

- Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. 432 с.
- Лосиевский И. Я.* «Чеховский» миф А. Белого // Чехов и Серебряный век. С. 106–116.
- Нинев А.* Чехов и Бальмонт // Вопр. лит. 1980. № 1. С. 98–131.
- Полоцкая Э. А.* Пролет в вечность: Белый о Чехове // Чехов и Серебряный век. С. 95–106.
- Письма Мережковского к Чехову / подгот. текста и коммент. А. М. Долотовой // Чехов и Серебряный век. С. 258–267.
- Сахарова Е. М.* Чехов и Балтрушайтис // Чехов и Серебряный век. С. 268–279.
- Собенников А. С.* Художественный символ в драматургии Чехова. Иркутск, 1989. 200 с.
- Собенников А. С.* Чехов и Метерлинк // Чеховиана: Чехов и Франция. Р. 1992. С. 124–129.
- Шайкевич Б. А.* Драматургия Ибсена в России. М., 2007. 234 с.
- Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966. 152 с.

Статья поступила в редакцию 17.03.2011 г.

УДК 821.161.1-14 + 821.161.1-312.6

Ю. С. Высоцкая

«ЧЕТВЕРТАЯ ПРОЗА» О. МАНДЕЛЬШТАМА: СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ

Рассматриваются особенности индивидуального стиля О. Мандельштама на примере одного из его прозаических произведений — «Четвертой прозы». Образ мира, образ человека и образ автора — три важнейших категории, на основании которых выстраивается целостный анализ художественного текста.

Ключевые слова: Мандельштам; стиль; метафора; проза поэта; образ мира; образ человека; образ автора.

Художественный мир Осипа Мандельштама становится сегодня объектом все более пристального внимания исследователей. Работы недавних лет представляют собой различные, порой даже противоположные подходы к изучению его творческого наследия, хотя все они устремлены к исчерпывающему анализу созданий художника.

Накопленный наукой материал, казалось бы, позволяет вступить на путь подлинных обобщений и итогов процесса осмысления картины мира, исполненной О. Мандельштамом. Однако сам сверхсложный — при всей его стилистической очерченности — характер творчества автора словно бы препятствует подобному научному синтезу, сопротивляясь принципам последовательного моделирования эстетического бытия, выстроенного крупнейшим талантом художника. Неслучайным поэтому оказывается недавнее появление целого ряда трудов [см., например: Поляновский; Ронен; Черашняя; Пак Сун Юн; Лекманов, 2009; и др.], предлагающих различные интерпретации мировидения и поэтики О. Мандельштама — одного из великих авторов трагического двадцатого века.

В то же время бесконечно разнообразное его наследие нелегко «улавливается» самыми пристальными и глубокими исследователями. И если в поэзии

его многое увидено и угадано «в мандельштамовском духе», то проза его остается в основном в стороне и воспринимается лишь как «вторая» форма по отношению к «главной» [см.: Гиппиус, с. 569]. Однако именно проза (как ощущает ее сам автор и как говорит строй его прозаических вещей) становится для Мандельштама той областью творчества, где явственно обнажаются законы его художественного мышления, законы «работы» его слова и его стиля, открывающие пути формирования необходимых ему эстетических смыслов.

Поэтому изучение художественного стиля О. Мандельштама, являющегося в его прозаических созданиях, представляется нам необходимым исследовательским актом, позволяющим приблизиться к корневым, глубинным свойствам редкостной творческой индивидуальности художника, к строю его поэтики, чья конструкция «несет с собой» необычайное авторское мировидение.

Исходя из ставшего классическим для современной науки утверждения о стиле творца как сквозном принципе свойственного ему строения художественной формы [см.: Литературный энциклопедический словарь, с. 372], мы в нашем анализе будем опираться на понятие «двумерной, структурно-пластической» природы стиля художника, который, являясь «внутренним, структурным законом поэтики творца... управляет всеми внешними, видимыми, ощутимыми слоями его поэтики» [Эйдинова, 1997, с. 25]. Мы двинемся по пути освоения и определения стиля Мандельштама, открывающегося в его прозе и демонстрирующего характерную для него эстетическую действенность и «энергическую свершаемость» [Эйдинова, 2009, с. 10].

Созданная О. Мандельштамом «Четвертая проза» (1930) являет собой текст повышенной стилевой сложности (как, впрочем, и другие его прозаические вещи). Он сконструирован не только как слово автора о законах его творчества, а значит, о его литературном «я» («литературной личности», по Ю. Тынянову), но и как образ его времени, сделанный с особой художественной жесткостью, определяющей гротескно-смещенную пластику этой вещи, вырастающую в резко конфликтный, настойчиво деформированный самими противостояниями свойственной ему поэтики, сверхконтрастный («остродуальный», по определению В. Эйдиновой) стиль.

