полярности между «Да» и «Нет» в порочном круге бесконечной вариативности, среди слов, исполненных «пламенной ненависти» друг к другу⁴, Мандельштам отнюдь не приветствует возвращённый в жизнь дух музыки греческой трагедии, где властвует рок и безжалостная судьба, этот гордый неосторожный дух сломил «мусийские камыши, сухие и звонкие», «ропоту мыслящего тростника» вновь был противопопастлен «хор»⁵: «*Но, если эта жизнь — необходимость бреда./ И корабельный лес — высокие дома — /Лети, безрукая победа — /Гиперборейская чума*» («Кассандре», 1917);

—*это и не ставрогинское* равнодушное кивание в обе стороны («не холоден, ни тепл»), ведь Мандельштам находится в самом жёрле вулкана, в эпицентре событий, даже в самый критический момент своей жизни не согласившись на эмиграцию [3: 242].

Культура Средневековья и Возрождения, которая вдохновляла и была объектом изучения на протяжении всей жизни Мандельштама, одновременно посвящала и в рыцарство, вспомним переведённые Мандельштамом рыцарские истории: «Алисканс» о госпоже Гибурк, не узнающей и не пускающей в город своего мужа Вильгельма-государя, трусливо бежавшего с поля боя, «Песню о Роланде», «Паломничество Карла Великого в Иерусалим и Константинополь», где запечатлены рыцарские кодексы чести; тема **рыцарства** неизменно сопровождает в «Египетской марке» Парнока — своеобразное *альтер эго* автора: не случайно визитка Парнока сравнивается с «рыцарскими латами», детская одежда маленького Парнока «зимними доспехами», а сам мальчик с закрытыми от ветра ушами «маленьким глухим рыцарем» [1 (2: 32)], аллюзии «Дон Кихота» Сервантеса слышатся в высокопарном ухаживании, поэтических любовных письмах Парнока на бумаге верже, его дон-кихотском «птичьем языке», не имеющем успеха у дам, даже обидное прозвище, данное Парноку в детстве товарищами по школе — «*пятновыводчик*», иносказательно должно читаться как борец с мраком, **рыцарь**, что действительно можно сказать об этом герое Мандельштама, отчаянно пытающемся спасти воришку от расправы толпы; тема «рыцарской чести» занимает очень важное место в «Египетской марке».

Но вернёмся к уходу от спора в проработку антиномий у Мандельштама. Вспомним, **так** поступают и «чинари» (А.Введенский, Д.Хармс, Я.Друскин, Л.Липавский, Н.Олейников): как только возникает спор они расходятся: все идейные войны должны происходить в собственной голове, это возможно, если человек начинает слышать другого как самого себя, диалог — не битва, а собирание информации, опыта, и рождение нового, способного вместить полярности, не уничтожив, а творчески претворив их в гармонии целого, об этом «Некоторое количество разговоров» А.И.Введенского. Продемонстрируем это на нескольких примерах в творчестве Мандельштама. Статью «О

⁴ Из письма О.Э.Мандельштама к В.И.Иванову 13(26) августа 1909 г.: «У вашей книги ещё то общее с «Заратустрой» — что каждое слово в ней с пламенной ненавистью исполняет своё назначение и искренно ненавидит своё место и своих соседей» [2: 206].

⁵ О.Э.Мандельштам «Пушкин и Скрябин»: «Дух греческой трагедии проснулся в музыке. Музыка совершила круг и вернулась туда, откуда она вышла: снова Федра кличет кормилицу, снова Антигона требует погребения и возлияния для милого братнего тела. Что-то случилось с музыкой, какой-то ветер сломал с налёту мусийские камыши, сухие и звонкие. Мы требуем хора, нам наскучил ропот мыслящего тростника...» [1 (2: 317)].

