

Л.С. Шутько

**ОБРАЗ СОБЕСЕДНИКА
В ЛИРИКЕ
О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА**

Ключевые слова: диалог, лирика, субъектная система, лирический субъект, образ собеседника, адресат, коммуникация, показ, рассказ, стиховой ряд.

Статья посвящена проблеме диалогичности в лирике. Вводится термин «образ собеседника» в качестве оптимального обозначения лица, с которым вступает в коммуникацию лирический субъект. Художественные средства, создающие образ собеседника, классифицируются в соответствии с двумя способами его изображения (это «показ» и «рассказ»). Комментарий стихотворений О.Э. Мандельштама предложен в качестве примера применения этих категорий при исследовании поэтического текста.

Шутько

Людмила Семеновна – аспирант кафедры отечественной литературы XX века Южного федерального университета

© Л.С. Шутько, 2008

Лирическое произведение, как и всякое другое высказывание, диалогично – хотя бы потому, что не существует отдельно от текста, т.е. сообщения, направленного адресантом к некоему адресату. Ясно, что за рамками текста его автор обращается к читателям. Но представления автора о диалоге могут также воплощаться во взаимоотношениях между носителями сознания, составляющими субъектную систему лирики.

Доказательства диалогичности лирики не всегда были так очевидны, как сейчас. Гегелевская «Эстетика» постулировала, что лирика предназначена не столько для коммуникации, сколько для самовыражения «ушедшей внутрь себя субъективности» [Гегель, 1971, с. 420]. М.М. Бахтин, с именем которого в первую очередь связывается понятие диалога в отечественной философии и науке о литературе, склонялся к тому же: «В поэтических жанрах художественное созерцание – в смысле единства всех смысловых и экспрессивных интенций автора – всецело осуществляет себя в своем языке, всецело ему имманентно, выражает себя в нем прямо и непосредственно, без оговорок, без дистанции» [Бахтин, 1975, с. 98]. Однако детальный анализ субъектного начала в лирических стихотворениях приводил исследователей к иным выводам. По наблюдениям Б.О. Кормана, лирика реализма не могла быть совершенно монологична: эпоха признала «безусловную ценность человека как родового существа», и лирический герой должен был осуществлять «постоянно сознаваемое соотношение себя с другими людьми» [Корман, 1986, с. 17–18]. Исследования

С.Н. Бройтмана в области исторической поэтики показали, что на раннем, синкретическом этапе развития словесности «я» было нерасчленимо с «другим», поскольку «другой» – это тот, с кем я встречаюсь в глубине собственной души, кто является гарантом моей самости и с кем я должен слиться» [Бройтман, 2001, с. 24]. А в целом, в любую эпоху человек остается социальным существом и в самой монологической самохарактеристике не может не коснуться своего неотъемлемого свойства – так или иначе относиться к окружающим людям.

Итак, лицо, к которому обращается или прислушивается лирический субъект, несомненно существует. Для него устанавливаются уже традиционные обозначения – «образ читателя» [Чернец, 2001], «образ адресата» [Неумоина, 1995, с. 177] или же просто «адресат» [Ковтунова, 1986, с. 20–21]. Мы предлагаем другое его наименование – «образ собеседника». К такой необходимости нас привело изучение творчества О.Э. Мандельштама. Его интерес ко всевозможным вариациям диалогических мотивов не ослабевал на протяжении всего творческого пути и был чрезвычайно велик даже для эпохи, которая вообще характеризуется укреплением позиций Другого в лирике. Об осознанности этого интереса свидетельствует публицистика поэта. Сам термин «образ собеседника» подсказан нам заголовком его статьи «О собеседнике» 1913 г., а А. Белецкий, который ввел в литературоведческий аппарат понятие «воображаемого собеседника» в составе произведения (в отличие от исторического читателя за его пределами), признавал автора статьи «О собеседнике» своим предшественником [Белецкий, 1989, с. 117]. Но мы предлагаем рассматриваемое понятие как средство исследования лирики любого автора.