Образная ткань «Четвертой прозы», обладающая усиленной метафорической пластикой, выстраивается в устрашающую картину мира, насыщенную нескончаемыми рядами подробностей и деталей, пугающими и словно бы «смотрящими» в разные стороны и почти не сочетаемыми друг с другом. Это «белоснежный железнодорожный сон», «бестрамвайная ночь», «желтый социалистический пассаж-комбинат, созданный... из элементов шикарной гостиницы на Тверской, ночного телеграфа или телефонной станции, из мечты о всемирном блаженстве, воплощаемом как перманентное фойе с буфетом, из непрерывной конторы с салютующими клерками, из почтово-телеграфной сухости воздуха, от которого першит в горле», «бухгалтерская ночь», «черная лошадиная кровь эпохи», «ворованный воздух», «синие ночи», «грязная редакция безыдейного журнальчика», «суррогат ночи», «желтая больница комсомольского пассажа», «иудины окна похабного дома», «жестяная повестка»

[Мандельштам, 1994, с. 492–503]¹. И — в конфликте с приведенным словесным рядом: «брюссельское кружево», «воздух, проколы, прогулы» [с. 503]. К метафорическим образам-приметам мира вплотную примыкают стилистически не маркированные, но предельно конкретные знаки эпохи: «газетовые гробы», «читальный зал, переделанный из церкви», «большие буфеты», «бутерброды с красной икрой», «стальные кондукторские щипцы» [с. 492–503]. Мы видим, что концентрированно-метафорическое, экспрессивное слово автора, перемежаясь со словом относительно нейтральным, но в контексте воспринимаемым как явственно сниженное, создает образ мира, потерпевшего катастрофу. Железная дорога, трамваи, комбинаты, гостиницы, конторы и буфеты, сталкиваясь друг с другом в пространстве текста, образуют атмосферу удушья, тесноты, невозможности жизни. Слово Мандельштама, работающее сверхконтрастными столкновениями абстрактного и конкретного, материального и нематериального, низкого и высокого, отмечено энергией предельности и, рождая в нас тревожащее ощущение распада жизни, выстраивает образ неуправляемого, хаотично организованного мира.

Человек, сиротствующий в таком «перевернутом» бытии, перестает, как мы понимаем, быть равным себе, утрачивает ощущение собственной идентичности, раздваивается и даже «множится». Не случайно человеческое «я» в текстах Мандельштама постоянно и настойчиво соотносится с «другим» в тщетных попытках самообретения. Увидим это в «Египетской марке»: «...Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него...» [Мандельштам, 1990, с. 74] и в следующей за ней «Четвертой прозе»: «...Мы стреляем друг у друга папиросы и правим свою китайщину... Кто мы такие? Мы школьники, которые не учатся. Мы комсомольская вольница. Мы бузотеры с разрешения всех святых...» [с. 492–493]; «...Я китаец — никто меня не понимает. Халды-балды!..» [с. 495]; «...Что это за фрукт такой, этот Мандельштам, который столько-то лет должен что-то такое сделать и все, подлец, изворачивается? Долго ли еще он будет изворачиваться?..» [с. 501], «...Во-первых, я откуда-то сбежал и меня нужно вернуть, водворить, разыскать и направить. Во-вторых, меня принимают за кого-то другого. Удостоверить нету силы...» [с. 502]. Перед нами — слово-разрыв, организованное смещением точки зрения авторского «я», о чем говорят колебания между «я» и «мы», речь о себе в третьем лице, а также ряд глаголов (*вернуть, водворить, разыскать, направить*) — словесные знаки точки зрения «другого», враждебного, чуждого, не принимаемого автором голоса. Это «расколотое» говорение, образуемое странно отчужденными друг от друга словесными формами, утратившее свою основу «плоти и хлеба», создает облик определенной личности, не умеющей ощутить очертания и окружающей ее реальности, более того, очертания собственного голоса.

Обратимся далее к другим персонажным образам, включаемым в слово повествователя и отличающимся еще большей рассеченностью и раздробленностью. Это и Венямин Федорович Каган, который «позволял вытряхивать

¹ Далее текст «Четвертой прозы» и стихотворные тексты О. Мандельштама цитируются по этому изданию с указанием страницы.

