

А. Г. Гребенщикова

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Структуры зрения в прозе Мандельштама

Гребенщикова О. Г. Структуры зору в прозі О. Мандельштама. В статті розглядається поетика візуальності у прозі О. Мандельштама на прикладі характеристики «структур зору». Художній світ автора є синестезійним, проте саме зір здатний запустити механізми мислення і пам'яті. В поезії та прозі автора знаходимо пріоритет зорового начала, багатшарове та стереоскопічне бачення глибин і порожнеч, єдиносущність зору та слуху. Доведено, що в прозі поета зазначені особливості та прийоми бачення найбільш виразно оформлюються, осмислюються і коментуються.

Ключові слова: *візуальність, структури зору, поетика, «культура ока».*

Гребенщикова А. Г. Структуры зрения в прозе О. Мандельштама. В статье рассматривается поэтика визуальности в прозе Мандельштама на примере характеристики «структур зрения». Художественный мир автора синестезиен, однако именно зрение способно запустить механизмы мышления и памяти. В поэзии и прозе автора находим приоритет зрительного начала, многослойное и стереоскопическое видение, ощущение глубин и пустот, единосущность зрения и слуха. Доказывается, что в прозе поэта указанные особенности и приемы видения наиболее отчетливо оформляются, осмысляются и комментируются.

Ключевые слова: *визуальность, структуры зрения, поэтика, «культура глаза».*

Grebenschikova A. G. View structures in Mandelstam's prose. In the article there is considered the poetic of visual of Mandelstam's prose, which is given in the sample of «view structures» characterisric. The artistic world of author is synesthetic, however it is view that can manage to set the wheels of mind and memory. Both in prose and poetry of author we find the priority of visual primordium, the multilayered and stereoscopic view, the sense of depth and emptiness, the consubstantiality of sight and hearing. It is proved that in author's prose named peculiarities and methods of vision are more distinctly formed, comprehended and commented.

Key words: *visual, view structures, poetics, «culture of eye».*

Творчество О. Э. Мандельштама разно-сторонне интерпретировано многочисленными отечественными и зарубежными литературоведами. Однако преимущественный интерес исследователей вызывали стихотворные тексты, в то время как прозаические порой привлекались лишь для комментария, к примеру, как свидетельство постулируемой автоинтертекстуальности Мандельштама, переходе тем и мотивов его стихотворений в прозу и обратно. Проза чаще всего использовалась как вспомогательный материал для анализа поэзии: «Лучший комментарий <...> находится, как всегда, в мандельштамовской прозе...» [12:78].

Между тем еще Н. Борковский – один из первых исследователей прозы поэта – призвал отказаться от ее «служебной роли»: «Прозу лишают довленья себе, оценивают как комментарий и ключ. Хотят «Детством Люверс» «отпереть» стихи Пастернака. «Шумом времени» – стихи Мандельштама. <...> Пора отнестись к прозе наших поэтов по заслугам. Она не лазейка для комментаторов

стиховых невнятиц, но искусство справедливо-автономное» [4:286–287].

Современные ученые справедливо воспринимают наследие Мандельштама как единое целое: «Творчество Мандельштама, при всех изменениях его поэтики, являет собой единый текст. В основе этого единства – ряд устойчивых образов, которые блуждают по его поэзии и прозе разных лет, развиваются, переходят один в другой, цепляются друг за друга, выстраиваются в цепочки, собираются в гнезда и вместе образуют целостный и многомерный художественный мир» [11:190].

Работы о прозе поэта (например, Н. Берковский, М. Голубков, О. Лекманов и др.) посвящены, как правило, довольно частным аспектам: тому или иному мотиву (комплексу) или объяснению поэтических образов. Обобщающего же труда, позволяющего рассмотреть прозу поэта как единую систему и вписать ее в контекст как творчества Мандельштама, так и литературной эпохи, до сих пор нет.

Практически не выявлены и приоритетные возможности прозы по сравнению с по-

эзией. Не претендуя на решение этой задачи в данном сообщении, попробуем наметить эти приоритеты, рассматривая структуры зрения в прозе Мандельштама.

О важности зрения, видения для поэта неоднократно упоминали его современники. К. Мочульский определял принцип мандельштамовского письма как «писать то, что видишь» [9: 9–10]. Марина Цветаева в критическом отклике на «Шум времени» заявила, что в этой прозе «уцелел» только «острый глаз» поэта: «Видимый мир Мандельштам прекрасно видит и пока не переводит его на незримое – не делает промахов» [13:315]. Отмечая, что в этой книге, по ее словам, «...только глаза, только нюх, только слух», Цветаева адресует ее любителям «словесной живописи» [13:311].