природе слова» Мандельштам завершает *похвалой «строгому стилю» Сальери*: «*Души готической рассудочная пропасть*» глядит из физиологического понимания искусства. Сальери достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию» [1 (2: 259)]; а в статье «Заметки о поэзии» говорит о *новом слышании, о Моцартовском пути*, выступая против «монашески интеллигентской Византии» за обмирщение поэтической речи: «*Российскому стихотворцу не похвала, а прямая обида, если стихи его звучат как латынь. А как же Глюк. — Глубокие, пленительные тайны?* — для российской поэтической судьбы *глубокие, пленительные глюковские тайны* не в санскрите и не в эллинизме, а в последовательном обмирщении поэтической речи» [1 (2: 262)]. Точно *так же* в статье «Франсуа Виллон» Мандельштам вместе с Вийоном восстаёт против «искусственной, оранжерейной поэзии» «могущественной риторической школы», против утончённого, ничего не знающего о бедах мира, живущего в «четвёртом измерении Садов любви и Садов отрады» общества; но «школярство» и «риторическая школа» как кладёз знаний для Мандельштама-акмеиста также важны и необходимы, как и для «блудного сына» Вийона: «*О Господи! Если бы я учился в дни моей безрассудной юности и посвятил себя добрым нравам*», — восклицает Виллон [1 (2: 303)] в эссе Мандельштама; творческий взлёт, пренебрёгший схоластикой, но получивший от книжной культуры силы и мощь — вот, что ценит в Вийоне Мандельштам. Поэт-акмеист XX века учится полифонии у спорящего с самим собой поэта Возрождения, создавшего свои собственные поэтические двухголосные «мотеты» (*мотет* — полифоническое *политекстовое* произведение, текст *верхнего голоса* (*triplum, cantus, superius*) и текст *второго голоса* (*duplum, motetus*), *распеваются одновременно*), у Вийона — это два голоса в одном поэтическом лицедействующем сознании, вопреки правилам созданные никак не для изысканного вкуса утончённого общества: «*Лирический поэт по природе своей, — двулобое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога. Ни в ком так ярко не сказался этот «лирический гермафродитизм», как в Виллоне. Какой разнообразный подбор очаровательных дуэтов: огорчённый и утешитель, мать и дитя, судья и подсудимый, собственник и нищий...*» [1 (2: 305)]. Но, в отличие от Вийона, любящий путешествия по необъятным пространствам культуры Мандельштам не может обойти вниманием и «*четвёртое измерение Садов любви и Садов отрады*», и это не только упомянутый в эссе «Роман о Розе» Гильома де Лорриса; вряд ли мимо изучающего старофранцузскую поэзию Мандельштама прошло, например, творчество создателя одного из таких виртуальных Садов поэта и музыканта Гильома де Машо (1300-1377), связавшего музыкально-поэтические традиции труверов с новым полифоническим искусством [6], творчество которого считают вершиной эпохи Ars Nova, написавшего «*Сказание о саде*» (*Dit dou vergier*) с *Прологом*, «*который стал исторически первой известной нам французской поэтикой, к тому же включавшей и вопросы музыки, а также все то, что сегодня мы называем эстетикой — концепцию содержания творчества, его основных тем, поэтических мотивов и даже жизненное кредо автора*» [7]. В Прологе к «Сказанию о саде», где с автором беседуют персонифицировавшиеся Природа (Nature), её дети Разум (Scens), Риторика (Retorique) и Музыка (Musique), а затем Любовь (Amours), которая приходит со своими детьми: Нежным Помыслом (Dous Penser), Усладой (Plaisance) и Надеждой (Esperance) излагаются традиционные для ренессансно-

го мира принципы творчества, которые очень близки и поэтическому миру Мандельштама — *кодекс рыцарства, вера в целительную и созидающую силу искусства* (Пролог повествует о псалмопевце Давиде, усмирившем гнев божий — «Господь одобрил его арфу, /И пение дало покой», об освобождающем Эвридику Орфее: «На арфе он играл так ярко / И пел так сладостно и тонко, / Что наклонялись все деревья, / Теченье реки изменяли / Затем лишь, чтоб его послушать, / Теперь и это несомненно — / Настолько зрими чудеса, / Что Музыка творить способна»); *преодоление трагедии в вере и творчество — как «божественный восторг»:*

*Когда печаль составит тему,
Ее подача будет бодрой,
Ведь вещь добротню не создать
И не пропеть веселым тоном
Тому, чье сердце полно скорби,
Кто сам гнушается восторгов.*

