

О стихотворении О. Э. Мандельштама "От сырой простыни говорящая...": язык как подтекст в качестве структурного принципа

От сырой простыни говорящая —
Знать, нашелся на рыб звукопас —
Надвигалась картина звучащая
На меня, и на всех, и на вас...

Начихав на кривые убыточки,
С папироской смертельной в зубах,
Офицеры последней выточки —
На равнины зияющий пах...

Было слышно жужжание низкое
Самолетов, сгоревших дотла,
Лошадиная бритва английская
Адмиральские щеки скребла...

Измеряй меня, край, перекраивай —
Чуден жар прикрепленной земли! —
Захлебнулась винтовка Чапаева:
Помоги, развяжи, раздели!..¹

Введение

В работе Г. А. Левинтона (1979) было показано, что явление "язык как подтекст", включая наличие межъязыковых каламбуров, представляет собой не собрание экзотических примеров, а самостоятельную категорию поэтики, заслуживающую специального изучения. Особенно характерным это явление оказалось для творчества Мандельштама. Несколько примеров было приведено в упомянутой выше работе Г. А. Левинтона². В дальнейшем их число стало неуклонно расти, и интерес к межъязыковым каламбурам в его поэзии не иссякает вот уже в течение длительного времени (см., напр. Лотман 1996: 59 – 60), а в последние годы он даже существенно возрос (Левинтон: 2010, Заславский: 2012, 2014 а, б, Успенский: 2014: 23 - 43). Существуют также монографии, частично (Амелин, Мордерер 2001) или полностью (Городецкий 2008, 2012) посвященные этому явлению у Мандельштама.

Стихотворение, рассматриваемое в данной работе, занимает особое место с данной точки зрения. Во-первых, концентрация межъязыковых каламбуров (и вообще, слов, лежащих в подтексте) в нем

¹ Текст приведен по изданию Мандельштам 2009: 203.

² См. также краткое упоминание Ронена (2002: 37) о том, как он сделал то же наблюдение, что впоследствии Г. А. Левинтон (1979), но не решился его опубликовать.

оказывается необычно высока. К разрозненным наблюдениям, сделанных исследователями ранее по его поводу, мы добавляем целый ряд новых. Во-вторых, как мы увидим, язык как подтекст оказывается одним из основных структурных принципов произведения, переплетаясь с его темой. Это обстоятельство дает возможность предложить содержательную интерпретацию этого явления в данном произведении (что, вообще говоря, является нетривиальной задачей даже после обнаружения межъязыковых каламбуров).

Слово в подтексте и межъязыковые каламбуры

Начиная с первых же строк, звук (способность к которому обрело кино) противопоставляется немоте предшествующих фильмов ("картина звучащая" на фоне "рыб"), причем здесь в явном виде указывается способность к произнесению слов: картина – "говорящая". Данное противопоставление создает естественную предпосылку и для варианта, промежуточного между немотой и звуком. Он состоит в актуализации слов, в данном контексте значимых, но в явном виде на русском языке не представленных, или приложении к тексту правил прочтения, связанных с другим (иностранном) языком, что и ведет к появлению межъязыковых каламбуров.

Так, в целом ряде случаев в стихотворении проявляет себя как подтекст английский язык. Например, в 3-й строфе упоминается английская бритва. Здесь в названии предмета – "*бритва*" – каламбурным образом содержится отсылка к Британии (отмечено в ЖЖ В. Мордерер³). Далее, действие английской бритвы передается по-русски как "скребла". По-английски есть сразу несколько близких по звуковому составу соответствий: *scare* – скрести, *scrabble* – царапать (на бумаге), *scribble* – чесать шерсть.

Перед этим во 2-й и 3-й строфах упоминаются равнина и слышимый там звук самолетов. Здесь два, казалось бы, совершенно разных объекта связываются воедино в английском языке: *plain* (равнина) и *plane* (самолет). Причем в обоих примерах язык в подтексте актуализуется еще и тем, что относится к действиям, связанным с издаванием звуков – как громких (жужжание самолетов), так и едва слышных (скребущая бритва).