Под образом мы имеем в виду не только наглядно-чувственную картину, создаваемую при помощи описаний, предметных деталей, тропов и фигур. Оговорка «образ» всего лишь подчеркивает, что мы отвлекаемся от нехудожественной реальности, ограничиваясь рассмотрением тех предметов и явлений, представление о которых обусловлено текстом. Слово «собеседник», ранее не употреблявшемуся как термин, мы присваиваем значению любого лица или олицетворенного предмета, с которым лирического субъекта связывают межличностные взаимоотношения, независимо от характера коммуникации между ними.

Термин «образ собеседника» значительно удобнее других синонимов, так как позволяет избежать смешения рассматриваемой категории с другими, близкими к ней, но не накладывает на объект исследования искусственных ограничений. Так, слово «читатель» вызывает представление о человеке, который читает текст, написанный автором-поэтом. Под обозначение «образ читателя» подходят герои «Моих читателей» Н. Гумилева

(1921) [Гумилев, 1991, с. 307], но автоматически исключается из рассмотрения устная беседа, в которую вступил заглавный герой его же ролевого стихотворения «Пьяный дервиш» (1920) [там же, с. 301]. К чему такая жесткая привязка к биографии? «Я», от имени которого произносится стихотворение, не обязано повторять судьбу своего создателя. Лирический герой А. Фета был намного моложе его, З. Гиппиус часто писала от мужского лица. Значит, нет также смысла в чем-либо лирическом герое видеть автора – участника литературной жизни. Хрестоматийный пример – стихотворение К. Бальмонта «Я – изысканность русской медлительной речи...». В восприятии апологетов здравого смысла «я» – стихотворец К. Бальмонт – объявляет «всех других поэтов» своими предтечами. Отсюда насмешки, «намекы на манию величия» [Анненский, 1979, с. 98]. Но культурному читателю ближе точка зрения И. Анненского: «интуитивно восстанавливаемое нами я будет не столько внешним, так сказать, биографическим я писателя, сколько его истинным неразложимым я, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии» [там же, с. 102–103]. Теперь мы восполняем пробел в нашем представлении о ситуации художественной коммуникации: рядом с лирическим «я» помещаем его лирическое «ты». Разумно подходить к обоим участникам диалога с одинаковыми критериями и видеть в этом «ты» не квазибиографический «образ читателя», а «истинное неразложимое» представление о собеседнике, воплощенное в поэзии.

К тому же обозначение «образ читателя» слишком конкретно. Оно привлекает внимание только к восприятию письменной речи, а в авторской мифологии Слова на первый план может выступать звук. О. Мандельштам часто подчеркивает, что его лирический субъект именно произносит, артикулирует освященное и творческое слово: «Божье имя, как большая птица, / Вылетело из моей груди» («Образ твой, мучительный и зыбкий...», 1912) [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 78]; «Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб небо стало небом, чтобы губы / Потрескались, как розовая глина» («Отрывки уничтоженных стихов», 1931) [там же, с. 181]; «Да, я лежу в земле, губами шевеля, / И то, что я скажу, заучит каждый школьник» (1935) [там же, с. 308]. Письмо же соотносится с подчиненным положением пишущего, будь то добровольное ученичество героя «Грифельной оды» (1923, 1937) у природных сил («Ломаю ночь, горящий мел, / Для твердой записи мгновенной <...> И я теперь учу дневник / Царапин грифельного лета») [там же, с. 150], жертва художника в «Оде» 1937 г., посвященной Сталину (сейчас «Я уголь искрошу, ища его обличье», но скоро «меня уж не заметят» [там же, с. 311–312]), или откровенная зависимость звезд – «канцелярских птичек», которые «пишут и пишут свои раппортички» (так!), – от РАППа и властей предрежащих

(«На полицейской бумаге верже...», 1930). В прозе – и того откровеннее: «Я один в России работаю с голоса, а кругом вся густопсовая сволочь пишет» («Четвертая проза», 1930 [Мандельштам, 1990, т. 2, с. 92]).