себя из профессорской коробки, подходил к телефону во всякое время, не зарекался, не отнекивался, но... задерживал развитие болезни»; и Исая Бенедиктович, который «повел себя так, как будто болезнь заразительна, прилипчива, вроде скарлатины, так что и его... могут, чего доброго, расстрелять» [с. 490], «носился по Москве наобум, без всякого плану», «делал себе прививку от расстрела», «жил благочестивым французом, кушал свой потаж, знакомых выбирал безобидных... и ходил... к двум скупщикам переводного барахла», «слинял, смяк, высунул язык»; и родственники Исаия Бенедиктовича, умершие «на ореховых еврейских кроватях»; и партийцы, отдыхающие «в обществе буржуа» [с. 491]. Тут же возникает мальчик «в козловых сапожках, в плисовой поддевочке, напомаженный, с зачесанными височками... в окружении мамушек, бабушек, нянюшек» (и рядом с ним «пришепетывающие архангелы» — «старые девы» — «гнусные жабы» — характерный для Мандельштама образ-метаморфоза, конструируемый на глазах у читателя и динамически развертывающий только что названный в тексте образ мальчика); и девушка-хромоножка, которая «пришла к нам с улицы», «кладет свой костыль в сторону», «ходит, волочась на костыле»; а всюду — животный страх «стучит на машинках... ведет китайскую правку на листах клозетной бумаги, строчит доносы, бьет по лежащим, требует казни для пленников» [с. 492]; ГУМы и тресты «спят и разговаривают на родном китайском языке»; Ленин и Троцкий «ходят в обнимку, как ни в чем не бывало»; Вий «читает телефонную книгу на Красной площади»; армяне «ходят из города Эривани с зелеными крашеными селедками» [с. 501].

Перед нами — поражающее нагромождение разноплановых, разнопорядковых и потому бессвязных образов. Не человек, а скорее марионетка, автомат действует в мире мандельштамовского текста: без закона, без порядка, без смысла, поддаваясь общей, непостижимой и дьявольски неостановимой силе, становясь ее частью. Действие каждой персонажной фигуры в приведенном словесном ряду словно бы не принадлежит ей, получает свою отдельную силу, одновременно осуществляя трудноуловимое, но упорствующее превращение механической человеческой фигуры в объект. Не случайно Венямин Федорович «позволяет вытряхивать себя», не случайно вихрастый малютка-комсомол действует «под руководством агитмамушек, бабушек, нянюшек», а Горнфельд «выполняет социальный заказ». Образы людей в «Четвертой прозе» либо подменяются образами собирательных вещей (ГУМ, трест), партийной организации («малютка-комсомол»), либо наделяются чертами искалеченного, больного, разъятого тела: «девушка-хромоножка»; «...я — стареющий человек — огрызком собственного сердца чешу господских собак...» [с. 502]. Страшная, безликая сила, чье действие прячется за спиной человека-марионетки, подменяя его волю своей, открывается нам впересечениях множющихся словесных рядов, организованных по принципу сумасшедшего повтора разнородных и отторгающих друг друга словесных элементов. И вот эта чудовищная сила обретает свой голос:

...Кассирша обсчиталась на пятак — убей ее!
Директор сдуру подмахнул чепуху — убей его!
Мужик припрятал в амбаре рожь — убей его!.. [с. 493].

Безмерное насилие, неизбежно влекущее за собой смерть, поистине становится действующим лицом «Четвертой прозы», причем предельно остро эта страшная «подмена» всего и вся мертвящим началом открывается именно через активно работающее контрастными соотнесениями мандельштамовское слово, возникающее в зияющих логических переходах, в форме, постоянно стремящейся преодолеть себя, в словесных колебаниях на грани исчезновения языковой нормы («...густопсовая сволочь пишет...»; «...Пошли вон, дураки!...» [с. 495], «Митька Благой — лицейская сволочь...» [с. 497]). Трагедию мира и человека автор, как мы показываем, переживает именно словом и в слове, что полностью соответствует его высказыванию о «героической эре» в жизни слова, когда оно «разделяет участь хлеба и плоти: страдание» [с. 389]. Однако своим «страдающим» словом автор не только переживает трагедию, но и преодолевает ее.

Подобное «сопротивляющееся» миру начало мандельштамовского текста зримо являет себя в предельно исповедальных строках, обращенных именно к литературному творчеству:

...Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо,
с у м а с ш е д ш и й н а р о с т (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — Ю. В.).

И до самой кости ранено
Все ущелье стоном сокола, —
вот что мне надо.

Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух... [с. 494].

Казалось бы, и здесь работает та же максимально экспрессивная образность, та же конфликтно-разрывная интонация, колеблющаяся на грани языковой нормы, но этот прозаический текст вмещает в себя поэзию (строки, цитируемые Мандельштамом, принадлежат Важа Пшавела), усиливая авторское, почти отторгающее жизнь слово огромной энергией прекрасного. Кроме того, и для нас это особенно существенно, второй поэтический текст присутствует здесь в виде поэтически «заряженной» метафоры *дикое мясо словесного ремесла*, подчеркивающей материальную, даже телесную, природу художественного слова и отсылающей нас к более поздним строкам Мандельштама, несущим в себе то же состояние тончайше-болевого ощущения жизненной «материи» (стихотворение «Батюшков»):

...И отвечал мне оплакавший Тасса:
Я к величаньям еще не привык
Только стихов виноградное мясо
Мне освежило случайно язык... [с. 189].

