

Protassov, Steffi

**Смыслообразующая роль принципа циклизации на примере  
книги стихов "Камень" О.Э. Мандельштама**

*Opera Slavica*. 1997, vol. 7, iss. 3, pp. 10-18

ISSN 1211-7676

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/117016>

Access Date: 03. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ПРИНЦИПА ЦИКЛИЗАЦИИ НА ПРИМЕРЕ КНИГИ СТИХОВ «КАМЕНЬ»

О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА

Штефи Протасов (Магдебург)

Предметом нашей статьи является первая редакция книги «Камень» О. Э. Мандельштама, которая вышла в 1913 г. в Петербурге в издательстве «Акмэ». Эта небольшая книжка была опубликована в то время, когда О. Мандельштам работал над своим манифестом «Утро акмеизма»<sup>1</sup>. Мандельштам рассматривал «книгу стихов» не просто как ряд относительно свободных отдельных текстов (сборник), а как некое художественное единство, которое было связано с определённым творческим этапом<sup>2</sup>. К одному из этих этапов относится книга «Камень». В своих воспоминаниях Мандельштам разделил своё творчество на два периода: на время «камня» и на время «нового камня». Первоначально «Tristia» называлась «Новый камень». Расширенные одноимённые редакции «Камня» 1916-го и 1923-го гг., выпущенные при жизни Мандельштама, подчёркивают мысль о принадлежности стихотворений к определённому этапу творчества поэта.

Мы хотим показать смыслообразующие возможности циклизации, которые, по нашим наблюдениям, всё ещё не в достаточной мере используются в исследованиях литературоведов. Мы предполагаем, что применение модели цикла к лирическому ансамблю «Камень» открывает более широкие возможности смыслообразования, так как именно она выявляет разного рода внутритекстовые связи («скрепы»<sup>3</sup>), которые

<sup>1</sup> О временном соотношении книги и программы см. *Струве, Н.*: Осип Мандельштам. - Томск, 1992, с. 148; *Kindlers Neues Literaturlexikon* (hrsg. von W. Jens). Bd. 11. - München, 1990, с. 9-14.

<sup>2</sup> См. *Мец, А. Г.*: О составе и композиции первой книги стихов О. Э. Мандельштама «Камень». «Русская литература», 1988, 3, с. 282.

<sup>3</sup> «Скрепа» - выражение В. А. Сапогова для описания циклообразующих компонентов текста. См.: *Сапогов, В. А.*: О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока. В кн.: Язык и стиль художественного произведения. -- М., 1966; и *Сапогов,*

собирают отдельные стихотворения в новое смысловое единство. Для обоюдного понимания проблематики мы предлагаем следующее определение циклизации, которое базируется на позициях сегодняшнего литературоведения<sup>4</sup>. Немецкий славист Рейнхард Иблер дает в своей научной статье об «Элементах и функциях циклизации в 'Подражаниях корану' А. С. Пушкина» такую общую характеристику: «...[циклизация]... специфический способ связывания отдельных поэтических (художественных) текстов. Из этого связывания возникает не только более и менее свободная группа текстов, а новый текст с собственными, имманентными структурами формирования смысла и целостным эстетическим действием, т.е., в сущности возникает новое поэтическое произведение. ... [П]роцесс художественной циклизации не исчерпывается только тем, что тексты (напр. стихотворения, рассказы, драмы) в чисто синтаксическом акте ставятся рядом, как в случае сборников стихов или антологий, а сверх этого характеризуется соединением отдельных текстов в новое, когерентное в семантическом отношении целое. Своеобразие этого типа литературного семантизирования заключается в том, что отдельные тексты в пределах нового текстового единства подвергнуты словно двойному существованию как самостоятельные тексты и, одновременно, как подчиненные компоненты циклического текста. Однако необходимой прагматической основой и, в конце концов, гарантией осуществления этого семантического потенциала является сам акт художественной коммуникации. Это значит, что текстовое и эстетическое единство «подлинного» цикла намеренно устанавливается автором и, кроме того, как таковое опознается и (по мере возможности) реципируется читателем. Циклизация, следовательно, является не просто чисто механическим, формальным процессом группировки текстов, как её иногда понимают в некоторых работах, а сознательным поэтическим приёмом с много-

---

*В. А.: Сюжет в лирическом цикле. В кн.: Сюжетосложение в русской литературе. Сборник статей. - Даугавпилс, 1980.*