Сказанное позволяет также предложить частичное объяснение странного образа "самолетов, сгоревших дотла", от которых тем не менее слышится жужжание (уничтоживший их огонь может здесь пониматься и в буквальном смысле и как стрельба). С ними связана тема отсутствия, причем тройне: самолеты не видны, они уже уничтожены, а кроме того, никаких самолетов в фильме "Чапаев" не было вообще. Однако при учете языка как подтекста все это приобретает смысл: звук "слышен" от слова, обозначающего равнину, где сгорели самолеты. Предмета и даже его зримого образа нет, но звук остался.

То же явление – связывание двух разных образов в единое целое через слово, оставшееся не названным, – проявляет себя и посредством русского языка. *Бритва* в сочетании с низким жужжанием, т.е. полетом на очень малой высоте, отсылает к так называемому *бреющему* полету самолетов! А их мощность, измеряемая в *лошадиных* силах, отзывается в *лошадиной* природе бритвы.

Адмирал, упоминаемый в 3-й строфе, – руководитель *эскадры*, которой в случае самолетов соответствует *эскадрилья*. И то и другое в контексте, связанном с кино, отсылает к теме *кадра*. А на экране, в кадрах фильма в атаку идут *кадровые* офицеры.

³ Мордерер В. По следам. http://www.ka2.ru/nauka/valentina_13.html#r9

Помимо английского языка, с бритвой в 3-й строфе по-видимому связан в качестве подтекста и французский. По-французски волосок (объект сбривания) – *cheveu*, лошадь же – *cheval*. В свою очередь, французский *chevalier* может быть противопоставлен всаднику – Чапаеву, который (как и адмирал из стихотворения) также орудует острым предметом (шашкой). Еще одно вероятное проявление французского – соответствие между "жуужжанием" и *joue* (щека). Это обстоятельство было отмечено В. Мордерер (там же), однако само по себе звуковое сходство является недостаточным аргументом в пользу присутствия этого межъязыкового каламбура. Решающим обстоятельством, которое, на наш взгляд, оправдывает это соответствие, здесь является то, что жуужающий предмет сам как бы воздействует на щеку (см. выше о бреющем полете), соединяя воедино русское и французское слова, которые к тому же связаны и с английским (через посредство английской бритвы).

Кроме межъязыковых каламбуров, в 3-й строфе присутствует в скрытом виде и языковая двусмысленность, соединяющая адмиральские щеки и лошадей – это не названное слово "холеные". Тем более что здесь как раз изображен процесс ухода за щеками. Еще одно соответствие между различными действиями состоит в том, что как бритье, так и пулеметные очереди (под которые попадают офицеры) *срезают* отдельные элементы с ровной поверхности (с щек или равнины). В этот ряд вписывается и сделанное Мордерер (там же) предположение, что в последней строфе значимо не названное слово "топить", которое связывает вместе жар огня и холод воды.

Межъязыковые каламбуры продолжаются и в последней, 4-й строфе. В ней упоминается "жар прикрепленной земли". Этот загадочный образ можно отчасти прояснить, сопоставив его с предшествующим текстом. В частности, "жар" перекликается с тем обстоятельством, что в результате бритья щеки *горят*. Про жар сказано, что он – "чуден", это дает *admirable* (фр.), что может быть сопоставлено с *адмиральскими* щеками 3-й строфы. Кроме того, можно сопоставить *miracle* (чудо) и, опять-таки, *адмиральский*. Снова переплелись три языка – русский, английский, французский.

Землю следует включить в ряд, связанный с темой поверхности, куда также относятся простыня экрана, равнина, по которой идут офицеры, и над которой проносятся на бреющем полете самолеты. По-французски поверхность – *surface*, что при буквальном прочтении дает при разбивке на два слова "sur face", т.е. "на лице", увязывая это с темой бритья и щек.