Так, трагически чувствующий и осмысляющий пространство словесного искусства как пространство ранимого человеческого существа Мандельштам вместе с тем слышит мир великого искусства слова как мир «волшебный», «светлый», «нежный». Эти живые и высокие краски, которыми наделяет он создания Батюшкова, символизируют собой поэзию с ее «гармоническим про-

ливнем слез». Так парадоксально-контрастно сходятся в мандельштамовской поэзии и «наше мученье, и наше богатство». В прозе так же (в «Четвертой прозе», в частности): среди доминирующих в тексте обнаженно-губительных образов возникают образы возвышенного, прекрасного искусства. В нем, как в брюссельском кружеве, «главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы» [с. 503].

Отметим еще одно похожее словесно-стилевое мандельштамовское явление, сопрягающее его прозаические и стихотворные строки: «...И я бы вышел на вокзале в Эривани с зимней шубой в одной руке и со стариковской палкой — моим еврейским посохом — в другой...» [с. 496]. И — параллельно — стихотворение «Посох»:

...Посох мой, моя свобода —
Сердцевина бытия,
Скоро ль истиной народа
Станет истина моя?

Я земле не поклонился
Прежде, чем себя нашел,
Посох взял, развеселился
И в далекий Рим пошел...
..Снег растает на утесах,
Солнцем истины палим,
Прав народ, вручивший посох
Мне, увидевшему Рим! [с. 97].

Сопряжение это, рождаясь на основании общего словесного компонента, демонстрирует его особую функцию в каждом из текстов. Его пафос в «Посохе» — это пафос истины и свободы, бесстрашно обретенной поэтом. И совершенно иной пафос пронизывает «Четвертую прозу» отягощенным состоянием автора, который ощущает свой «еврейский посох» лишь «стариковской палкой» — знаком отъединенности от мира настоящей литературы, убиваемой «кровавой советской землей», где правит «некий Митька Благой — лицейская сволочь, разрешенная большевиками для пользы науки» и стоящая «в ряду убийц русских поэтов» (рядом с другим именем — «тусклым именем Горнфельда» [с. 497]).

Так, проза Мандельштама берет на себя роль бескомпромиссного обвинения «разрешенной», бесстыдно служащей власти литературы. И здесь его кажущийся беспомощным посох предстает знаком борьбы с писательской пресмыкающейся «мразью». Его свободное и смелое слово творит стиль, способный в своем противопоставлении истинной и ложной (презренной) литературы вступать на путь абсолютного отрицания ее фальшивого существования — отрицания, поднимающего «Четвертую прозу» на уровень того самого высокого творчества, чей образ воплощен в строках «Посоха». Такова точка зрения автора, клеймящего «разрешенных» писателей. Вот его сражающийся с их миром, настойчиво-экспрессивный словарь: «...Я хочу плевать им в лицо», «хочу бить их палкой по голове» и «всех посадить за стол в Дом Герцена... дав каждому в руки анализ мочи Горнфельда» [с. 495], «ненавижу всеми душевными

силами» [с. 499]. И далее — отдельные, подчеркнуто огрубленные речевые единицы и обороты, такие как *густопсовая сволочь, рогатая нечисть, раса с противным запахом кожи, раса, кочующая и ночующая на своей блевотине, вороватая цыганишна писательского отродья* [с. 495, 496, 499]. Столь концентрированная отрицательная метафорика творит бунтующее стилевое единство текста, рождающееся в сопряжении сверхэкспрессивных, отторгающихся друг от друга, чужеродных словесных компонентов. Авторское «я» есть «я», собирающее в смешанный образ «нетворчества» и, рядом, творчества резко контрастные лексические «силы». Автор находится в эпицентре истинных и ложных литературных явлений, чья борьба не только несправедлива, но унижительна для настоящего писателя.

Мандельштамовское слово, являющее в тексте «Четвертой прозы» образ истинного писательства, сосредоточивается в словесных оценках автора-повествователя, пишущего о «прекрасном русском стихе», который он «не устает твердить», стихе, который волево, энергично и с предельным состраданием «морозом стреляет в комнату»: «*Не расстреливал несчастных по темницам* — вот символ веры, вот поэтический канон настоящего писателя — смертельного врага литературы...» — таким высоким словом сопровождает автор-повествователь строки С. Есенина [с. 496]. Строки эти, с одной стороны, обостряют трагическую напряженность авторского слова, а с другой — звучат как заклинание, ощущаются как спасительный, но в то же время «ворованный» воздух. Автор-повествователь чувствует себя «скорняком драгоценных мехов, едва не задохнувшимся от литературной пушнины» [с. 501]; он бежит «навстречу плевриту — смертельной простуде, лишь бы не видеть... иудиных окон похабного дома на Тверском бульваре» [с. 501], ибо «несет моральную ответственность» за «пасквильное» толкование гоголевского Акакия Акакиевича [с. 501].

