

*Ю.Р. Гарбузинская
(Самара)*

ПРИНЦИП МЕОНАЛЬНОГО СТРОЕНИЯ ОБРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ МАНДЕЛЬШТАМА

Аннотация: *в статье описывается принцип меонального построения образа в творчестве О. Мандельштама, отмечаются сходства строения образа с символом в трактовке С.С. Аверинцева, проводятся семантические связи между стихотворениями, прозой и статьями Мандельштама и утверждается принцип новой динамической гармонии, характерной для художественной парадигмы кризисного XX века.*

Ключевые слова: *образ, символ, меональность, семантическая поэтика, Мандельштам, кризисный XX век.*

О меональности в связи с Мандельштамом впервые было сказано в статье «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» пяти авторов в журнале «Russian Literature» [Левин].

Под меональностью понимается особое построение произведений Мандельштама (и Ахматовой), когда основным становится то, о чем *«не говорится*, что определяется *не по существу*, а лишь меонально, по изменению ‘второстепенных’ конфигураций» [Левин : 48].

Под меональностью будем понимать способ создания семантической неопределенности, выражающийся в перестраивании привычных значений слов; сам процесс рефлексии над формой, то есть сознательную работу художника с формой, ее возможностями, в условиях меонального характера содержания.

Мне бы хотелось остановиться на таком приеме создания меональности как со- и противопоставления значений слов (и образов), оставив за пределами работы меональность на уровне синтаксиса, строения образа героя, строения сюжета, использования фактов биографии, на уровне приемов поэтологического письма, описывающего процесс создания произведения, на уровне борьбы с жанровой формой и многого другого.

Нередко сюжет стихотворения может представлять собой борьбу двух (и, возможно, более) конфликтующих смыслов, например, природы и культуры, дня и ночи в «Грифельной оде» [Гаспаров : 192-193]. Тогда содержанием стихотворения становится сама форма, композиция развертывания смыслов. Финал такого стихотворения – предъявление и снятие противоречия между природой и творчеством, природой и культурой.

«Грифельная ода» начинается с противопоставления двух рядов образов: чего-то твердого, вечного, надежного и напротив — легко-го, зыбкого, воздушного и текучего. Две темы выстраиваются на этом противопоставлении: тема природы и творчества. Тема природы — первая реальность, она есть лишь «прозрачные виденья», их художник должен «стряхнуть», как «птенца с руки», чтобы начать строить вторую реальность, реальность культуры и творчества. Образы этой второй реальности — грифель, горящий мел, коршунница-ночь. Они противоположны метафорам «дня», «молочного рисунка облаков», отвесам гор. Но художник второй реальности учится у творца реальности первой. Для художника самым ценным и важным оказывается бытие как результат творения, результат борьбы с первоначальной пустотой, он говорит: «Блажен, кто называл кремень учеником воды проточной, Блажен, кто завязал ремень подошве гор на твердой почве». Бытие — это завоевание творца, общая основа для тем природы и искусства. Как бы ни были противоположны реальность дня и реальность ночи, они — одно обе есть бытие, противопоставленное небытию. А художник — та призма, через которую преломляются противоречия двух реальностей, чтобы стать единым и целым; творение соединяет противоположности, *«как в язву заключая в стык кремень с водой, с подковой — перстень»*.

Процесс этого преломления через призму-художника и есть создание формы, меональность содержания (динамическое противопоставление антонимичных образов) обеспечивает переключение акцента на саму форму, подчеркивая словесную невыразимость процесса борьбы художника с небытием.

Это свойство поэтики Мандельштама не обязательно называли меональностью, но всегда, на мой взгляд, касались общего знаменателя — во-первых, внимания к форме и, во-вторых, умножения смысла содержания за счет расширения значений слов, смещения акцента с главного на окружение, на пункты, откуда возникают различные смысловые директивы (иногда это может быть даже другое произведение автора).

Как происходит создание меональности, смещение акцента с главного на второстепенное? Так, например, Аверинцев отмечал апофатичность как главный принцип строения высказывания у Мандельштама. Читателю ясно, что отрицается, но не говорится, что утверждается: «Нет, не мигрень, но подай карандашик ментоловый...», «Нет, никогда ничей я не был современник...» [Аверин-

цев : 13]. Мандельштам не утверждает главное, а отталкивается от него, формулирует утверждение через отрицание.

Ирина Сурат говорит, что образ Мандельштама строится на противочувствиях, на отталкивании от чего-то, от какого-то берега, чтобы начать плыть. Маркировано не то, куда движемся, а то, от чего оттолкнулись. На мой взгляд, это тоже проявление меональности [Сурат : 13].