Что касается того, почему "земля" (поверхность) оказывается прикрепленной, то тут можно указать два сопоставления. В 1-й строфе присутствует экран – "сырая простыня", прикрепленная к поверхности. Соответственно, "чудо" жара можно понимать как чудо преображения, совершаемого искусством. С другой стороны, поверхность, пространственно зафиксированную ("прикрепленную"), можно противопоставить поверхности противоположного рода – не имеющую неподвижной локализации и подверженную колебаниям. Это – поверхность водной глади, под которую ушел утонувший. Она не названа прямо, но неявно присутствует в сюжете о гибели Чапаева.

В 4-й строфе присутствует по-видимому еще один межъязыковой каламбур. В 1-й строке этой строфы присутствуют "измерять" (англ. *measure*) и "край" (*межа*), а в последней строке пожелание "разделить" синонимично "размежевать".

Значимость как английского, так и французского языков может быть частично объяснена темой Антанты, участвовавшей в гражданской войне. А неявность их присутствия в тексте – темой немоты и ее преображения. Однако дело не только в этом. Переплетение языков является одним из проявлений фундаментального общего структурного принципа, свойственного стихотворению, – переплетению отдельных элементов, спутанности. На этом необходимо остановиться подробнее.

Спутанность как структурное свойство

В фильме переплетаются все четыре основные стихии – воздух, вода, земля и огонь. Самолеты (аппараты, принадлежащие стихии воздуха) сгорают. Равнина, по которой идут офицеры-смертники, находится под огнем противника, а в зубах у офицеров – папиросы, т.е. источник дыма для вдыхания, причем эти папиросы названы смертельными. Таким образом, воздух, земля и огонь вполне однозначно связаны со смертью. В отличие от них стихия воды оказывается двужаночной. В 1-й строфе именно "сырая" простыня выступает в роли порождающей стихии, откуда берет начало "звучащая картина".

Особенно сильным переплетение стихий (огня и воды) становится в последней строфе. Слово "захлебывается" связано с водой, в которой тонет Чапаев. В то же время, применительно к оружию "захлебнуться" означает невозможность продолжать огонь. Холод реки может противопоставлен "жару земли" и огню, который по Чапаеву ведут враги. Сказанное подкрепляет упомянутое выше предположение Мордерер, что в данной строфе присутствуют ассоциации со словом "топить", которое одновременно связано и с огнем и с водой.

Переплетаются между собой не только разные стихии, но и противоположные пространственные свойства. "Начихав на кривые убыточки" означает презрение к гибели, выказываемое идущими в психическую атаку; "убыточки" – офицеры, погибающие под огнем, а кривизна здесь связана со смертью. Однако движение офицеров к гибели совершается по равнине, так что со смертью связаны и кривое и ровное.

Переплетаются между собой не только противоположные, но и близкие друг к другу элементы. В том числе это относится к разным реализациям словесных вариантов, связанных с одним и тем же образом. Как заметил Тоддес (2005: 445), "смертельная папироска" связана с фразеологизмом "стрелять папиросы". Но здесь же, по замечанию Е. Сошкина (2015: 280), содержится и "намек на папиросную гильзу, который возвращает разговорному глаголу *стрельнуть* его (вероятную) исходную логику".

Динамика стихий и наступление хаоса

В 1-й строфе стихотворения движение "от сырой простыни" с упоминанием рыб может рассматриваться как метафорический выход рыб из воды на сушу. При этом происходит разделение стихий (как и в библейском процессе творения) – воды (оставшейся на "сырой простыне") и суши, где начинают разворачиваться события. Одновременно заэкранный мир как бы оставляет свое старое место обитания и вторгается в мир реальный – "картина" надвигается на зрителя.