Мы видим, что путь, избранный Мандельштамом в его «Четвертой прозе», сопровождается настроением не только бесконечно мужественным. Его тональность — это тональность предельной самоотверженности и в то же время ужаса перед «дремучим советским лесом», где он «был оставлен разбойниками», которые назвались, как пишет он, его судьями [с. 500]. И далее — еще острее и сильнее — о «не-литературе», буквально зажимающей творца в кольцо страха: «она меня мяла, лапала и тискала, и все было страшно, как в младенческом сне» [с. 500]. Дуальный мандельштамовский стиль — через это храброе и одновременно переполненное испугом состояние — особенно потрясает своим сложнейшим словесным составом, чьи слагаемые противостоят друг другу и все же сплетаются в единое оксюморонное целое.

Эстетическая сила и красота стиля Мандельштама рождаются именно в подобных стыках словесной пластики, передающей «несопрягаемые сопряжения» лексического строя его «Четвертой прозы». Они возникают не только в сопоставлении прозаической и стихотворной речи², но оказываются рядом в самом

² Например, в объединяющем его стих и «Четвертую прозу» образе бритвы «Жиллет»: «...Пластинка бритвы “жилет” — изделие мертвого треста» [с. 495] и «...Пластинкой тоненькой жилета / Легко щетину спячки снять...» [с. 222].

жестко-гневною тексте «Четвертой прозы». Так, невероятно сниженный словарь автора, адресованный угоднической литературе, тем не менее «впускает» в свой сверхрезкий строй словарь, творящий иной образ, — творчества, не знающего состояния прислужничества, где обличительная мандельштамовская пластика получает особо выразительную энергию. Густота негативного лексического слоя «Четвертой прозы» делает подчеркнуто громким и видным позитивный лексический слой. Например, слова Данте³, воспроизведенные на языке оригинала и окруженные особой, семантически «продолжающей» их лексикой (*дремучий, судьи, старцы, время*), буквально врываются в мандельштамовский текст, наделяя прозаические строки грозной и торжественной интонацией, пророческими смыслами превращая *старцев с гусиными головами* из судей в осужденных.

Итак, мы увидели, что «Четвертая проза» — это не только слово о трагедии и слово-трагедия, но и слово о б и с к у с т в е, формирующееся по законам диалога, текст, который, несмотря на всю свою предельно конфликтную, гротескную, экспрессивно-исполненную организацию, остается вместе с тем словом Мандельштама-поэта, наполненным «жизнестроительной» [см.: Эйдинова, с. 44] энергией. И в то же время стиль Мандельштама, вбирающий в себя и организующий множество культурных голосов, соотносящий поэзию и прозу, удивляющий резкостью и эмоциональностью смысловых переходов и сдвигов, обозначен также функцией п р е о д о л е н и я страха, унижения, одиночества, которыми наполнен текст «Четвертой прозы».

Кроме того, стиль автора обеспечивает единство и устойчивость мотивной структуры текста, благодаря чему «Четвертая проза» воспринимается нами не как набор разрозненных главок, объединенных лишь волей автора, но как внутренне связанное целостное произведение. Главным и наиболее явным мотивом, образующим конструктивно-смысловое его единство, является мотив насилия, лишения жизни, мотив казни, убийства. Проследим за его нескончаемыми и неумолимыми словесными воплощениями: «...и его — Исаия Бенедиктовича — могут, чего доброго, расстрелять...»; «...Вдарь, Васенька, вдарь!...»; «...животный страх... бьет по лежащим, требует казни для пленников...»; «...мальчишки топят всенародно котенка на Москва-реке...»; «...священное правило самосуда...»; «...Убей его!...», «...Убей ее!...»; «...он саваном газетным шелестит...»; «...он страшный и безграмотный коновал происшествий, смертей...»; «...брызжет фонтаном черная лошадиная кровь эпохи...»; «...хочу бить их палкой по голове...»; «...умер мой покровитель...»; «...когда рубят головы...»; «...к числу убийц русских поэтов...»; «...погибнуть от Горнфельда...»; «...чинить расправу над обреченными...»; «...и умоляют: подохни!...» [с. 490—502]. Гибельный мотив насилия не просто пронизывает, но захватывает собой текст Мандельштама, наделяя его катастрофическими и разрушительными смыслами. Работа

³ «In mezzo del commin del nostra vita...» — на середине жизненной дороги я был оставлен в дремучем советском лесу разбойниками, которые назвались моими судьями. То были старцы с жилистыми шеями и маленькими гусиными головами, недостойными носить бремя лет...» [с. 500].