Приведём некоторые из созвучных высказываний Мандельштама: «Художник по своей природе — врач, исцелитель. Но если он никого не врачует, то кому и на что он нужен?» («Французы» [1 (3: 159)]); Обратим внимание, что речь идёт не об учительстве и наставлениях, речь ведётся о художниках-импрессионистах — Гогене и Сезанне, Клоде Монэ и Ренуаре, о целительной силе красоты в искусстве); из Записей 1935—1936 годов: «Когда писатель вменяет себе в долг во что бы то ни стало «трагически вещать о жизни», но не имеет на своей палитре глубоких контрастирующих красок, а главное лишён чутья к закону, по которому трагическое, на каком бы маленьком участке оно ни возникало, неизбежно складывается в общую картину мира, — он даёт «полуфабрикат» ужаса или косности — их сырьё, вызывающее у нас гадливое чувство и больше известное в благожелательной критике под ласковой кличкой “быта”» [1 (3: 192)].

Но вернёмся к полифоническим *мотетам* и к ещё одной важной для нас жанровой полифонической форме *инвенциям* (*инвенция* в музыкальной полифонии есть двух- или трехголосная пьеса, написанная в имитационном стиле, в которой одна и та же музыкальная мысль на протяжении текста отчетливо проводится в нескольких голосах. При этом допускается ее неточное повторение, варьирование тематического материала. Впервые инвенциями назвал свои хоровые картины французский композитор первой половины XVI века Клеман Жанекен (сборник “*Inventiones musicales*”, 1555). Двух-, трёхголосные мотеты с одновременно исполняющимися разными текстами на слух очень трудно воспринимать, в моменты пауз старались вставить ключевые слова, чтобы можно было хотя бы приблизительно понять, о чём идёт речь: это музыка и поэзия не только для слуха, но и для глаз и ума образованных интеллектуалов: только читающий разные тексты, видящий их смысловую связь, которая несомненно присутствовала, мог оценить их по достоинству; так в мотете могла идти речь о всех видах любви в разных, объединённых только общей темой текстах, звучащих одновременно — тенор рассказывал о литургической любви, здесь речь шла, как правило, о Деве Марии, к нему достраивались мотеты, где говорилось о куртуазной любви — *fin amors* как пути очищения: «Кто идёт путём *fin amors* достигнет высшей радости», и в тексте третьего голоса речь могла вестись о пасторальной любви — пародии на *fin amors*. В один из голосов могли включаться тексты «тёмного» стиля, расшифровать который помогали переключки с текстами

других голосов⁶ Думается, выход из ситуации затруднённого понимания одновременно звучащих разных текстов подсказали сами тексты, так называемые *тёмные* тексты, предполагающие разночтения: двух-, трёхдонные наслоения различных смыслов: по-разному интонируя, изменяя акценты можно получить несколько смыслов при одном тексте (знакомое с детства наставление по поводу важности пунктуации: «Казнить, нельзя помиловать» и «Казнить нельзя, помиловать») и музыка (инвенции), позволяющая по-разному акцентировать, интонировать те или иные смыслы.

Стиль Мандельштама только нашему уху и глазу был странен, а любой европеец, в той или иной форме переживший полифонизм Возрождения (А.О.Захарова: «Сохранился учебник музыки Томаса Морли (1557–1603) за 1597 г., где в предисловии описывается факт, свидетельствующий об уровне музыкальной культуры широких слоев общества в Англии: «Один из молодых гостей, студент университета был вынужден признаться, что не может петь по нотам вместе с другими гостями, чем немало удивил присутствующих. Все возмущались, «Что это за воспитание!?!», студенту пришлось с великим стыдом учиться петь у учителя музыки, тот занимался с ним, как с малым ребенком» [8]) узнал бы в этом стиле «многодонные» по смыслу *«инвенции»*, таящие 2-3, а то и 4, совершенно различных по смыслу прочтения, как, например, песни-сонеты Шекспира [9]. Английским языком Мандельштам не владел, он обучался полифонии на ином материале: читая старофранцузскую поэзию, которую изучает в 1908 году в Сорбонне, а потом в Гейдельбергском университете (1909-1910), слушая курсы лекций: «История французской литературы средних веков» (Ф.Нейман); «Разбор старофранцузского текста с упражнениями по исторической грамматике» (Ф.Нейман, «Великие венецианские художники XVI века» (Тод), «Разбор стихотворений Мейера Хельмбрехта (упражнения по средневерхненемецкому языку для начинающих)» (Браун), «Основы истории искусства: Ренессанс в северных странах» [10], изучая музыку и архитектуру Средневековья, Возрождения, барокко в соборах Франции, Германии и Италии. В письме к своему учителю Вл.В.Гиппиусу от 14 (27) апреля 1908 года из Парижа Мандельштам напишет: «Живу я здесь очень одиноко и не занимаюсь ничем, кроме поэзии и музыки» [2: 204]. И свидетельства, оставленные в стихах и прозе, говорят о том, что это было не просто слушание музыки, а серьёзное изучение её в контексте мировой культуры, что позволяло перенестись в эпоху создания того или иного текста культуры и пережить то, что чувствовал автор его создавший: взгляд одновременно вне и изнутри эпохи