Однако далее стихии начинают перепутываться (см. об этом выше), а в конце происходит обратное слияние с водной стихией – подразумеваемая гибель героя в реке. Если в 1-й строфе в водной стихии появлялся не свойственный ей звук ("знать, нашелся на рыб звукопас"), то в последней строфе вода как бы уничтожает звуки выстрелов – "захлебнулась винтовка Чапаева".

Но гибель настигает не только Чапаева (метонимически представленную через нейтрализацию огневой мощи его винтовки). Ей подвержены также и белые (офицеры, идущие в психическую атаку на смерть).

В стихотворении изображен мир, гибнущий в спутанности своих элементов и возвращающийся в исходный хаос. Последняя строка – это безуспешная мольба о восстановлении и новом рождении. С

учетом предыдущих строк, где "захлебнулась винтовка Чапаева" и упоминается "прикрепленная земля", призыв "раздели" может, в частности, пониматься как относящийся к разделению хляби и тверди ⁴.

В таком контексте межъязыковая игра (переплетение русского, английского и французского) может ассоциироваться с библейским смешением языков.

Звуковое кино и язык как подтекст

В данном стихотворении происходит одновременная активизация двух явлений, которые, казалось бы, должны быть дополнительны друг к другу – обретение языка ("нашелся на рыб звукопас") в результате перехода от немого кино к звуковому, и активизация языка как подтекста. На первый взгляд, язык, оперирующий звуками, должен здесь доминировать над "не слышимыми" в тексте напрямую проявлениями языка как подтекста – просто потому, что в тексте сделан акцент на появлении такого языка как принципиально нового явления. Дело, однако, в том, что картина "звучащая" и "говорящая", как она предстает в тексте, не содержит высказываний героев фильма. По сути, они остаются в стихотворении немymi. Зато происходит активизация таких языковых явлений, которые связаны со словом, остающимся не произнесенным, в том числе оно может относиться к другому языку.

В результате динамика изображений, как она представлена в стихотворении, оказывается обусловлена не только сюжетом фильма, но и внутренней формой слов, их описывающих или просто с ними ассоциирующихся. Более того, вторая мотивировка описания тех или иных кадров фильма в тексте может подавлять первую – так появляются фрагменты, отсутствующие в фильме (например, сгоревшие и жужжащие самолеты, бритве адмирала), но вписывающиеся в общую логику звуковых соответствий между не названными напрямую словами.

Можно думать, что указанный выше параллелизм между обретением звука и усилением роли слов, не приведенных в явном виде, демонстрирует характерную сторону поэтического мира Мандельштама: нормой этого мира является нерасторжимая связь между собственно языком и наличием языкового подтекста; когда активизируется одно (в данном случае – появляется звук в кино), активизируется и другое.

От образа к слову

Описанные выше эффекты означают, что в стихотворении активны как минимум две разных семиотических системы – собственно язык и язык как подтекст. Ситуация усложняется тем, что текст стихотворения представляет собой описание фильма и его восприятия зрителем, т.е. на явный и "скрытый" словесные языки накладывается язык образов. Это приводит к еще одному любопытному эффекту.

Если представить себе условного зрителя, наблюдающего тот фильм, который предстает в стихотворении, то он бы заметил, что между некоторыми образами устанавливаются связи, мотивированные преимущественно или исключительно лишь словами, в том числе иноязычными. Например, это относится к обсуждавшемуся выше сочетанию равнины (plain) и самолетов (plane). Если для читателя стихотворения слово, как обычно, порождает образ, то для обсуждаемого условного зрителя образы бы активизировали слова.

⁴ Такая интерпретация "разделения" была упомянута Д. Лахути (2009: 162), однако без какого-либо обоснования.

Такое взаимодействие изобразительного ряда и слова представляет собой еще одно интересное проявление феномена "язык как подтекст". Ранее мы уже указывали на подобные примеры в прозе (Заславский 1993) и живописи (Zaslavskii 2005). Эти вопросы заслуживают дальнейшего изучения с общесемиотической точки зрения.

