



Т.Д. Пронина (Москва)

ПЕРФОРМАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ «ОДЫ БЕТХОВЕНУ» О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

На материале одного из стихотворений О.Э. Мандельштама автор статьи проводит исследование жанрового инварианта оды. Категория жанра используется как инструмент углубленного прочтения литературного текста. В работе развивается теоретическое воззрение на лирический род поэзии как на перформативную форму художественного письма.

Ключевые слова: лирика; жанр; ода; перформативность; стратегия.

В пространстве современной теории литературы достаточно остро стоит пока неразрешенная научная проблема. Еще до недавнего времени в отечественном литературоведении принято было считать, что в романную эпоху разрушения канонической поэтики категория жанра в отношении лирики перестает быть релевантной (вплоть до введения понятия «внежанрового лирического произведения»¹). О статусе жанра в современную эпоху О.В. Зырянов писал: «Часто можно услышать голоса о “нисходящей” линии в развитии жанра, девальвации его как фактора художественной целостности, о распаде жанра как структурно-системного образования, в процессе чего наблюдается то “обнажение темы” (Л.Я. Гинзбург), то высвобождение “огромной энергии стиля” (В.А. Грехнев), то эмансипация эстетической модальности»². Исследователь подчеркивает, что жанр никуда не исчезает, «“память жанра” и в литературе новейшего времени продолжает составлять объективно-онтологический базис художественного сознания»³. Подтверждая свою мысль, О.В. Зырянов ссылается на С.Н. Бройтмана, который в свою очередь писал, что в эпоху поэтики художественной модальности жанр трудно опознаваем в силу своего ухода «с поверхности в ядерные глубины произведения»⁴. В.И. Козлов убедительно, на наш взгляд, развивает мысль о том, что «жанровая эволюция – процесс нелинейный, что возрождение любой, казалось бы, забытой жанровой модели может начаться в любой момент – достаточно появиться поэту, в котором что-то на нее откликнется»⁵.

Одно из ведущих направлений современной жанровой теории опирается на бахтинское видение жанра как особого типа строить и завершать целое, на концепцию С.Н. Бройтмана, утверждавшего, что в эпоху художественной модальности жанр не «предзадан» автору, но становится «итогом творческого акта», феноменом, «“находимым” в процессе завершения произведения как целого»⁶, и состоит в поиске исторически продуктивных инвариантных моделей жанров.

В частности, В.И. Тюпа выдвинул теорию перформативных стратегий лирического дискурса. Он выделяет шесть базовых для речевой культуры человека перформативов хоровой значимости – «жанровых зародышей» лирики. К речевым жанрам *хвалы* и *хулы*, о значимости которых размыш-



лял М.М. Бахтин, он добавляет перформативы *тревоги, покоя, жалобы и желания*: «От архаичного речевого жанра хвалы достаточно очевидная нить традиции ведет к оде; от брани – к лирической инвективе; от ритуального оплакивания – к элегии; от перформативов покоя и тревоги – к идиллии и балладе»⁷. Прослеживая инвариантные линии этих традиций, В.И. Тюпа выделяет три конструктивных параметра перформативных стратегий лирического дискурса: ценностная архитектура лирического откровения, модус самоактуализации лирического субъекта, этос суггестивности хорового единения реципиентов.

Особый интерес в этом аспекте представляет жанровое мышление О.Э. Мандельштама. «Ода Бетховену» уже своим заглавием вписывается в жанровую традицию оды. После того как на рубеже мифологии и литературы осуществляется переход от магической ритуальности к художественности, адресат речевого действия гимна становится объектом эстетического отношения оды. (Генезис оды от магической хвалы-гимна через эпиникии к европейской модификации жанра прослежен в новейшем учебном пособии и в указанной книге В.И. Тюпы⁸). Заглавие лирического высказывания Мандельштама как бы комбинирует в себе рудимент архаичной нормы, согласно которой в заглавие выносилось определение жанра, «указание на событие, его дату и, если ода адресована определенному лицу, – именование адресата»⁹.

В том, что ода Мандельштама не привязана ни к каким конкретным событиям, нет ничего удивительного: утрата функциональности жанра произошла еще на рубеже XVIII–XIX вв.¹⁰, но сохранение в заглавии слова «ода» принципиально значимо, заглавие по воле автора задает определенный горизонт читательских ожиданий и вынуждает соотносить данное конкретное лирическое высказывание с существующей жанровой традицией.