<sup>4</sup> В данном случае мы ограничиваемся главными научными работами, которые вышли за последние годы: *Sloane, D. A.: Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyrik Cycle. - Columbus, Ohio, 1988; Дарвин, М. Н.: Русский лирический цикл. Проблемы истории и теории. - Красноярск, 1988; Roynitzer, E.: Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok. - München, 1988; Фоменко, И. В.: Лирический цикл: становление жанра, поэтика. - Тверь, 1992; Ibler, R.: Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik: dargestellt am Beispiel ausgewählter Gedichtzyklen Karel Tomans. - Neuried, 1988.*

образными художественно-эстетическими возможностями и функциями.»<sup>5</sup>

Книга стихов «Камень» ставит нас перед особой трудностью, т. к. основополагающий циклообразующий фактор остаётся за пределами текста в программной статье Мандельштама «Утро акмеизма». Проявление внутри-текстовых связей возможно только с таким учётом. Без знания взаимообуславливающего механизма «текст и программа» книга «Камень» воспринимается читателем как сумма отдельных стихотворений (т. е., как сборник) по формуле  $1+1=2$ . Однако, как раз этот текст показывает правоту эйзенштейновского принципа монтажа ( $1+1>2$ ).

Лирический ансамбль «Камень» состоит из 23 стихотворений, которые не все озаглавлены. Все стихотворения были написаны в период с 1909 по 1913 г., о чём свидетельствует датировка под каждым стихотворением, которая однако не следует определённому, напр. хронологическому, принципу. Стихотворение «Царское Село» (стих. 16)<sup>6</sup> посвящено Георгию Иванову, в котором Мандельштам видел своего учителя, что касается стиховой формы и техники. «Петербургские строфы» (стих. 19) посвящаются акмеисту Николаю Гумилеву.

Итак, если основополагающий циклообразующий компонент текста вытекает из его программного характера, что требует, конечно, ещё доказательства, то «Камень» можно и нужно воспринимать как попытку Мандельштама художественной реализации своей концепции акмеизма. На символистском фоне текста, который создаётся большой группой исходных стихотворений, всё больше и больше начинает просвечиваться сплошная смысловая линия, которая ставится в противовес символистскому плану и показывает поиски поэтом/лирическим героем новых возможностей смыслообразования в искусстве слова. Эту смысловую нить варьирует и развивает вся структура текста в целом.

### Лирический герой как циклообразующий компонент

Говорящий субъект, который в большинстве стихотворений выступает в форме 1-го лица единственного числа, совпадает почти полностью

<sup>5</sup> Иблер, Р.: Элементы и функции циклизации в «Подражаниях корану» А. С. Пушкина. В кн.: Исторические пути и формы художественной циклизации в поэзии и прозе. Межвузовский сборник. -- Кемерово, 1992, с. 36-37.

<sup>6</sup> Тексты цитируются по изданию: Мандельштам, О.: Камень: Стихи. - Спб.: Акмэ, 1913.

с личностью автора. Этот лирический герой (*lyrisches Subjekt*) является важным связующим звеном, так как он присутствует на протяжении всего цикла и все творческие поиски поэта Мандельштама проецируются на него. Особенно наглядно происходит это переплавление мандельштамовского взгляда на своего лирического героя в стихотворениях с анти-символистской направленностью (стих. 13 и 14) и в заключающих цикл стихотворениях «Айя-София» (стих. 22) и «Notre Dame» (стих. 23), в которых явно проглядывается «архитектурная» основа мандельштамовской концепции акмеизма (об осуждении поэтики символизма Мандельштамом и о его концепции акмеизма см. дальше). Таким образом семантический объём одного стихотворения переходит на предыдущие и/или последующие стихотворения, которые, отдельно взято, не в той мере закодированы, как выше указанные стихотворения. Получив семантический потенциал более «сильных» стихотворений, они приобретают в рамках цикла дополнительную смысловую функцию: они становятся будто бы своеобразной иллюстрацией работы поэта над своим художественным материалом. Постепенно создаётся целая система связей, которые в конечном итоге приведут к когерентности всего цикла.

### **Приём конкретизации художественного высказывания как циклообразующий компонент**

Уже при первом даже поверхностном чтении текста удивляет меняющаяся чёткость изображаемого мира. Наряду с туманными конструкциями, которые явно показывают влияние символизма на молодого Мандельштама:

«О, широкий ветер Орфея,  
Ты ушёл в морские края -  
И, не созданный мир лелея,  
Я забыл ненужное «я».

Я блуждал в игрушечной чаще  
И открыл лазоревый грот...  
Неужели я настоящий...