соотнесением уничтожающих стилевых регистров (*Вдарь!, Убей!, Подохни!*), формируясь в атмосфере насильственной энергии глагольных форм (активность императивных образований) и нагружая существительные синонимичным «звучанием конца» (газетный *саван*, *коновал* происшествий), авторское слово обретает качество чрезмерности, нагнетенной предельности в описании смертоносной атмосферы времени.

В высшей мере существенным в плане нагнетения этой устрашающей атмосферы представляется нам и мотив дьявольского наваждения, снова и снова возникающий на страницах «Четвертой прозы»: «...башмак протеза напоминает деревянное копыто...»; «...происходит непрерывная свадьба козлоногого ферта... с парным для него из той же бани нечистым...»; приходит «...записка от корректного черта...»; «...рассыпется рогатая нечисть...»; «...В ий читает телефонную книгу на Красной площади» [с. 493, 495, 496, 503]. Примыкает к нему и мотив «псиного», угрожающего и в то же время сниженного начала (*густопсовая сволочь, псиные ночи, пся-кровь*). Эти семантически родственные словесные ряды, образующиеся сцеплением враждебных человеческому миру и активно отторгаемых художественным сознанием элементов, наделяют текст «Четвертой прозы» нескончаемой силой авторского неприятия установившегося — не волей человека, но волей дьявола — страшного миропорядка.

Теснейше связан с этой сатанинской не-жизнью мотив странной ее глухоты, воплощенный в «Четвертой прозе» в диком, не поддающемся объяснению образе «китайщины»: «...Мы... правим свою к и т а й щ и н у, зашифровывая в животнотрусливые формулы великое, могучее, запретное понятие класса...», «...животный страх ведет к и т а й с к у ю п р а в к у...», «...Я к и т а е ц — никто меня не понимает. Халды-балды!..», «...В Доме Герцена один молочный вегетерианец — филолог с головенкой к и т а й ц а — этакий ходя — ха о - ха о, ш а н г о - ш а н г о ... некий Митька Благой...»; «...А я говорю — к китайцам Благого — в Шанхай его, к к и т а е з а м!...»; «...Гумы и тресты спят и разговаривают на родном к и т а й с к о м языке...» [с. 492, 495, 497, 503]. Мотив «китайщины» выступает в тексте знаком иного, чужого, странно обесмысленного голоса, который возникает словно бы сам по себе, вдруг, резко и немотивированно, почти безумно, «рвет» и «дробит» текст («...где ходит сарт с бараньими глазами. Халды-балды!..» [с. 496], «...как священник из турецкой деревни. Халды-балды!..» [с. 496], «...и ел бутерброды с красной икрой. Халды-балды!..» [с. 496], «...как татарин, укравший сто рублей. Халды-балды!..» [с. 496]), сопровождая его движение подчеркнуто сниженной, просторечной, «небрежной» интонацией. Конфликтные стилевые элементы, выстраивающие мотив «китайщины», характеризуют слово Мандельштама как разнонаправленное, работающее на грани смысловой полноты и смысловой редукции и наделенное одновременно энергией разрушения и созидания.

Все эти подчеркнуто укрупненные семантические «линии» текста противопоставлены в «Четвертой прозе» авторскому «я», которое невозможно назвать ни героем, ни темой, ни тем более мотивом. Именно «я» говорящего, чей облик формируется в тексте парадоксально скрещивающимися словесно-тематическими линиями иудейства, вины и, главное, творчества; «я», чей голос

наделен особой (неровной, срывающейся, трагически окрашенной) интонацией, становится тем организующим «центром» текста, вне которого оказывается невозможным его единство.

Не случайно голос и образ автора возникают в тексте совершенно неожиданно, знаменуя собой первый наиболее явный семантический его «сдвиг» и формируя некий ключ к тексту, творимому, казалось бы, по принципу «смыслового беззакония»: «...Потом он слинял, смяк, высунул язык, и сами родственники вскладчину отправили его обратно в Петербург». И тут же: «Меня всегда интересовал вопрос, откуда берется у буржуа брезгливость и так называемая порядочность...» [с. 491]. В результате «перебоя» намечившейся сюжетной линии вольным голосом автора, ломающим сюжетную логику текста, и формируется та самая его внезапная («внепричинная») логика, творящая «другую» реальность — необъяснимую, почти фантастическую, управляемую разрушительными («нездешними») силами.

Все более необъяснимой, уходящей от привычной, рациональной логики, становится далее словесная конструкция «Четвертой прозы», где именно авторский голос «руководит» сдвигами и смещениями, ломающими традиционное представление о литературном тексте, имеющем свое обозримое начало, развертывание, конец:

...Кто эта безмужница? — Легкая кавалерия.

Мы стреляем друг у друга папиросы и правим свою китайщину... К нам ходит девушка, волочась на костыле... Кто мы такие? Мы школьники, которые не учатся. Мы комсомольская вольница. Мы бузотеры с разрешения всех святых... Наше понятие учебы так же относится к науке, как копыто к ноге, но это нас не смущает.