Переходя от предметной изобразительности к другим структурным уровням поэтического текста, мы должны отметить, что зрительное и слуховое восприятие обычно сочетаются при его рецепции. Литературные произведения, предназначенные только для слушания (как в фольклоре) или только для созерцания (авангардистские эксперименты с непроизносимым набором графических символов), являются скорее исключением, чем правилом. О. Мандельштам акцентирует двойственную природу слова при помощи пронизывающих текст «звуко-смысловых анаграмм» [Лотман, 1979, с. 108], сложной, с трудом воспринимаемой на слух рифмовки, как в «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» (аБаВгВгБ) и других приемов, побуждающих нас держать перед глазами запись всего текста и при этом проговаривать его, хотя бы про себя, придавая звуку вневременность письменного слова. Характеризуя подобные произведения с точки зрения их адресованности, следует объединить «читателя» и «слушателя» в понятие «собеседника».

Обозначение «образ адресата» вызывает возражения, сходные с доводами против слова «читатель». Во-первых, термин «адресат» уже имеет применение. Он обозначает «то представление о читателе, которое создает себе автор». Поскольку эта воображаемая фигура не является структурным компонентом произведения, М. Науман, выделивший понятие адресата среди множества значений слова «читатель», подчеркивал, что видит в нем категорию «психологическую или идеологическую» [Науман, 1978, с. 56]. Образ, создаваемый в художественном произведении, не отражает авторское представление об адресате, подобно зеркалу. Представление автора об адресате обычно благоприятно, поскольку произведение написано и не уничтожено [там же, с. 62]. Но изображать автор волен также людей, «идеологически и эстетически чуждых ему», что, например, оговорено в словарной статье Л.В. Чернец [Чернец, 2001]. Дополним ее примеры сатиры в эпике и лироэпике лирическим стихотворением Н.А. Некрасова: «Стихи мои! Свидетели живые / За мир пролитых слез! / Родитесь вы в минуты роковые / Душевных гроз / И бьетесь о сердца людские, / Как волны об утес» [Некрасов, 1981, с. 44].

Кроме того, слово «адресат» подразумевает пассивное восприятие. Например, структуралистская схема речевой коммуникации включает адресанта – отправителя сообщения – и адресата, который его получает. Схему однонаправленной передачи сообщения Р. Якобсон распространяет на любое речевое событие, и на художественную коммуникацию в том числе [Якобсон, 1975, с. 198]. Пока мы рассуждаем о биографическом авторе

и его читателе, с этим приходится в целом согласиться, хотя, как верно отмечал М.М. Бахтин, понимание всегда активно, и пусть оно «может остаться до поры до времени молчаливым ответным пониманием (некоторые речевые жанры только на такое понимание и рассчитаны), но это, так сказать, ответное понимание замедленного действия: рано или поздно услышанное и активно понятое откликнется в последующих речах или в поведении слышавшего» [Бахтин, 1979, с. 247]. Однако в стихах ускоренное ответное действие «адресата» может попасть в рамки текста, как в «Пьяном дервише» и «Моих читателях» Н. Гумилева. Тогда «адресат» по праву превращается в «собеседника». Кроме того, автор находится в диалогических отношениях не только с читателями, но и с предшественниками, по отношению к которым он сам выступает в качестве воспринимающего, или адресата: «всякий говорящий сам является в большей степени отвечающим <...> он предполагает наличие каких-то предшествующих высказываний – своих и чужих, – к которым его данное высказывание вступает в те или иные отношения» [там же, с. 247]. Точно так же роль слушателя или читателя может примерить к себе и его лирический субъект, как в «Грифельной оде» О. Мандельштама. Таким образом, достоинство термина «образ собеседника» в том, что он позволяет различать лирическое «я» и его партнеров по коммуникации, не ставя преждевременно вопрос о том, кто из них говорит, а кто слушает.

Итак, для лица, с которым лирический субъект вступает в диалог, найдено обозначение, которое не порождает «спор о словах», не привносит исподволь никаких предубеждений относительно его грамотности или его близости к читателю-реципиенту и к представлению автора об адресате, не навязывает ему пассивной роли в диалоге, – «образ собеседника». Но для интерпретации стихотворений этого еще мало. Что пользы, если лирический субъект будет просто продублирован симметричной ему «повествовательной инстанцией»: образ собеседника есть тот, кто слушает все, что лирический субъект говорит, и говорит все, что субъект слушает. Поскольку он принадлежит структуре произведения, необходимо определить, что именно в тексте последнего указывает на его присутствие. Так как рассматривать подобные «следы» разумно в рамках анализа конкретных произведений, то сосредоточимся теперь только на поэзии О. Мандельштама.