— *Палестрины:*

*Вот неподвижная земля, и вместе с ней
Я христианства пью холодный горный воздух,
Крутое «Верую» и псалмопевца роздых,
Ключи и рубища апостольских церквей.*

*Какая линия могла бы передать
Хрусталь высоких нот в эфире укреплённом,
И с христианских гор в пространстве изумлённом,*

⁶ Об одном из таких «герметичных» текстов мотетов Машо рассказывается в статье Сергея Лебедева «SUPER OMNES SPECIOSA. Латинская поэзия в музыке Гильома де Машо» [6].

Как Палестрины песнь, нисходит благодать.

(«В хрустальном омуте какая крутизна!», 2010);

— Баха: «Разноголосица какая/ В трактирах буйных и церквах, /А ты ликуешь как Исая, /О рассудительнейший Бах!» («Бах», 1913); «Мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил её в музыке», «Мыслить логически значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь — для нас не музыка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижёру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдерживать исполнителей в повиновении. Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно... Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить. («Утро акмеизма» — [1 (2: 321,324-325)]).

У Мандельштама не однажды музыка становится важнейшим аргументом смысла и доказательства, оставляя позади неубедительность иного легковесного слова; так в стихотворении «Бах» иронии безразличного к музыке Баха знатока культуры — «гневного собеседника» — противопоставлена сама ликующая музыка Баха: «А ты ликуешь, как Исая, /О рассудительнейший Бах!»; а в стихотворении «Мы напряжённого молчанья не выносим...» плохому «музыкальному» переводу «Уяллом» Э.По («Значенье — суета, и слово — только шум, /Когда фонетика служанка серафима», по всей вероятности, речь идёт о переводе и чтении К.Бальмонта, Мандельштам критиковал музыкальные переводы К.Бальмонта, предпочитая им заботящиеся прежде всего о смысле переводы В.Брюсова) противопоставлена намного более выразительная музыка, написанная к другому тексту Э.По «Падение дома Эшеров» (или, возможно, игрался вальс Вебера, речь о котором ведётся в тексте «Падение дома Эшеров»: «бурный мотив последнего вальса Вебера»): в отличие от скучного литературного чтения музыка совершенно захватывает поэта, перенеся в фантастическую реальность мира Э.По: «О доме Эшеров Эдгара пела арфа, / Безумный воду пил, очнулся и умолк. / Я был на улице. Свистел осенний шёлк. / Чтоб горло повязать, я не имею шарфа!».

Обратим внимание на один ранний поэтический текст Мандельштама 1909 года, в письме Вячеславу Иванову от 17 (30) декабря 1909 года стихотворение было сопровождено таким комментарием: «Это стихотворение — хотело бы быть “romance sans paroles” (Danns l’interminable ennui...)⁷. “Paroles” — т.е. интимно-лирическое, личное — я пытался сдержать уздой ритма. (...) Ямб — это узда настроения». В комментариях говорится, что Мандельштам послал стихотворение вместе с его вариантом, и поэтому обычно публиковалось вместо шести строф — три, якобы один из представленных вариантов; это было ошибкой, в письме своём к Вяч.Иванову Мандельштам о вариантах не говорил, это стихотворение не два варианта одного, а целый текст, в четырёхтомнике 1991 года стихотворение и представлено целиком:

На тёмном небе, как узор,
Деревья траурные вышиты.
Зачем же выше и всё выше ты
Возводишь изумлённый взор:

⁷ «Песней без слов» (В безбрежной тоске...).