Эта особенность в строении образа создала Мандельштаму репутацию поэта сложного, темного, требующего расшифровки, но все это не справедливо. Меональность – не запечатывание смысла в иную оболочку (за что Мандельштам строго отчитал в статье «Слово и культура» символистов: *«Роза кивает на девушку, девушка – на розу. Никто не хочет быть самим собой»*). Меональность – это прежде всего увеличение смысловых валентностей слова, выстроенное автором пространство колебания смыслов, способное создать «сближение» противоположностей и новый уровень не спорящей, но динамичной гармонии.

Как это делается? Говоря словами Тынянова [Тынянов], колеблющиеся признаки становятся главными, но не навсегда, а снова превращаются в колеблющиеся, и все повторяется вновь. Это создается за счет ослабления прикрепленности слова к его привычному значению, за счет увеличения неожиданных смыслов. Самый простой (но не единственный!) вариант этого семантического механизма – оксюморон: *«узел жизни, в котором мы узнаны и развязаны для бытия»* – одновременно утверждается теснота узла, несвобода – и свобода в нем для подлинного бытия, в узле (то есть в средоточии смыслов) мы «развязаны для бытия».

Это устройство поэтического текста с расширением смысловых валентностей согласуется с тем, как Мандельштам понимал природу слова. Слово – *«пучок, и смысл торчит из него в разные стороны»*, а еще важнее – Слово – *«психея, то есть душа, которая свободна от тела: «живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело»* («Слово и культура»).

Образы всего корпуса текстов Мандельштама встраиваются в сложную соотнесенность «смысловых гнезд» (по удачному выражению Ирины Сурат), заставляя читателя следовать от одного стихотворения к другому по указующим знакам, словам, составляющим «семантическое гнездо». Исследователи постоянно пополняют список таких слов-символов Мандельштама: дерево, камень, лас-

точка, воск, пчелы, мед, все сухое, яблоко. Так, в стихотворении «1 января 1924» глаза века-властелина («Два сонных яблока у века властелина») и яблоко как держава (символ власти) соотнесены между собой; поэтому век, закрывающий глаза, на самом деле есть век, теряющий державу, свою власть, век уходящий и умирающий. Также нагруженным смыслом оказывается слово глина. Прежде всего, это образы «глиняного рта» века, «глиняных обид» из стихотворений «1 января 1924» и «Нет, никогда ничей я не был современник». «Глина» — это заемный прах, из которого вышел и куда уйдет человек. А еще глина связана с глиняной флейтой из стихотворения «Флейты греческой тета и йота», с образом сиреневых глин, из которых было вылеплено флейтистом его море (музыка, мелодия), которое наполняет человека собой, делая его сильнее («мором стала мне мера моя»).

Погружаясь в чтение Мандельштама, мы следуем не столько за значениями слов, сколько в указанных ими направлениях; двигаемся от одного стихотворения к другому. На этом пути знакомые образы (умирающий век и век-волкодав, глиняный рот века и сиреневые глины флейтиста) достраивают нам смысл и первого стихотворения, и стихотворения, которое в пути нашего чтения было вспомогательным, вторым.

Когда я пытаюсь описать природу такого образа, я вспоминаю определения Аверинцева, данное им, не образу — а символу: «Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символа делает акцент на другой стороне той же сути — на выходе образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного» [Аверинцев : 386].

Образ у Мандельштама, как и символ в определении Аверинцева, не тождественен самому себе, а делает акцент на выходе из собственных пределов: «Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя» [Аверинцев : 387].

Меональность образа, осуществленная у Мандельштама прежде всего именно в словесной форме, в отталкивании от значения слова, в создании смысловой директивы, направляющей нас читателей от одного образа к другому, создает пространство со- и противопоставлений, которое в итоге оказывается пространством нового

синтеза, как природа и культура в «Грифельной оде» оказываются слагаемыми итоговой формулы художника: *«И я теперь учу дневник Царапин грифельного лета, Как в язву заключая в стык Кремль с водой, с подковой перстень»*.

Рассуждая о «Прощальных стихах» Мандельштама, посвященных Наталье Штемпель, Ольга Седакова сопоставляет классичность фона образов стихотворения и революционность его деталей, что одновременно создает новую классику, дарит, по ее выражению, неклассичной эпохе «восторг и нежность» классики [5, 2004].