Попытаемся воспользоваться уже существующим методом анализа коммуникации в лирике, который применял Ю.И. Левин. В статье «Лирика с коммуникативной точки зрения» он ограничивается учетом местоимений второго лица и согласованных с ними глаголов. Точнее, в исследуемых текстах он выделил эти грамматические формы и далее, исходя из «внетекстовых соображений» [Левин, 1998, с. 469], оп-

ределяет круг их возможных значений. Такая логика характерна для структурализма, представителем которого является исследователь. Не будем забывать, что одним из путей, что привели литературоведение к необходимости изучать субъектную систему лирических стихотворений, был путь «поэзии грамматики». Анализируя композицию стихотворений А.С. Пушкина и динамику их лирического сюжета через распределение грамматических форм, Р. Якобсон в знаменитой статье «Поэзия грамматики и грамматика поэзии» привлек внимание, в числе прочего, к употреблению местоимений «я», «вы», «ты», «другой», «оно» (в значении «мое имя»), указывающих на субъектов – участников диалогических взаимоотношений. Учитывалась семантика падежных форм, указывающая на активность или пассивность субъектов, формы глаголов, принадлежность тех или иных фрагментов к речи от автора или к косвенной речи другого лица [Якобсон, 1983]. Все это не могло не привести к постановке проблемы субъектной организации поэтического текста.

Но сейчас этап стихийных наблюдений пройден, настало время для их систематизации. Плодотворнее идти не от случайно подобранного эмпирического материала к обобщающим интерпретациям, а от предварительно сформулированного предмета исследования к поиску различных способов его проявления. В этом мы следуем методологическим принципам, которые исповедовали единомышленники М.М. Бахтина: «Технический анализ сведется <...> к вопросу о том, *какими лингвистическими средствами осуществляется социально-художественное задание формы*. Но без знания этого задания, без уяснения предварительно его смысла технический анализ – нелеп» [Алпатов, 2005, с. 79]. Или, если угодно, мы реализуем общенаучный принцип, который предложил ввести еще Ф. Бэкон, дабы внести порядок в накопленную к XVII в. «разнообразную и рассеянную» «естественную и опытную историю» [Бэкон, 1978, с. 88].

Рассмотрим, как можно дополнить метод Ю.И. Левина, на примере выделяемой им самим категории «второго лица автокоммуникативного». В качестве примера «ты», приравненного к «я», он приводит стихотворение О. Мандельштама «Не говори никому...» (1930) [Левин, 1998, с. 470]. Хотя от начала до конца стихотворение выдержано во втором лице и в нем нет прямых указаний на говорящего, а следовательно, и на то, что «ты» относится именно к нему, мы все же согласимся с исследователем. Во-первых, читатели всего мира привыкли к тому, что в лирическом стихотворении центральное место занимает лирический субъект и никто иной. Во-вторых, общеизвестны и приведены в комментариях к двухтомным «Сочинениям» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 505] параллельные места к этому стихотворению в прозе поэта, где указания на первое лицо более явные. Значит, с весьма сомнительным способом обозначе-

ния второго лица автокоммуникативного, который только и признает Ю.И. Левин, можно примириться. Но если, сосредоточившись на смысле, который вкладывается в понятие автокоммуникации, и отвлекаясь от частных средств передачи этого смысла, мы подойдем к другим стихам О. Мандельштама, то обнаружим, что донести смысл до читателя можно и по-иному, причем более доступно. Таковы, в частности, те случаи, когда лирический субъект перебивает себя возражением, как, например, в «Соломинке» (1917) – словами «Нет, не соломинка» [там же, с. 111]. Так как в тексте нет ни кавычек, ни указаний на косвенную речь, то все отрезки, на которые он разбивается тройным повтором этого «нет», принадлежат одному и тому же субъекту речи. Хотя в двух случаях контекст не исключает интерпретацию этого «нет» как отрицательного сравнения, вносимый при этом оттенок уточнения не отменяет основного значения частицы «нет», которая выражает несогласие, т.е. один из видов диалогических отношений наряду с согласием [Бахтин, 1979, с. 304]. Совершенно очевидно, что перед нами диалог лирического субъекта с самим собой. Более того, автокоммуникация может быть не только включена в словесную ткань при помощи второго лица, частиц «да» и «нет», вопросов и других лингвистических форм. Ее можно, наконец, прямо назвать или описать. Так, наличие автокоммуникации бесспорно, а местоимения «ты» нет в стихотворении 1910 г. «Темных уз земного заточенья...», где «Сам себя я вызвал на турнир» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 281].