Некоторые особенности мандельштамовского видения уже выявлены исследователями. Так, например, С. Аверинцев отметил огромную дистанцию, с которой поэт смотрит на «вещи своего века» [1], О. Ронен проанализировал специфику «кошачьего» и «птичьего» глаза в творчестве Мандельштама [10], Б. Гаспаров проследил эволюцию поэтического зрения художника, проявляющуюся в восприятии ландшафта [5], Т. Цивьян связала «фасетчатость» зрения поэта с концептом зеркала [14], Г. Амелин и В. Мордерер провели аналогию между «специальной оптикой» Мандельштама и биноклем Цейса [2]. Ученые неоднократно говорили о близости Мандельштаму художественной техники импрессионистов [6; 7]. Обращая внимание на особенности и способы смотрения и видения в творчестве Мандельштама, исследователи привлекают как поэтические, так и прозаические произведения, не делая между ними различия.

Показательной является, например, работа Г. Амелина и В. Мордерера, где ученые анализируют структуры зрения в стихотворении Мандельштама, значительное внимание в этой связи уделяя и прозе. Однако целостной интерпретацией поэтики визуальности в прозе Мандельштама литературоведческая наука пока не располагает.

Задачей нашей работы является обнаружение и характеристика структур зрения в прозаическом творчестве Мандельштама с целью уяснения особенностей его визуальной поэтики.

Объектом нашего исследования послужила художественная проза О. Мандельштама 1923—1932 годов.

Прежде всего следует отметить, что художественный мир, конструируемый Ман-

дельштамом, отнюдь не предполагает безоговорочного доминирования зрения над остальными чувствами. Скорее, это некая синестезия: писатель воспринимает мир всеми чувствами, обостренными до предела, целостная картинка складывается из зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных, вкусовых впечатлений: «Я никогда и ни у кого не слышал такого чистого, первородно-ясного и прозрачного звука, трезвого в рояле, как ключевая вода ...» [8:492]; «...я никогда не слышал больше такого виртуозного, альпийского холода, как в скупости, трезвости и формальной ясности этих двух законников скрипки и рояля» [8:492]. Девяностые годы воплощаются в «буфах дамских рукавов» и «музыке в Павловске» [8:473]. В то же время повествователь, припоминая свое детство, выстраивает наивную модель мира, воспринимаемую визуально: «... шары дамских буфов и все прочее вращаются вокруг стеклянного Павловского вокзала, и дирижер Галкин – в центре мира» [8:473]. Слух поэта оказывается «зрячим»: в «Шуме времени» он говорит о «слепке голоса»: «Вместо живых лиц вспоминать слепки голосов. Ослепнуть. Осязать и узнавать слухом. Печальный удел!» [8:514]; а в «Путешествии в Армению» сообщает, что «глаз – орган, обладающий акустикой» [8:577]. На нераздельность для писателя зрения и слуха указывали Г. Амелин и В. Мордерер: «Зрение и слух единосущностны <...>. Мандельштам верен Ницше, который призывал „учиться слушать глазами“...» [2:57].

Все впечатления, полученные от зрения, слуха, обоняния, осязания, в художественном мире Мандельштама подчинены созданию некоего целостного зримого образа. «Шум времени» строится на «припоминании» – т.е. воссоздании картины, запомнившейся в легко представимых фрагментах. «Глухие девяностые годы» складываются для повествователя «из картин разорванных, но внутренне связанных тихим убожеством и болезненной, обреченной провинциальностью умирающей жизни» [8:473]. Припоминание Мандельштама всегда визуально: он *видит* картинку, дает ее зримыми штрихами.

В визуальном ракурсе описывает автор и литературу: «Книжный шкаф раннего детства <...>. Расположение его полок, подбор книг, цвет корешков воспринимаются как цвет, высота, расположение самой мировой литературы» [8:481].

Литературная иерархия начинается с «иудейских развалин»: «Нижнюю полку я пом-

ню всегда хаотической: книги не стояли корешок к корешку, а лежали, как руины: рыжие Пятикнижия с оборванными переплетами <...>. Это был повергнутый в пыль хаос иудейский» [8:481]. Образ «хаоса иудейского» детально разработан Мандельштамом в поэзии и прозе, визуальным же его воплощением оказывается книжная полка отца с «крючками шрифта нечитаемых книг Бытия» [8:480].