*Божница неба заперта —
Ты скажешь, — время опрокинула
И, словно ночь, на день нахлынула
Холмов холодная черта.*

*Высоких, неживых дерев
Темнеющее рвётся кружево:
О, месяц, только ты не суживай
Серпа, внезапно почернев!*

*На темном небе, как узор,
Дерева траурные вышиты.
Зачем же выше и всё выше ты
Возводишь изумлённый взор?*

*Вверху — такая темнота, —
Ты скажешь, — время опрокинула
И, словно ночь, на день нахлынула
Холмов холодная черта.*

*Высоких, неживых дерев
Темнеющее рвётся кружево:
О, месяц, только ты не суживай
Серпа, внезапно почернев.
(Не позднее 17 декабря 1909)*

Что автор оставляет за гранью текста, о чём не договаривает в своей интимно-лирической «песне без слов»? — Это **думают одновременно** два человека, как в двухголосном полифоническом тексте, и их мысли разнятся лишь в малом: один изумлён, но не задаёт вопроса как такового, этот вопрос риторический («*Зачем же выше и всё выше ты /Возводишь изумлённый взор?*»), на вопрос у него есть ответ: «*Божница неба заперта*»; другой человек — она, возлюбленная, задаёт этот вопрос любимому, глядящему на небо: «*Зачем же выше и всё выше ты /Возводишь изумлённый взор? / Вверху — такая темнота...*», — она видит лишь темноту, и не видит причину темноты, ей страшно и она хочет отвести взгляд возлюбленного от этой темноты, вернуть его к личному хрупкому миру, зависящему от света месяца.

В своей поэзии и прозе О.Э.Мандельштам постоянно обращается к музыкальной полифонии, воплощая её в самых различных формах:

— **стихотворения «двойчатки» и «тройчатки»**, имеющие общие строчки, уводящие в разных направлениях смысла,

— **«многодольные» стихотворения**, например, «На розвальнях, уложенных соломой...», где интимная лирическая тема поездки по Москве с Мариной Цветаевой переплетается с историческими (царевич Дмитрий и Лжедмитрий), историософскими (Чаадаев) и религиозными (Аввакум) размышлениями о Москве — «третьем Риме» [11], о судьбе России, её византийском или европейском пути развития; расшифровка

таких сложных многоярусных полифонических текстов чаще всего привлекает исследователей;

— **полифонизм слова, «пучки смыслов»**, как бесконечные, не исчислимые в своём количестве, лучи, исходящие от звезды-слова (*сравним слово у «чинаря» А.И.Введенского — «звезда бессмыслицы»*), часто объединяющие противоположные смыслы. **«Полифонизм слова»** — это сущностная особенность художественного мира Мандельштама, этот полифонизм наблюдается постоянно и определяет стиль и в поэзии, и в прозе; так этот принцип очень важен в расшифровке многоуровневой по смыслу «Египетской марки», где, на первый взгляд, несовместимые темы совершенно чудесным образом пересекаются в опорных словах и словосочетаниях: лёд, стакан кипячёной воды, балет, Египет, насекомые, глухонемые, честь, чернила, «египетская марка» и т.д. Покажем это на примере разработки темы «глаз» в «Египетской марке». Глазу равнодушного и лёгкого на расправу обывателя, заплывшего **«рыбьим жиром»** (вспомним, *волоча воршику толпа сообщает: «ведём топить на Фонтанку, с живорыбьего сака, одного человечка, за американские часы»; Парнок, пытаюсь спасти его, «звонил в милицию, звонил правительству — исчезнувшему, уснувшему, как окунь, государству» — [1 (2: 20)]*), **автор противопоставит иное видение — «птичье око, налитое кровью»: «Я спешу сказать настоящую правду. Я тороплюсь. Слово как порошок аспирина, оставляет привкус меди во рту. Рыбий жир — смесь пожаров, жёлтых, зимних утр и ворвани: вкус вырванных лопнувших глаз, вкус отвращения, доведённого до восторга. Птичье око, налитое кровью, тоже видит по-своему мир» [1 (2: 34)]. В каждом «смыслово» и эмоционально напряжённом слове Мандельштам сталкивает различные смыслы, иногда противоположные: **«Рыбий жир»**, **«вкус вырванных лопнувших глаз»** — это одновременно и палачи и жертвы, **«Птичье око, налитое кровью»** — это налившийся кровью от злости глазчинителя расправы, вознесённого над послушной толпой, но это и не выдерживающее напряжения, «птичье око» писателя, дошедшего до последних пределов психического напряжения, до последних порогов боли, вознёсшегося до самых горних высот, чтобы увидеть целое и выкрикнуть его так, чтобы самые глухие услышали, чтобы слово пронзило до кости: *«Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост: “И до самой кости ранено/ Всё ущелье криком сокола” — вот что мне надо», — пишет поэт в статье «Четвёртая проза» [1 (2: 182)]*.**