Расширяя перечень формальных указаний на коммуникацию, мы приходим к необходимости разделить их на две группы. Для основных принципов изображения диалога, организующих каждую из групп, можно использовать обозначения «показ» и «рассказ». Эти термины принадлежат к лексикону нарратологии, но анализ коммуникации в лирике изначально основывается на вынужденном заимствовании категориального аппарата, уже разработанного теорией повествования для эпики. Так или иначе, нарратологи сами признают, что различие «мимесиса» и «чистого повествования» в «Государстве» Платона, к которому, собственно, и восходит оппозиция «показа» и «рассказа», еще в древности породило некоторую натяжку – смешение «иллюзии мимесиса» в эпике с «подлинным мимесисом» драмы [Женетт, 1998, с. 181–182]. Однако различия литературных родов не отменяют необходимости обозначить и отделить друг от друга в рамках любого рода непосредственное развертывание событий перед глазами читателя или отстраненное упоминание о них.

«Показом» диалога мы будем называть использование языковых средств, которые стилизуют текст или его фрагмент под реплику в диалоге, акцентируя внимание на собеседнике и на связи между ним и лирическим субъектом. Сюда относятся рассматриваемые Ю.И. Леви-

ным местоимения и личные формы глаголов, а кроме них еще способы выражения согласия и несогласия с собеседником: «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» (1935) [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 308], «Нет, никогда, ничей я не был современник...» (1924) [там же, с. 154], «Действительно, лавина есть в горах / И вся моя душа – в колоколах, / Но музыка от бездны не спасет!» («Пешеход», 1912) [там же, с. 79]. Нужно принимать во внимание также вопросы – ведь подразумевается, что кто-нибудь должен ответить лирическому субъекту, когда тот спрашивает: «Кто, скажите, мне сознание / Виноградом замутило <...>?» – даже если вопрос в такой форме явно риторический и диктует ответ: «Никто!» («Дев полуночных отвага...», 1913) [там же, с. 86].

На создание образа собеседника путем показа диалога работают также две функции языка: конативная и фатическая. «Ориентация на адресата – конативная функция – находит свое выражение в звательной форме и в повелительном наклонении» [Якобсон, 1975, с. 200]. Пусть даже в отрыве от форм второго лица обращения почти неотличимы по виду от именительных темы (когда лицо или предмет называют, чтобы вызвать их в памяти, в представлении), их следует учитывать – хотя бы как сомнительные случаи. Например, печатая «Ариоста» в редакции 1935 г., составители двухтомных «Сочинений» О. Мандельштама увидели в строке «О, город ящериц, в котором нет души» именительный темы и поэтому поставили запятую после «О». Вероятно, причиной были последующие стихи: «От ведьмы и судьбы таких сынов рожала / Феррара черствая и на цепи держала» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 195]. В «Ариосте» 1933 г. запятой не было: «город ящериц» делало обращением второе лицо: «Когда бы чаще ты таких мужей рожала, / Феррара черствая!» [там же, с. 194]. Но и над второй редакцией нельзя не задуматься: может, перед нами все-таки обращение, если Феррара олицетворена – она способна «рожать», и хотя в ней «нет души», такое отрицание-упрек подразумевает, что город должен иметь душу. Значит, даже сомнительными обращениями нельзя пренебрегать. Тем более недопустимо игнорировать обращения очевидные, как в стихотворении «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920): «Ничего, голубка Эвридика, / Что у нас студеной зима» [там же, с. 132].