Я пришел к вам, мои парнокопытные друзья, стучать деревяшкой в желтом социалистическом пассаже-комбинате... [с. 493].

Снова возникающий на семантическом «сломе» голос автора буквально «множится» на наших глазах, колеблясь между двумя полярными голосами, между звучанием «я» и «мы». Голос личности или голос многих, массы, толпы слышится в тексте. Ни тот ни другой в отдельности, но и тот и другой — в их смятении и смешении. Голос авторского «я» и голос «другого»; это уже не диалог, но синхронно звучащая речь, которая, мгновенно и укрупненно возникнув, так же мгновенно исчезает:

...Я поступил на службу в «Московский комсомолец» прямо из караван-сарая Цекубу... Меня ненавидела прислуга в Цекубу...Днем и ночью я ходил смотреть на паводок... По утрам я пил стерилизованные сливки... Я брал на профессорских полочках чужое мыло... я стучал палкой в окно... Я жил в Цекубу, как все, и никто меня не трогал, пока я сам оттуда не съехал в середине лета... я переезжал на новую квартиру... [с. 494].

Все более настойчиво звучат в голосе «я» элементы авторской биографии, все более явно проступает — сквозь очертания времени — свершающаяся на глазах читателя авторская судьба. Мандельштамовское слово, организованное многочисленными повторами (*я брал, я стучал, я жил*), становится крайне

экспрессивным, заявляющим себя подчеркнуто настойчиво, волево. Его акцентированное, личностно-активное присутствие в тексте все более возрастает: «...произведения мировой литературы я делю...»; «...я хочу плевать в лицо...»; «...я бы запретил...»; «...у меня нет рукописей, нет записных книжек, нет архива...»; «...я один в России работаю с голоса... Какой я к черту писатель!...»; «...я не устану повторять...»; «...а я говорю...»; «...уж позвольте мне судиться!.. разрешите мне занести в протокол. Дайте мне... приобщить себя к делу! Не отнимайте у меня... моего процесса!...»; «...я ненавижу всеми душевными силами... не хочу... не буду...»; «...я настаиваю... я горжусь...»; «...я несу моральную ответственность...» [с. 491–503]. Авторская инициатива и «действенность» являют небывалую силу благодаря своему непрерывному глагольному «существованию». Большинство глаголов здесь — это глаголы активного действия, творящие эффект необыкновенно динамичной авторской речи. Нарастающая, волевая интонация, с которой мандельштамовское «я» вторгается в текст, становится решающим фактором единства «Четвертой прозы», наполняя ее строки мощной стилевой энергией.

Концептуально существенна сама степень авторской активности, ведь писательское «я», организующее текст, буквально одержимо стремлением самоидентификации, самообретения, утверждения — пусть будущего — себя в мире. Отсюда — и многочисленные личностные речевые конструкции, выстроенные по типу дефиниции; и постоянные, неизбежные во всех крупных прозаических текстах Мандельштама отсылки к собственной родословной, которые можно рассматривать в качестве отдельной, с особой эстетической силой воплощенной составляющей его творчества («...Я настаиваю на том, что писательство в том виде, как оно сложилось в Европе, и в особенности в России, несовместимо с почетным званием иудея, которым я горжусь. Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья...» [с. 499]); и уже названная смена точки зрения, когда автор предстает перед читателем и перед самим собой как «я» и одновременно — отстраненно — как «он», «подлец», «фрукт такой» [с. 501], что прямо отсылает нас к скрытому драматизму стихотворения 1935 г.:

...Это какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чертова —
Как ее ни вывертывай,
Криво звучит, а не прямо.

Мало в нем было линейного,
Нрава он был не лилейного,
И потому эта улица,
Или, верней, эта яма
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама... [с. 211].

Думается, что представление о себе-«другом» было совершенно необходимо Мандельштаму — прозаику и поэту: оно дало ему возможность снова и

снова, с непреходящей горечью и тоской, опосредованно и оттого еще более напряженно и нервно-эмоционально говорить о себе, не услышанном, не узнанном и не принимаемом современниками. Разговорная интонация этой «другой» его речи, крайнего отчаяния интенсивнейше выражает авторское состояние, передавая его в отчужденной и потому еще более трагической форме явно-неявного страдания.