Речь идет о походке женщины, которая у Мандельштама названа «сладостной», что отсылает нас, по замечанию Седаковой, к образу Лауры, воспетой Петраркой в «сладостном новом стиле», и о мандельштамовской новой детали классического образа – хромоте (*«К пустой земле невольню припадая Неравномерной сладостной походкой»*). Седакова спрашивает, могла ли Лаура или Беатриче хромать? Конечно, нет! А вот у Мандельштама она может, и это и есть неклассичная эпоха с внесенной в нее классикой. Итоговый смысл стихотворения: *«И все, что будет, только обещанье»* складывается из взаимодействия нескольких смыслов, вот этот меональный ряд: «неравномерная сладостная походка», то есть образ безупречной мадонны и образ поступи, хромой походки, которая есть «одушевляющий недостаток» ее, мадонны, красоты. В чем-то невероятно красивом, вечном и неземном есть недостаток, нечто предельно земное. Но этот недостаток – «одушевляющий», он делает земной образ более ценным, чем безупречная мадонна. Именно в ее хромающей походке есть догадка о смысле бытия: *«И может стать, ясная догадка В ее походке хочет задержаться – О том, что эта вешняя погода Для нас – праматерь гробового свода, И это будет вечно начинаться»*. О чем эта догадка? Уже в весне есть дыхание гроба, но эта весна будет начинаться снова и снова, то есть смерть земного неизбежна, но чудесным образом его ценность от этого только возрастает. Почему? Если красота есть вопреки смерти, если она есть даже там, где ее быть вроде бы не должно (в хромоте, даже в самом умирании), то при всей неизбежности смерти и гробового свода (*«что было поступь станет недоступно»*) есть утверждение бытия: *«И все, что будет, – только обещанье»*, то есть все, что когда-то было обещано, сбудется непременно, вопреки смерти.

Меональность позволяет сначала соотнести, а затем снять противопоставленность смыслов. И это движение постоянно благода-

ря со- и противопоставлениям: классичность — неклассичность, мадонна — земная женщина, ангел — червь могильный, смерть — красота, то, что было — то, что будет, гробовой свод — уверенность в воплощении обещания. Итоговое значение суммируется из смыслов, противопоставленных и сопоставленных между собой, и представляет собой динамическую гармонию, где противоречия и сняты и предъявлены одновременно.

Поэтому невозможно ответить на вопрос, смотрит ли Мандельштам на век со стороны (от третьего лица) или изнутри (от первого), есть и то и другое — поэтому: «*Я веку поднимал болезненные веки*», и одновременно: «*Я с веком поднимал болезненные веки*». Поэтому «грифельный рисунок» вдруг оказывается в «Грифельной оде» «молочным», то есть твердость оборачивается воздушностью и легкостью, поэтому в концовке «Прощальных стихов»: «*Цветы бессмертны. Небо целокупно*» читается и утверждение бессмертия, и неизбежность смерти в примирении с целокупным небом.

Меональность позволяет проблематизировать смыслы до напряженного противопоставления, не утверждая ни один из них, а именно проводя директивы от одного — к другому с целью установления динамической, новой гармонии.

Список литературы

1. Аверинцев С.С. Символ художественный. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. К.: Дух і Літера., 2006, с. 155-161.
2. Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Сочинение. В 2-х т. Т. 1. М.: Худож. Лит., 1990. С. 5–64.
3. Гаспаров М.Л. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // *Philologica*, 1995. Т. 2, № 3/4. — С. 153–193.
4. Левин Ю.И. Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature. Volume 3, Issues 2-3*, 1974, p. 47-82.
5. Седакова О.А. Прощальные стихи Мандельштама: классика в неклассическое время // Обработанная и расширенная версия выступления «Разговор о Мандельштаме» в культурном центре «Пунктум» 9 марта 2014 года <http://olgasedakova.com/Poetica/1584>
6. Сурат И. Ясная догадка // *Звезда*, 2013, № 10, с. 220–235.
7. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. 139 с.

*Yu.R. Garbuzinskaya
(Samara)*

The PRINCIPLE OF MEONAL STRUCTURE OF IMAGE IN THE WORK OF MANDELSTAM

Abstract: *The article describes the principle of the meonal image construction in the work of O. Mandelstam, notes the similarities of the structure of the image with the symbol in the interpretation of SS. Averintsev, semantic links between poems, prose and articles of Mandelstam are conducted and the principle of new dynamic harmony, characteristic for the artistic paradigm of the crisis of the 20th century, is affirmed.*

Keywords: *image, symbol, meonality, semantic poetics, Mandelstam, crisis twentieth century.*

*Н.Н. Кислова
(Самара)*

ИДЕАЛИЗИРУЮЩИЙ БИОГРАФИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ Б.А. САДОВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «АЛЕКСАНДР ТРЕТИЙ»)

Аннотация: *в статье анализируется роман Б.А. Садовского «Александр Третий» как попытка автора выразить свои представления об идеальном русском правителе через обращение к традициям средневекового «идеализирующего биографизма». Роман построен на сложном столкновении и переплетении стилей русской литературы, современной автору и древнерусской. Стилизация проявляется и на сюжетном уровне: описание года жизни императора (линейное жизнеописание) и цикличность времени создают внутреннее повествовательное напряжение при внешней благостности описываемых картин. Позиция автора в романе также возникает на границе личного и безличного повествования: повествователя XX века и средневекового повествователя.*

Ключевые слова: *историческая проза Б.А. Садовского, идеализирующий биографизм, стилизация.*

Произведения Б.А. Садовского содержат множество примеров создания альтернативной биографии, в основе которой авторская игра с историческими фактами, дописывание и додумывание