Чтобы «установить, продолжить или прервать коммуникацию, проверить, работает ли канал связи <...> привлечь внимание собеседника», в сообщении активизируется фатическая функция языка [Якобсон, 1975, с. 201]. Поэтому в наше поле зрения попадают слова вежливости: «Ну, здравствуй, чернозем» («Чернозем», 1933) [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 211] или неизвестно кому адресованное «Спасибо за то, что было» в «Нашедшем подкову» (1923) [там же, с. 147]. В целом же способы по-

каза диалога неисчерпаемы. Они определяются конкретной целью – той разновидностью образа собеседника, созданию которого они служат.

К «рассказу» о диалоге отнесем всякую прямую констатацию общения как факта – состоявшегося, предполагаемого, желаемого, – когда текст дает понять, что беседа состоялась, но не может быть включен в нее на правах реплики: «Я соглашался с равенством равнин» («Не сравнивай: живущий несравним...», 1937) [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 232]; «Я хотел бы ни о чем / Еще раз поговорить <...> плечом / Растолкать ночь, разбудить» («Я не знаю, с каких пор...», 1922) [там же, с. 143]. Этот способ создания образа собеседника наиболее очевиден, но исследования «поэзии грамматики» проходят мимо него.

Особо отметим случаи, когда рассказ включает прямую или косвенную речь, как в «Батюшкове» (1932): «Я молвил: спасибо / И не нашел от смущения слов» [там же, с. 189]. По одной строчке «Батюшкова» видно, почему подобные стихотворения нельзя без оговорок причислять к примерам рассказа, а необходимо выделять как переходные случаи. О. Мандельштам не берет прямую речь в кавычки. Ее начало маркировано двоеточием или двоеточием и тире, но непонятно, где она кончается. В прозе начался бы новый абзац, но в поэзии и без того каждый стих следует с новой строки. Иногда разграничения и не важны. Например, стихотворение «Я наравне с другими...» (1920) от начала до конца представляет собой монолог, обращенный лирическим субъектом к любимой, и, пожалуй, было бы педантизмом пытаться разделить речь «от автора» и «не от автора» в строчках «Еще одно мгновенье, / И я скажу тебе: / Не радость, а мученье / Я нахожу в тебе. / И, словно преступленье, / Меня к себе влечет / Искусанный в смятении / Вишневый нежный рот» [там же, с. 136]. Но в других случаях двусмысленность затрудняет интерпретацию. Так, в «Батюшкове» есть реплика заглавного героя: «И отвечал мне оплакавший Тасса: / Я к величаниям еще не привык; / Только стихов виноградное мясо / Мне освежило случайно язык...» Предложение кончилось, четверостишие тоже, но показателей конца прямой речи нет и быть не может, поэтому мы не знаем, что идет дальше – ответ лирического «я» или продолжение речи Батюшкова, – кто чему удивлен, чья портретная черта кем подмечена и кто воплотит в жизнь кредо: «Что ж! Поднимай удивленные брови / Ты, горожанин и друг горожан, / Вечные сны, как образчики крови, / Переливай из стакана в стакан...» [там же, с. 190]. В результате совместное «авторство» по отношению к загадочному фрагменту сближает и уподобляет собеседников.

Косвенная речь также строится с расчетом на размывание границ между репликой и основным текстом. Множатся придаточные предложения: «И я тебе хочу / Сказать, что я шепчу, / Что шопотом (так!)

лучу / Тебя, дитя, вручу» («О, как же я хочу...», 1937) [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 253]. Порождают вопросы и споры такие строки, как «Еще меня ругают за глаза / На языке трамвайных перебранок, / В котором нет ни смысла, ни аза: / – Такой, сякой! – Ну что ж, я извиняюсь, / Но в глубине ничуть не изменяюсь...» («Еще далеко мне до патриарха...», 1931). Б. Гаспаров усмотрел в слове «извиняюсь» намек на разговорный оборот в прямой речи, обращенной к обиженному собеседнику, а Л. Кацис, возражающий ему, только «обычную конструкцию типа оборотов “я клянусь, я каюсь, я горжусь”» [Кацис, 2002, с. 396]. Неопределенность напоминает читателю, что перед ним, в конечном счете, не лица и их поступки, а текст, состоящий из слов. Но с другой стороны, это означает, что в диалоге, даже если речь не заходит о творчестве, собеседники творят мир стихотворения.