Следующий уровень литературной иерархии – немецкие издания Шиллера, Гете, Кернера и Шекспира – воспринимаются повествователем как «кубышки и коротышки в бордовых тисненых переплетах, с мелкой печатью, рассчитанной на юношескую зоркость» [8:482]. Строгость и основательность подобной литературы подчеркнута в самом расположении: «книжный строй» над «иудейскими развалинами».

Верхнюю полку шкафа занимает русская классика, прежде всего Пушкин: «В нем нет ничего лишнего, шрифты располагаются стройно, колонки стихов текут свободно, как солдаты летучими батальонами, и ведут их, как полководцы, разумные, четкие годы включительно по тридцать седьмой» [8:482]. Цвет переплета отражает всеохватность и общедоступность, универсальность, «всемирную отзывчивость» и демократизм Пушкина: «Мой исаковский Пушкин был в ряске никакого цвета, <...> в черно-бурой вылинявшей ряске, с землистым песочным оттенком <...>. Черная песочная ряска за четверть века все любовно впитывала в себя, – духовная затрапезная красота, почти физическая прелесть моего материнского Пушкина так явственно мною ощущается» [8:482].

Сходство или различие классиков определяется внешним видом изданий: «У Лермонтова переплет был зелено-голубой и какой-то военный, недаром он был гусар. Никогда он не казался мне братом или родственником Пушкина» [8:483]; «А что такое Тургенев и Достоевский? Это приложение к «Ниве». Внешность у них одинаковая, как у братьев. Переплеты картонные, обтянутые кожей» [8:483].

Зрительное впечатление предопределяет последующее восприятие: «Вглядываясь в лицо юноши Надсона, я изумляюсь одновременно настоящей огненностью этих черт и совершенной их невыразительностью, почти деревянной простотой. Не такова ли вся книга? Не такова ли эпоха?» [8:483]. Возникает своеобразное тождество: лицо поэта равно

книге, которая, в свою очередь, равна эпохе. Так лицо поэта становится зеркалом эпохи.

Таким образом, визуальная информация становится импульсом для поэтической мысли, для рассуждений и обобщений самого разного масштаба.

М. Бахтин в работе «Роман воспитания и его значение в истории реализма» (1930-е гг.) высказал мысль о том, что «работа видящего глаза сочетается <...> со сложнейшим мыслительным процессом» [3:205]. По Бахтину, зримое неотделимо от познания, и «культура глаза» предполагает, что зримое «обогащено и насыщено всей сложностью смысла и познания» и что только увиденный мир может быть понят и познан.

«Культура глаза» в понимании Бахтина – это целый культурно-визуальный комплекс, в котором различимы несколько аспектов. С одной стороны, это «умение видеть время, читать время в пространственном целом мира», с другой – динамичность, изменяемость, наполнение пространства.

Мысли Бахтина о «культуре глаза» вполне применимы к творчеству Мандельштама. Если М. Цветаева оценила в «Шуме времени» только «острый глаз» поэта; то концепция Бахтина подсказывает, что этот глаз не может быть отделен от мысли, он открывает возможность познания и осмысления мира. В произведениях Мандельштама наличествует и другой аспект «культуры глаза» – динамичность пространства. В «Шуме времени» пространство движется, наполняется событиями и предметами в их изменениях. Слова Бахтина о Гете («Простая пространственная смежность <...> явлений была Гёте глубоко чужда, он насыщал, пронизывал ее *временем*, раскрывал в ней становление, развитие, разносил рядом лежащее в *пространстве* по разным *временным* ступеням, эпохам становления» [3:208].) словно иллюстрируют поэтику Мандельштама с ее свободным перетеканием культурно-исторических эпох и пространств.

Взгляд Мандельштама проникает в глубь явлений и предметов. Как отмечают Г. Амелин и В. Мордерер, «мандельштамовская география – не столько план-карта поверхности, сколько геология глубины» [2:53]. Кажется, «геологично» у Мандельштама все – от книжного шкафа до человека: «Эта странная маленькая библиотека, как геологическое напластование, не случайно отлагалась десятки лет» [8:481]; «О, мрачный авторитет Сергея Ивановича, о, нелегальная его глубина, кавалерийская его куртка и штаны жандармского сукна!» [8:498].

Глубина, которую Мандельштам ощущает в пространстве, оказывается затем эксплицирована в метафоричности его слога, в самом характере метафор. Сквозь первое, «поверхностное» свойство автор способен прозревать все более и более глубинное. Так, например, в повести «Шум времени» в сравнении «Это был старик, румяный, как ребенок с банки Нестле» [8:493] сквозь поверхностное сходство (румянец) проступают черты детскости в облике старика. В портрете Юлия Матвеевича его «министерская голова», которая «до смешного» напоминает Бисмарка, оказывается «нежно безволосой», «... как у младенца, не считая трех волосков на макушке» [8:499].