Как видим, мандельштамовское слово как «Искусство фуги» Баха рокочет смыслами, интонациями, оттенками, создавая не один смысл, одно значение, а сложнейший смысловой поток, который нужно услышать весь, чтобы не утонуть, не захлебнуться, не потеряться в смыслах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мандельштам О.Э. Собр. Соч. в 4 т. — М., 1991.
2. Мандельштам Осип. Камень. — Л., 1990.
3. Мандельштам Н.Я. Воспоминания. — М., 1989.
4. Ахматова А. Листки из Дневника. [О Мандельштаме] // Вопросы литературы. — 1989, №2. — С.178-217.

5. Лурье Я.С. Литература в период образования единого Русского государства. Элементы Возрождения в русской литературе. Середина XV-XVI веков. //История русской литературы. — Л., 1980. — С.185-290.

6. Лебедев Сергей. SUPER OMNES SPECIOSA. Латинская поэзия в музыке Гильома де Машо // Музыкальный журнал. Эл. ресурс: <http://21israelmusic.zubaka.com/Machaut1.htm>

7. Сапонов Михаил. «Стройные формой любовные песни...» Манифест эпохи Ars Nova // «Старинная музыка» — №4 (10), 2000 [2].

8. Захарова А.О. Шекспир и музыка. // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». Эл. ресурс: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3954.html>

9. Луценко Елена. Музыкальная техника шекспировского стиха. //Вопросы литературы. —2008, №3.

10. Beyer T.R., Jr. Osip Mandelstam and the University of Heidelberg. Three documents // The Slavonic and East European Review. 1987. Vol.65. N2.

11. Ранчин А.М. Византия и «Третий Рим» в поэзии Осипа Мандльштама. //Эл. ресурс: <http://www.portal-slovo.ru>.

УДК 821.161.2-3.09

Князєва В.О.
(Київ, Україна)

ПРОЕКЦІЯ АРХЕТИПУ AXIS MUNDI («ВІСЬ СВІТУ») НА ОБРАЗ ГОРИ ЯК ЦЕНТРУ МІФО- ТА МІКРОСВІТУ ПРОЗОВОЇ СПАДЩИНИ І. ЧЕНДЕЯ

Стаття присвячена розгляду особливостей функціонування архетипу Світової гори у прозовій спадщині закарпатського письменника І. Чендея. Здійснено аналіз даного концепту в авторській інтерпретації локалізованої точки простору гори Ясенової, що переймає властивості Світової гори та відіграє важливу роль у світоглядних орієнтирах мешканців села Забереж.

Ключові слова: архетип, Світова гора, свідомість, підсвідомість, міфологія, образ.

Статья посвящена рассмотрению особенностей функционирования архетипа Мировой горы в прозаическом наследии закарпатского писателя И. Чендея. Проводится анализ даного концепта в авторской интерпретации локальной пространственной точки горы Ясеновой, которая принимает свойства Мировой горы, а также играет важную роль в мировоззренческих ориентирах обитателей села Забереж.

Ключевые слова: архетип, Мировая гора, сознание, подсознание, мифология, образ.

The article deals with some characteristic features of archetype The World mountain in the prose by Carpathian writer I. Chendey. Local mountain Yasenova has the properties of the World mountain and plays an important role in the life of Zaberezh village.

Key words: archetype, The World mountain, consciousness, subconscious, mythology, image.