Наконец, если мы обратимся к более ранним случаям, когда у О. Мандельштама появилась речь, оформленная как чужая, но с размытыми границами, то обнаружится еще одна черта мифологизированного слова – несколько зловещая. Приведем цитату из «Декабриста» (1917). В присутствии своих ссыльных товарищей, которые «рядом в шахматы играют» и поэтому едва ли прислушиваются, декабрист произносит:

– Тому свидетельство языческий сенат –

Сии дела не умирают! –

Далее большую часть стихотворения занимает речь от автора, но в предпоследнем четверостишии без двоеточия, без вводящих прямую речь ремарок и, разумеется, без открывающихся кавычек начинается монолог:

– Еще волнуются живые голоса <...>

В последней строфе или автор пытается остудить волнение заглавного героя, но тот не слышит его, или речь декабриста принимает неожиданный оборот, но оказывается, что «Все перепуталось, и некому сказать, / Что, постепенно холодея, / Все перепуталось, и сладко повторять: / Россия, Лета, Лорелея» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 115]. «Некому сказать» означает, что слово вышло из-под контроля собеседников, кто бы они ни были, в них нет нужды, и они исчезают.

Вероятно, поэтому поэт пытается создать альтернативу словесному общению. Еще в ранних стихах он намечает перспективу утопии прямого общения – без слов, через прикосновение. Конечно, представить утопию молчания в литературном произведении вне рассказа невозможно: «Иных богов не надо славить <...> Позволено их переставить» («Есть целомудренные чары...», 1909) [там же, с. 78]. Через все творчество поэта проходит мотив диалога без слов. Используется чисто физический канал связи. Место знака занимает передаваемый из рук в руки предмет, при-

косновение, вдохание, созерцание, и в пределе все это может привести к слиянию собеседников: «Прими ж ладонями моими / Пересыпаемый песок» («Не веря воскресенья чуду...», 1916) [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 114]; «Сначала думал я, что имя – серафим, / И тела легкого дичился, / Немного дней прошло, и я смешался с ним / И в милой тени растворился» («Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...», 1920) [там же, с. 137]; «Считали пульс толпы и верили толпе» («И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...», 1933–1935) [там же, с. 202]; «Поглядим на мир вдвоем: / Зимний день, колючий, как мякина, / Так ли жестк в зрачке твоём?» («Мой щегол, я голову закину...», 1936) [там же, с. 223]; «Ты, горловой Урал, плечистое Поволжье / Иль этот горный край – вот все мои права, – / И полной грудью их вдыхать еще я должен» («Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева...», 1937) [там же, с. 238].

Следует обратить внимание на то, что только в лирике адресованная речь автора и изображенный им со стороны диалог между персонажами так легко перетекают друг в друга и находятся в такой прямой зависимости от языковых средств выражения. Напомним, что в эпике повествовательные ситуации разграничены более четко. Речь, обращенная рассказчиком к читателю, служит созданию аукториальной повествовательной ситуации. Апелляции к героям – чистая условность. Контакт между автором и героями не устанавливается, так как «вся их внешняя и внутренняя жизнь <...> словно защищена от его вмешательства прозрачным, но непроницаемым пологом» [Манн, 1994, с. 441]. Изображаемый диалог происходит между персонажами. Примет ли он форму «показа» в строгом нарратологическом смысле или «рассказа» об общем содержании и обстоятельствах беседы, никто из персонажей не приблизится к автору. Если «я» говорит и действует среди них, значит, это не аукториальная повествовательная ситуация, а иная, которой австрийский нарратолог Ф.К. Штанцель присвоил обозначение «Ich-Erzählung».