Страстное желание диалога с современниками, читателями, со временем, чьи «шум и прорастание» так дороги Мандельштаму, мы находим и в многочисленных обращениях, характеризующих «Четвертую прозу» как текст, активно направленный к «другому»: «...Я пришел к вам, мои парнокопытные друзья...»; «...Пошли вон, дураки!..»; «...Угадайте, друзья, этот стих...»; «...Дяденька Горнфельд! Зачем ты пошел жаловаться...»; «...Александр Иванович Герцен!.. Разрешите представиться...»; «...Уважаемые романес с Тверского бульвара!..»; «...А ведь мне, братишки, труд впрок не идет...» [с. 493, 495, 496, 498, 499, 501, 503]. Эти активные, настойчивые, предельно экспрессивные обращения к друзьям, врагам, литераторам, читателям предстают стиливыми знаками направленного, разрешающегося в событие, динамически организованного мандельштамовского текста.

Странная, удивительная, сверхнапряженная «Четвертая проза» Мандельштама, само наименование которой содержало в себе акцент на «выпадении» ее конструкции и ее пафоса из строя и смысла традиционной прозы рубежа 1920—1930-х гг., не знающей тех небывалых деформаций, словом и смещений, что строят парадоксальный, удивительный стиль автора (и устремленный к читателю, и закрытый от него своим сложным устройством), так и не нашла читателя и собеседника при жизни писателя. Трагическая судьба художника стала трагической судьбой его текстов, которые, однако, пережив годы невосполнимого забвения, поражают мир своей могучей стиливой энергией. Их «второе открытие» — сложнейшая и необходимая задача современной науки.

Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев С. С. Поэты. М., 1996. С. 198—277.

Берковский Н. Я. О прозе Мандельштама // Берковский Н. Я. Текущая литература. М., 1930. С. 155—181.

Бродский И. Сын цивилизации // Звезда. 1989. № 8. С. 188—196.

Гинзбург Л. Я. Поэтика Осипа Мандельштама // Гинзбург Л. Я. О старом и новом : ст. и очерки. Л., 1982. С. 245—302.

Гиппиус З. Проза поэта // Гиппиус З. Чертова кукла. М., 1991. С. 569—571.

Есенин С. Я. Обманывать тебя не стану [Электронный ресурс]. URL: <http://esenin.ouc.ru/ya-obmanuvat-tebya.html>.

Закс Л. А. Антропологические основания художественного стиля // Текст. Поэтика. Стил. Екатеринбург, 2004. С. 9—27.

Лекманов О. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.

Лекманов О. Осип Мандельштам. М., 2009.

Левин Ю. И. Избранные труды : Поэтика. Семиотика. М., 1998.

Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Мандельштам О. Э. Сочинения : в 2 т. Т. 2. М., 1990.

- Мандельштам О. Э.* Сохрани мою речь. М., 1994.
- Пак Сун Юн.* Органическая поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2008.
- Поляновский Э.* Гибель Осипа Мандельштама. Париж ; СПб., 1993.
- Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002.
- Руднев П.* Словарь культуры XX века [Электронный ресурс]. URL: <http://www.philosophy.ru>.
- Топоров В. Н.* О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 428–446.
- Тынянов Ю. Н.* Промежуток // Тынянов Ю. Н. История литературы. Критика. М., 200. С. 399–435.
- Успенский Б. А.* Анатомия метафоры у Мандельштама // Успенский Б. А. Избр. тр. : в 2 т. Т. 2. М., 1996. С. 306–343.
- Черашняя Д. И.* Поэтика Осипа Мандельштама : субъектный подход. Ижевск, 2004.
- Эйдинова В. В.* О стиле Исаака Бабея («Конармия») // Изв. Урал. гос. ун-та. 1997. № 6. С. 25–30.
- Эйдинова В. В.* Энергия стиля. Екатеринбург, 2009.

Статья поступила в редакцию 12.01.2011 г.

УДК 821.161.1-2 + 811.161.1'44

У. С. Кутяева

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ (ПО ПЬЕСАМ Н. В. КОЛЯДЫ)

Освещается проблема создания функциональной типологии прецедентных текстов, извлеченных из пьес Н. Коляды «Мурлин Мурло» (1989), «Мы едем, едем, едем...» (1995), «Кармен жива» (2002). Рассматриваются как вербальные, так и невербальные тексты.

К л ю ч е в ы е с л о в а: прецедентный текст; драматургия Н. Коляды; функциональная типология; интертекстуальность.

В современной лингвистике (в частности, в работах таких известных исследователей, как Ю. Кристева, В. А. Лукин, Н. А. Кузьмина, Л. Г. Бабенко) **интертекстуальность** рассматривается как одно из собственно текстовых свойств наряду с законченностью, цельностью, связностью, информативностью, языковой текстовой личностью. При этом, как пишет Н. В. Иноземцева, «основным маркером интертекстуальности является прецедентный феномен» [Иноземцева, с. 167], а «для интертекстуальных единиц используется понятие прецедентного текста» [Там же].

На сегодняшний день остается открытой проблема создания адекватной типологии прецедентных текстов, отсутствуют четко сформулированные основания для выделения разновидностей прецедентных текстов. Одной из наиболее распространенных является типология прецедентных текстов с точки зре-