...                    »                   (стих. 6)

из ансамбля выступают довольно ярко очерченные детали, как напр. «цветочная ваза» (стих. 3) или «вуаль, небрежно брошенна(я) на стуле» (стих. 4). Нельзя не заметить, что с неопределённостью художественного высказывания, столь характерного для поэтики символизма принципа, который распространяется, конечно, и на изображение предметного мира, конкурирует приём чёткого предметного изображения, который проявляется особенно в области образной структуры. Этот приём всё чаще находит своё применение к концу текста: напр. во время пребывания героя в казино (стих. 15) или во время посещения Царского Села (стих. 16) или на похоронах лютеранина (стих. 21). Перед нами яркие, жизненные, порой даже шуточные, часто ситуативные описания, как например, в стихотворении «Старик»:

«...

Так соблюдая день субботний,  
Плетётся он - когда  
Глядит из каждой подворотни  
Веселая нужда;

А дома - руганью крылатой,  
От ярости бледна, -  
Встречает пьяного Сократа  
Суровая жена!» (стих. 18)

Помимо своего предметно-описательного характера это стихотворение особенно наглядно иллюстрирует гумилёвское требование к своим соратникам писать «светлой иронией»<sup>7</sup>. В итоге можно сказать, что поэт старается придать своему художественному образу всё более ясную предметность. Из этого вытекает некая процессуальность творческой работы, которая ведётся всё более интенсивно. Эта процессуальность становится важным смыслообразующим компонентом, так как она является важным динамизирующим фактором для развития циклического сюжета и в конечном итоге приспособливает к когерентности всего текста.

Ту же процессуальность можно наблюдать на уровне лексики, т. е. в работе поэта над своим словесным материалом. Цикл показывает творческую лабораторию поэта-акмеиста, который в противовес к поэтике символизма стремится к конкретизации своего поэтического высказы-

<sup>7</sup> Гумилёв, Н. С.: Наследие символизма и акмеизм. «Аполлон», 1913.

вания. Опустошается символистская метафора. «Пустая башня» в 8-ом стихотворении кроет в себе намёк на символистскую «башню» (напр. у В. Иванова) и на собственный манифест, в котором говорится: «Мы не летаем. Мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить»<sup>8</sup>. «Светлый циферблат» в 13-ом стихотворении лирическому герою представляется более конкретным и нужным, нежели луна: «Нет, не луна, а светлый циферблат». В 12-ом стихотворении лирический герой интервенирует против «музыкального» принципа символизма: «Но музыка от бездны не спасёт». Согласно этому принципу звуковая окрашенность поэтической речи ставилась выше, чем само значение слова<sup>9</sup>. Формулы символизма подвергаются и в 14-ом стихотворении антисимволистской коннотации:

«Неба пустую грудь  
Тонкой иглою рань.»

В этом примере явно отвергается Мандельштамом неопределённость («пустая») символистского высказывания. Кроме того здесь проглядывается внетекстовый контекст стихотворения (и всего текста) в почти дословном воспроизведении некоторых выражений из 3-ей части манифеста.

### Архитектурная парадигма как циклообразующий компонент

Вытекающие из мандельштамовского манифеста «архитектурные» мотивы образуют своеобразную внутреннюю «раму»<sup>10</sup>, которая накладывается на весь цикл в целом и к которой примыкают и все остальные тексты ансамбля. Заглавное слово камень играет фундаментальную роль и в художественном тексте, и в теоретическом трактате, в котором оно представляет исходное звено. В манифесте «Утро акмеизма» Мандельштам пользуется для разъяснения своей концепции акмеизма парадигмой, заимствованной из архитектурного искусства:

<sup>8</sup> Мандельштам, О. Э.: Утро акмеизма. В кн.: Осип Мандельштам: Камень. - Л. 1990, с. 190.

<sup>9</sup> См. там же, с. 188.

<sup>10</sup> См. Poyntner, E.: Die Zyklisierung..., 1988, с. 12-13.