В «Оде Бетховену» реализуется характерная для перформативной стратегии хвалы вертикальная ценностная архитектура: в финальной строфе возникает образ жертвенного костра, охватившего полнеба («И царской скинии над нами / Разодран шелковый шатер»). На пространстве четырех стихов использован двойной плеоназм: слово «скиния» в переводе с иврита означает «шатер встречи»; изначально скинии, походные храмы евреев, использовались для жертвоприношений («О, величавой жертвы пламя!»). Аллюзия на религиозные обряды вводит в стихотворение целый ритуально-мифологический пласт, стихотворение как будто само заглядывает в собственное прошлое и – здесь и сейчас – вновь воспроизводит свою первоначальную функцию хвалы-благодарности, жертвоприношения высшему существу.

Этот сверхобъект именуется «ничто» («И в промежутке воспаленном, / Где мы не видим ничего»). Такое апофатическое, или меональное (от «меон» (греч. μήδεν – не-сущее, несуществующее, небытие) – философское понятие, передающее представление о всякой неопределенности, противоположности пределу, нетождественности самому себе и потому



непостижимое) описание свидетельствует о «неназываемости и невыразимости данного содержания в положительных категориях» либо о том, что содержание не поддается интерпретации в терминах, носящих оценочный характер¹¹. В последних двух стихах происходит некоторое уточнение: полюс ценностного верха назван «чертогом тронным» (отсылка к христианской традиции очевидна), а его «наполнение» – «белой славы торжеством». Небожителя не видит ни лирический субъект, ни читатель. Ср.: «У акмеистов святость сакрального слова восстанавливается через подчеркивание его запретности: его произнесение грозит непредсказуемыми последствиями»¹². Там, вверху, за прожженным жертвенным огнем шатром, в «промежутке воспаленном», – «торжество», высшая ценность и главная эмоция данного лирического высказывания.

Ситуация прорыва к этому торжеству «белой славы» архитектурно восходит к «экстатическому “приступу”, героическому прорыву в “верхний мир”»¹³, обязательному атрибуту жанрового инварианта оды. Для Мандельштама актуальной оказывается сама идея онтологической границы, достижения некоего уже не личностного, а свехличного предела (ср. у С.С. Аверинцева: «Цветаева шла к тому, чтобы сделать “без-мерность” одновременно темой и принципом своего творчества. Путь Мандельштама к бесконечному – противоположный: через принятие всерьез конечного как конечного, через твердое полагание некоей онтологической границы»¹⁴). Именно таким – «экстатическим», не вписывающимся ни в какие рамки – представлен эстетический объект хвалы – лирический адресат стихотворения.

Так, «чрезмерная радость» первой строфы разрешается целым комплексом гипербол – в третьей: «С кем можно глубже и полнее / Всю чашу нежности испить? / Кто может, ярче пламенея, / Усиле воли освятить?» Ряд риторических вопросов, как ни парадоксально, – лишь дань риторической традиции жанра оды, которая «не знает вопросительной интонации»: «хвала и хула ни о чем не вопрошают – они уверенно утверждают позитивные или отвергают негативные ценности»¹⁵.

Этими позитивными ценностями для лирического субъекта становятся не какие-то личностные качества композитора, но его ключевое качество – экстатичность, принципиальная «невместимость» в какие бы то ни было рамки, проявляющаяся на различных уровнях.

Глухота Бетховена (физическая и глухота как характеристика его отношения к существующей социальной иерархии) подчеркивается в стихотворении анжамбеманом и лексическим повтором: «И в темной комнате глухого / Бетховена горит огонь»; «С каким глухим негодованьем / Ты собирал с князей оброк»). Это парадоксальное и трагическое обстоятельство биографии воспринимается лирическим субъектом как «дивный жребий», оно не оценивается ни положительно, ни отрицательно, таким, амбивалентным, представлено в стихотворении и отношение к нему самого Бетховена: «Ты перенес свой жребий дивный / То негодуя, то шутя». В том же парадоксально-оксюморонном ключе интерпретируются и гиперболи-



зируются некоторые другие подробности жизни композитора. Возможно, в стихах «С каким глухим негодованьем / Ты собирал с князей оброк» содержится аллюзия на бытующую легенду о том, что, якобы, прогуливаясь с Гете и встретив императора Франца, Бетховен не согнулся в глубоком поклоне, как это сделал веймарский классик, а едва притронулся к шляпе. При таком прочтении выражение «собирал оброк» прочитывается как отказ от существующих в обществе условностей в обмен на свободное и гениальное творчество. Невнимательность композитора к своим ученикам, некоторые из которых стали выдающимися пианистами и воспитали еще одно поколение музыкантов, нашла отражение в строках «Или с рассеянным вниманьем / На фортепианный шел урок». Однако, пытаясь установить взаимосвязь с реальными событиями, мы скорее отдаляемся от принципа, который заявлен в стихотворении.