Нанизывание сравнений определяет «геологическую» многослойность образа. В «Путешествии в Армению» «прометея голова» Ашота Ованесяна «излучала дымчатый пепельно-синий свет, как сильнейшая кварцевая лампа» [8:562] и, «как горная вершина, случайно напоминающая форму головы», обладала удивительной способностью «удаляться от собеседника» [8:563].

Художник обладает особым, двойным видением, внешним и внутренним, поверхностным и глубинным. В «Египетской марке» Мандельштам пишет: «иногда опущенное веко видит больше, чем глаз» [8:550]. Этим определяется особая целостность его произведений: внутренним взором Мандельштам видит связи между «разорванными картинами» – связи, которые для зрения внешнего не так очевидны. Недаром в беззаветно откровенной «Четвертой прозе» повествователь признается, что «в бублике» для него «ценна дырка» («то, что останется»), а настоящий труд сравнивает с брюссельским кружевом: «В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы» [8:601]. Подобные пустоты, «воздух» и обеспечивают ту внутреннюю связь, ту целостность, которую внутренним зрением видит Мандельштам в «разорванных картинах».

Многослоен в изображении Мандельштама не только человек, но и город: «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал» [8:480]; «Надо лишь снять пленку с петербургского воздуха, и тогда обнажится его подспудный пласт» [8:553].

Важным свойством мандельштамовского взгляда является его стереоскопичность:

чешские скрипачи, Гофман и Кубелик, видятся ему близнецами: «Как близнецы, они были одного роста и одной масти. <...> У обоих был очень низкий лоб и очень маленькие руки» [8:492]. Отметим эту «стилистическую погрешность» Мандельштама: «у обоих... низкий лоб» (не лбы!). Таким образом, два человека, похожие друг на друга вначале визуально, затем обретают сущностно-концептуальное сходство. Именно поэтому «в сознании тогдашнего петербуржца они сливались в один образ» [8:492].

Стереоскопично зрение не только повествователя, но и героев: «На сетчатке ее зрачков опрокидываются те же две Америки, как два зеленых ягдташа, с Вашингтоном и Амазонкой» [8:529].

Мир Мандельштама полон двойниками. Как правило, двойничество, проявляясь изначально в зрительном аспекте, затем углубляется и оказывается концептуальным. Так, например, в «Шуме времени» «два господина в цилиндрах, прекрасно одетые, лоснящиеся богатством, с изящными движениями светских людей, прикасаются к тяжелой книге, выходят из круга, и за всех, по доверенности, по поручению всех, совершают что-то почетное и самое главное. Кто это? – Барон Гинзбург. – А это? – Варшавский» [8:487]. «Два господина» – это, по сути, удвоение одного. Стереоскопическое «слияние» начинается с визуального впечатления, а заканчивается – «функциональным»: совершением важного действия, ритуала.

В «Четвертой прозе» «слияние» двойников – Ленина и Троякого – подчеркивается символическим образом круга: «Ходят Ленин с Троцким в обнимку, как ни в чем не бывало. <...> Ходят два еврея, неразлучные двое – один вопрошающий, другой отвечающий, и один все спрашивает, все спрашивает, а другой все крутит, все крутит, и никак им не разойтись» [8:601]. В этом циклическом, замкнутом пространстве двойники, как бы перетекая друг в друга, становятся неразличимы и, в конце концов, – слиты, едины.

Двойное видение определяет и понимание живописи. В «Путешествии в Армению» Мандельштам предлагает алгоритм восприятия произведений искусства. Вначале следует приготовить орган зрения для просмотра: «Спокойно, не горячась <...>, погружайте глаз в новую для него материальную среду...» [8:576]. «Стояние перед картиной, с которой еще не сравнилась телесная температура вашего зрения, для которой хрусталик еще не нашел единственной достойной акко-

модации, – все равно что серенада в шубе за двойными оконными рамами» [8:576]. Постигать картины для писателя – значит реставрировать их, «отмывать», «совлекать» с них «ветхую шелуху» «наружного и позднейшего варварского слоя, который соединяет ее, как всякую вещь, с солнечной и сгущенной действительностью» [8:576]. Собственно, «второй этап» рассмотрения картины – реставрации – повествователь рекомендует начинать только при достижении указанного равновесия между «температурой глаза» и «температурой картины». Только в этом случае, утверждает Мандельштам, «глаз <...> поднимает картину до себя» [8:577], по достижении чего начинается третий этап «вхождения в картину» – «очная ставка с замыслом» [8:577].