Единичное и множественное

Еще одна важная структурная особенность стихотворения заключается в проблеме соотношения единичного и множественного. В 1-й же строфе содержится противопоставление массы (рыб) и управляющего ею вождя (звукоса). В последней строке этой же строфы содержится сочетание "На меня, и на всех, и на вас", в котором дана градация степени индивидуализованности / коллективности: человек ("на меня"), группа ("на вас"), множество целиком ("на всех").

В стихотворении содержится два повтора однородных элементов подряд – в последних строках 1-й и последней строф. Если в первом случае происходит интеграция отдельных элементов в единое целое, то во втором случае – наоборот, попытка дезинтеграции: "Помоги, развяжи, раздели".

Во 2-й строфе изображена сцена атаки – ее осуществляют офицерские роты. То есть подразделения, где те, кто обычно командует коллективом солдат (и тем самым на его фоне индивидуализованы), сами становятся их эквивалентом, так что получается масса, но состоящая из воинских индивидуальностей. Группа офицеров в целом описывается при помощи характеристики "последней выточкой" – слово "последнейшая" по самому своему смыслу представляет уникальное, не воспроизводимое более свойство. В атаку офицеры идут "с папироской смертельной в зубах": этот атрибут приписан офицерским войскам в целом, но слово "папироска" употреблено в единственном числе.

Другое проявление единичного и множественного связано с воздействием режущего опасного или смертоносного объекта на целое множество. Адмиральская бритва срезает волосы с заросших щек (причем, поскольку она по ним "скребла", такой процесс чреват появлением крови), самолеты (см. выше) осуществляют бреющий полет, в кадрах фильма, которым соответствует 2-я строфа, массу наступающих офицеров косит пулеметный огонь. Во 2-й строфе, относящейся к атаке под огнем, упоминается "равнины зияющий пах", т.е. место, сочетающее уязвимость с наличием множества волосков. В последней строфе упоминаются "край" (что может пониматься как в географическом смысле, так и как режущая кромка) и перекраивание – как известно, кройка без острых предметов не обходится. Значение же слова "край", связанное с местностью, выступает как безличная и пространственно обширная сущность по отношению к отдельному человеку. Чапаев тонет в реке, т.е. один человек "растворяется" в практически бесконечной стихии (в стихотворении "захлебывается" его винтовка).

Слипание, перепутывание отдельных элементов (о чем сказано выше) и их уничтожение – это два разных проявления одного и того же свойства: мир, представленный в стихотворении, враждебен человеку как таковому, к какому бы из двух враждующих лагерей он ни относился.

Рассмотренное здесь со- и противопоставление единичного и множественного свойственно и другим произведениям Мандельштама и по-видимому является характерной общей чертой его поэтического мира (например, она играет фундаментальную роль в "Умывался ночью на дворе..." – см. Заславский 2014 а). В ней проявляет себя гуманистическое начало поэзии Мандельштама, причем его выражение залегает на очень глубоких и весьма абстрактных уровнях структуры художественного текста, из-за чего часто оказывается не замеченным читателями и исследователями.

Семантизация приема

К настоящему моменту в поэзии Мандельштама обнаружен довольно многочисленный ряд иноязычных каламбуров, и, шире, случаев словесной игры, связанной с не называемым прямо словом. Однако далеко не всегда этим явлениям удастся дать содержательную интерпретацию. Неслучайно А. Ф. Литвина и Ф. Б. Успенский в статье "Калька или метафора?" (Успенский 2014: 41) задаются вопросом, "какое, собственно, приращение смысла мы обретаем, раскрыв то или иное межъязыковое соответствие". В случае обсуждаемого в нашей работе стихотворения частичный ответ, по-видимому, может быть дан – но сам вопрос должен быть уточнен. Дело в том, что в "От сырой простыни..." мы сталкиваемся не просто с целым набором тех или иных отдельных каламбуров и межъязыковых соответствий, а с общим структурным принципом, который лейтмотивом проходит через весь текст. В нем перекрещиваются две разные группы мотивов, связанные как с обретением способности говорить, так и с разрушением и наступлением хаоса. Таким образом, происходит семантизация самого приема, в результате чего содержательным становится не только тот или иной языковой подтекст сам по себе или даже объединяющий их мотив, но и общий принцип "сокрытия" слов и переплетения разных языков. Разумеется, в разных произведениях конкретный смысл такой семантизации может быть разным.