«камень» - слово

«зодчий» - художник-поэт

«готика/архитектурное строение» - чёткая словесная структура, базирующаяся на сознательном смысле слова, на его логосе<sup>11</sup>. Слово (т. е. камень) для Мандельштама тот материал, который использует зодчий для строительства своего готического собора. Также, как камень и извлекаемая из него субстанция, оно отличается плотностью, тяжестью и твёрдостью. С одной стороны слово (камень) можно превратить в десятизначную реальность, в «пучок смыслов»<sup>12</sup>, с другой стороны его «понятийный смысл»<sup>13</sup>, его «логос», остаётся той главной категорией словесного искусства акмеистов, которой была музыка для символистов<sup>14</sup>. Из этого можно умозаключить, что камень для Мандельштама олицетворяет столь важную для акмеизма ясность языкового выражения и поэтического образа. В то же время он дистанцируется от однозначного восприятия слова. Корневую морфему слова акмеизм составляет акме (из греч. вершина/шпиль), которое указывает на прочие возможные признаки камня: жёсткость и угловатость. Одновременно он является материалом, которому можно придавать форму и который также, как и слово превращается после обработки зодчего в новую субстанцию. В 14-ом стихотворении («Я ненавижу свет») выделяется до сих пор депрессивный лирический герой своим боевым обращением к «камню»: «Кружевом камень будь, ...» (2-я строфа). Неодушевлённое существительное камень здесь выступает в функции адресата. Внезапная решительность высказывания указывает видимо на важность передаваемой информации. Кроме того слово камень является важной «скрепой», которая устанавливает обратную связь стихотворения с заглавием всего текста, т. е. усиливает компонент целостности ансамбля. Многоплановость, которая придаётся слову камень, демонстрирует усилия поэта Мандельштама, которые направлены на процесс конкретизации языковых и образных выражений. Так к камню применяются следующие коннотации: «кружево», «паутина», «тонкая игла». В рамках архитектурной парадигмы, данной Ман-

<sup>11</sup> См. *Мандельштам, О. Э.: Утро...*, 1990, с. 188.

<sup>12</sup> См. *Струве, Н.: Осип Мандельштам...*, 1992, с. 149.

<sup>13</sup> См. там же, с. 150.

<sup>14</sup> См. *Мандельштам, О. Э.: Утро...*, 1990., 187



дельштамом в своей программе, понятия «кружево» и «паутина» могут означать, вопреки своему главному словесному значению, стабильность готического здания. По изложению Холта Мейера, «здание, в основе которого лежит камень, обладает тонким равновесием, как паутина. Это здание и есть стихотворение.»<sup>15</sup>

Заданная в первых двух строфах ясность и однонаправленность мысли теряется к концу стихотворения. Неопределенность направления стрелы:

«...

Так - но куда идет

Мысли живой стрела?» (стих. 12)

и вопросительная интонация выдают лирического героя: поэт затрудняется определить своё место в культурном ландшафте своего времени. Выражение прошедшего времени «там - я любить не мог» показывает некую законченность, которая в контексте всего цикла может быть понята как окончательный отход от концепции символизма. Контрастирующие наречия места «там» – «здесь» подчёркивают точку зрения прибытия и, может быть, нового начала, с которым лирическое я / поэт однако ещё не полностью может смириться: «Здесь - я любить боюсь...»

Смыслообразующая роль «архитектурного» принципа находит своё продолжение и завершение во второй половине ансамбля, особенно в заключающих цикл стихотворениях «Айя-София» и «Notre Dame». Они олицетворяли для Мандельштама тоску по мировой культуре, которая, как красная нить, проходит через все творческие периоды поэта. В рамках цикла оба стихотворения продолжают своими звеньями «архитектурное строение»/«зодчий» цепь мотивов вокруг архитектурной парадигмы всего текста. К звену «архитектурное строение» можно причислить храм, здание, Айя-София, Notre Dame, базилика, крестовый свод, к звену «зодчий» принадлежат строитель и лирический герой/поэт (см. цитату выше). Эти звенья выступают в той же функции формальной и смысловой скрепы, которую можно было уже наблюдать в 14-ом стихотворении. Важно тут ещё одно обстоятельство: Айя-София и Notre Dame являются персонифицированной моделью творчества поэта-зодчего. Так же, как и камень в 14-ом стихотворении, эти здания получают категорию одушевлённости. Весомость архитектурных реалий, тяжесть материала («чудо-

<sup>15</sup> Meyer, H.: Der Akmeismus Mandel'stams als eine moderne Neoklassik. - Wien, 1991 (Wiener Slavistischer Almanach; 28), c. 121.

вишные рёбра») служат образцом собственного представления об искусстве лирического героя/поэта. Цикл заканчивается убеждением поэта в правоте выбранного пути: «... из тяжести недоброй И я когда-нибудь прекрасное создам.» (стих. 23). Опять архитектурный фон («тяжесть» - имеется в виду вес строительного материала) переплавляется на собственный художественный поиск, который представляется молодым поэтом всё ещё достаточно сложным и смутным.

Все в статье представленные смыслообразующие приёмы не являются исключительно циклическими. Но все они решающим образом динамизируют на разных уровнях текста циклический сюжет. Это способствует семантической целостности текста, что является обязательным компонентом любого циклического образования.