С глубиной у Мандельштама сопрягается пустота, «зияние»: «Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметрами и хроникой, там у меня стоит знак зияния, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и домашнего архива» [8:511]. Кстати, в статье «О собеседнике» (1912 г.) Мандельштам говорит о важности дистанции, расстояния для поэта. В лирике важен диалог, но этот диалог должен происходить не с «соседом», а с незнакомым собеседником («обмениваться сигналами с Марсом» [8:314]) – то есть между поэтом и его собеседником также должен стоять «знак зияния».

Следует отметить, что видение Мандельштама-поэта практически совпадает с видением Мандельштама-прозаика. Приоритет зрительного, «двойное видение», ощущение глубин и пустот, единственность зрения и слуха, связь зрения с осязанием – все это находим как в поэзии, так и в прозе автора.

Однако только в прозе Мандельштам обнажает и комментирует собственные приемы, поясняет «визуальную» технику. «Структуры зрения» Мандельштама отчетливо оформляются и осмысливаются именно в прозе, зримо воскрешающей прошлое.

Таким образом, художественный мир Мандельштама – это мир синестезийный, воспринимаемый всеми органами чувств. Однако способность видения оказывается той необходимостью, которая запускает механизмы мышления и памяти. «Мыслящий глаз», «культура зрения», «визуальное восприятие» Мандельштамом вселенной находится в удивительном равновесии между зрением и разумом: одно не может существовать без другого. Мир оказывается познан через визуальное: это и литература, и история, и семейные предания. И это же «визуальное припоминание» открывает как бы некий канал, по которому мысль и глаз поэта стремятся назад, сопрягая с современностью различные культурно-исторические пространства и эпохи, а попадают – вперед, к невидимому и незнакомому собеседнику, открывающему для себя художественные прозрения Мандельштама, творившего в первой трети XX века.

Литература

1. Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама / С. Аверинцев // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений : В 2 т. / Осип Мандельштам. — М. : Худож. лит., 1990. — С. 5—64.
2. Хмелин Г. Г., Мордерер В. Я. «Канцона» в связи со структурами зрения у Мандельштама / Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер // Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. — М. : Языки русской культуры, 2001. — С. 51—63.
3. Бахтин М. М. Время и пространство в произведениях Гете / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство, 1979. — С. 204—237.
4. Берковский Н. Я. О прозе Мандельштама / Н. Я. Берковский // Мир, создаваемый литературой. — М. : Советский писатель, 1989. — С. 286—305.
5. Гаспаров Б. М. Севооборот поэтического дыхания : Мандельштам в Воронеже, 1934—1937 / Борис Гаспаров // Новое литературное обозрение, 2003. — № 63. — С. 24—35.
6. Голубков М. М. Русская литература XX века. После раскола / М. М. Голубков — М. : Аспект Пресс, 2001. — 267 с.
7. Лекманов О. А. Европейская живопись глазами Мандельштама (Статья II : Барбизонцы) [Электронный ресурс] / Олег Лекманов // Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/document/550213.html>.
8. Мандельштам О. Э. Малое собрание сочинений / Осип Мандельштам. — СПб. : Азбука, 2011. — 796 с.
9. Мочульский К. В. О. Э. Мандельштам / Константин Мочульский // Записки Мандельштамовского общества. — Т. 7. — Мандельштам и античность. — Сб. ст. под ред. О. А. Лекманова. — М., 1995. — С. 7—12.
10. Ронен О. Кашей / Омри Ронен // Звезда, 2007. — № 9. — С. 207—219.

11. Сурат И. З. Этюды о Мандельштаме / Ирина Сурат // Знамя, 2007. — № 5. — С. 190—202.
12. Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике / Кирилл Тарановский. — М. : Языки русской культуры, 2000. — 432 с.
13. Цветаева М. И. Мой ответ Осипу Мандельштаму / Марина Цветаева // Собрание сочинений : В 7 т. — Т. 5. — Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. — М. : Эллис Лак, 1994. — С. 305—316.
14. Цивьян Т. В. Мандельштам и Ахматова : к теме диалога [Электронный ресурс] / Татьяна Цивьян // Режим доступа : <http://silver-age.info/mandelshtam-i-ahmatova-k-teme-dialoga>.