Можно думать, что семантизация приема может возникать и в случае подтекстов в более привычном смысле слова (Тарановский 2000), когда в их качестве выступает не отдельное слово, а чужой текст или его часть. Все эти явления безусловно нуждаются в дальнейшем исследовании, в том числе и теоретическом, так что феномен "язык как подтекст" представляет интерес как применительно к тому или иному автору, так и в связи с поэтикой подтекста как такового.

Литература

Амелин, Мордерер 2001: Амелин Г., Мордерер В. *Миры и столкновенья Осипа Мандельштама*. М., 2001.

Городецкий 2008: Городецкий Л. Р. *Текст и мир на листе Мёбиуса: языковая геометрия Осипа Мандельштама versus еврейская цивилизация*. М., 2008.

Городецкий 2012: Городецкий Л. Р. *Квантовые смыслы Осипа Мандельштама. Семантика взрыва и аппарат иноязычных интерференций*. М., 2012.

Заславский 1993: Заславский О. Б. Структурный дуализм "Повести из римской жизни" А.С. Пушкина. *Russian Literature*, XXXIV-III (1993). P. 411 -423.

Заславский 2012: Заславский О. Б. Отпечаток. (О стихотворении О. Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...»). *Toronto Slavic Quarterly* 2012, № 41. С. 74—84.

Заславский 2014 а: Заславский О. Б. Человек в страшном мире (о стихотворении О. Э. Мандельштама «Умывался ночью во дворе...»). *Toronto Slavic Quarterly* 2014, № 49. С. 121 - 133. sites.utoronto.ca/tsq/49/tsq49_zaslavskii.pdf

Заславский 2014 b: Заславский О. Б. Стихи, вырубаемые топором (О стихотворении О. Э. Мандельштама «Сохрани мою речь...»). *Toronto Slavic Quarterly* 2014, № 50. С. 135 - 146. sites.utoronto.ca/tsq/50/tsq50_zaslavskii.pdf

Лахути 2009: Лахути Д. Образ Сталина в стихах и прозе Мандельштама. Попытка внимательного чтения (с картинками). М., 2009.

Левинтон 1979: Левинтон Г. А. 1979. Поэтический билингвизм и межъязыковые явления. Вторичные моделирующие системы. Тарту 1979. С. 30—33.

Левинтон 2010: Левинтон Г. А. 2010. Еще много-много раз о многоязычных каламбурах. // *Сопатог*: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой. М.: ОГИ, 2010.

Мандельштам 2009: Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 3-х томах. Составление, подготовка текста и комментарии - А. Г. Мец. Т. 1. М., 2009.

Ронен 2002: Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб, 2002.

Сошкин 2015: Сошкин. Е. *Гипограмматика. Книга о Мандельштаме*. М., 2015.

Тарановский 2000: *Тарановский К. Т. О поэзии и поэтике*. М., 2000.

Тоддес 2005: Е. Тоддес. Несколько слов в связи с комментариями Н. Мандельштам (in media res) // *Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Р. Д. Тиленчика*, М.: Водолей Publishers, 2005.

Успенский 2014: Успенский Ф. Б. *Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама*. М., 2014.

Zaslavskii 2005: Zaslavskii O. B. Language as an underlying idea in Salvador Dali's works, *Word & Image*, 2005, vol 21, # 1, pp. 90 - 102.