Но в произведениях лирических, «определяющим и специфическим качеством» которых считается «художественная мысль, данная в форме непосредственного переживания», граница между событием рассказывания и рассказываемым событием чрезвычайно проницаема, особенно если учесть, что слово в лирике более, чем где-либо, «и материал и содержательная форма» одновременно [Сквозников, 1964, с. 175–176]. Сфера влияния автора может расширяться еще и потому, что для лирического рода литературы характерен «рост масштабов лирического я, которое в равной степени охватывает мир внутренний и мир внешний, разрушая границы между ними» [Ковтунова, 1986, с. 15]. Немаловажное значение имеет стихотворная форма, так как фактор единства стихового ряда тесно скрепляет слова в составе одного стиха или строфы, но не ослабляет и

синтактико-семантических связей, а только деформирует их, превращая слово в «компромисс двух рядов» [Тынянов, 1965, с. 68]. А фактор сукцессивности (затрудненности восприятия) повышает смысловой статус слова в стихе и, в частности, позволяет нам называть собеседником лирического субъекта любое живое существо и даже неодушевленный предмет, к которому «я» обращается хотя бы с одним словом. Так категория образа собеседника высвечивает основополагающие особенности лирики.

Итак, в статье применительно к поэзии О.Э. Мандельштама обосновано понятие «образ собеседника», подводящее итог определенному этапу в изучении субъектной системы художественного произведения вообще и лирики в частности. В общих чертах охарактеризованы признаки присутствия в произведении образа собеседника. Наблюдения над стихотворениями, отмеченными этими признаками, помогут искать ответы на более конкретные вопросы: какие черты характерны для собеседника лирического героя того или иного поэта, что за обстоятельства сопутствуют его появлению, что он значит для автора. Намечены перспективы применения понятия «образ собеседника» при анализе текста. Вопрос о способах создания образа собеседника вывел нас на проблемы, ключевые для мировоззрения поэта, чье творчество мы рассмотрели: сотворение мира словом, обретение словом самостоятельности, «человек, который потерял себя». Мы подтвердили выводы знаменитой статьи Р.Д. Тименчика «Текст в тексте у акмеистов»: «<...> текст в целом обнаруживает свою переходную природу» [Тименчик, 1981, с. 71]; «Вслед за самоотчужденным словом, чужим словом, ничьим словом текстуализированная бессловесность завершает градацию “текста в тексте” у акмеистов» [там же, с. 74]. Но характерно, что к этим выводам мы пришли другим путем: «метатекст», обрамляющий «зоны отчужденного текста», Р.Д. Тименчик упомянул лишь вскользь [там же, с. 67], а перетекание речи от автора в косвенную или прямую не комментировал вообще, так как под «чужим словом» имел в виду только слово, чужое по происхождению.

Литература

1. Алтатов В.М. Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005.
2. Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
5. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М., 1989.
6. Бройтман С.Н. Из лекций по исторической поэтике: Слово и образ. Тверь, 2001.
7. Бэкон Ф. Сочинения: в 2 т. М., 1978. Т. 2.
8. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М., 1971. Т. 3.

9. *Гумилев Н.* Сочинения: в 3 т. М., 1991. Т. 1.
10. *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. М., 1998. Т. 2.
11. *Кацис Л.* Осип Манделъштам: мускус иудейства. М.; Иерусалим, 2002.
12. *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М., 1986.
13. *Корман Б.О.* Лирика и реализм. Иркутск, 1986.
14. *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.
15. *Лотман Ю.М.* О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 467: Семиотика текста. Труды по знаковым системам. Т. XI. Тарту, 1979. С. 98–119.
16. *Манделъштам О.Э.* Сочинения: в 2 т. М., 1990.
17. *Мани Ю.В.* Автор и повествование // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 431–478.
18. *Науман М.* Введение в основные теоретические и методологические проблемы // Общество. Литература. Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте. М., 1978. С. 29–83.
19. *Некрасов Н.А.* Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Л., 1981. Т. 2.
20. *Неумоина Е.Е.* Адресованное слово в элегии Баратынского // Русская литература XIX в. Вопросы сюжета и композиции: II межвузовский сборник. Горький, 1995. С. 177–179.
21. *Сквозников В.Д.* Лирика // Теория литературы: в 3 кн. Кн. 2. М., 1964. С. 173–237.
22. *Тименчик Р.Д.* Текст в тексте у акмеистов // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 567: Текст в тексте. Труды по знаковым системам. Т. XIV. Тарту, 1981. С. 65–75.
23. *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихового языка. Статьи. М., 1965.
24. *Чернец Л.В.* Читатель // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стб. 1205.
25. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 193–230.
26. *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1983. С. 462–482.