Пространство, достаточное для того, чтобы вместить в себя лирического адресата без определенного социального статуса и возраста («как муж, наивный и благодарный, как дитя»), – весь мир: «темная комната» из первой строфы расширяется до космических масштабов в третьей строфе («Мир пригласил на ритуфель»), в пятой («Тебе монашеские кельи – / Всемирной радости приют») и в шестой («Полнеба охватил костер»).

Модус самоактуализации лирического субъекта «Оды Бетховену» носит регламентарный характер, что коррелирует с перформативной стратегией хвалы. Лирический субъект – обладатель готовой, предзаданной ценностной позиции, ведь хвалебное слово «живет в готовом, стабильно дифференцированном и оцененном мире»¹⁶. Однако в данном лирическом высказывании эта дифференциация гораздо сложнее, чем в оде, которая была включена во внетекстовый ритуальный контекст. Мандельштам сознательно расширяет «завершенную и строго отграниченную систему смыслов»¹⁷, расподобляя эстетический объект хвалы.

С одной стороны, в сознании лирического субъекта существуют четкие границы возможного и дозволенного («чрезмерная радость» – так может сказать только тот, кто знает меру), с другой же – лирический адресат синкретически совмещает в себе черты Бетховена как реальной исторической личности («сын фламандца»), как воплощения творческого начала музыки (благодаря которой «Можно глубже и полнее / Всю чашу нежности испить» и «усилье воли освятить»), как инкарнацию бога Диониса («О, Дионис, как муж наивный / И благодарный, как дитя!»), наконец, как творческую энергию вообще («О, величавой жертвы пламя!»). (Ср.: «Свирепая, бешеная стыдливость возбраняла ему [Мандельштаму] обнажать перед читателем свои переживания подобного рода; религиозная топика допускается у него при условии объективации, вывода из личной эмоциональной сферы. Злейший враг, которому объявлена война не на жизнь, а на смерть, – нескромность мистического чувства. В подходе к сакральному поэт может быть одически важен, как в “Евхаристии”, или охлажденно описателен, как в “Аббате”; но исключена даже тень страшного подозрения, что он – интимен»¹⁸).



Этому образу, в котором совместились глухой Бетховен – дивный пешеход – сын фламандца – Дионис – неизвестный бог, соответствует надвременная ценностная архитектура: возникающая благодаря биографическим аллюзиям определенная эпоха на равных правах сосуществует с доисторической эпохой «огнепоклонников» и греческой культурой с культом Диониса («Тебя назвать не смели греки, / Но чтили, неизвестный бог!»). Такое восприятие времени в целом характерно для поэтики Мандельштама (ср.: «История воспринимается синхронично... Существует некий высший уровень, на котором ось последовательности транспонируется в серию актуально сосуществующих явлений, принадлежащих современности и улавливающих будущее, как слово – смыслы»¹⁹). В данном случае именно таким образом организованное художественное время, наравне с другими значимыми особенностями лирического высказывания, встраивает его в жанровую традицию оды.

Историческая личность композитора, выходя в стихотворении Мандельштама за свои пределы путем высвобождения огромной творческой энергии и приобщаясь к вечному пространству культуры, т.е. совмещаясь со своей сверхличной заданностью, должна вызвать у реципиента суггестию восторга, возносящего его «к вершинам миропорядка»²⁰. Восторг как обязательный атрибут любого стихотворения, вписывающегося в одическую жанровую традицию, в данном лирическом высказывании получает свои синонимические обозначения: радости («всемирной радости приют», «чрезмерной радости»), веселья («в пророческом весельи»), буйного хмеля («Пока не вышел буйный хмель!») и огня. (Ср.: «У В.К. Тредьяковского, в полном согласии с традицией дифирамбов в честь Диониса, синонимом восторга становится “опьянение”»²¹).

Если первые три суть обязательные атрибуты канонической оды, то последнее требует особого комментария. Огонь как сущностная характеристика творческого гения, воплощенного и в композиторе, и в Дионисе, проходит лейтмотивом через все стихотворение: «горит огонь», «испепеленная тетрадь», «ярче пламенея», «огнепоклонники поют», «огонь пылает в человеке», «величавой жертвы пламя», «полнеба охватил костер», «промежуток воспаленный».

Этот образ, несомненно, восходит к символистской концепции горения как творческого служения в утопическом контексте:

«Если существует общий знаменатель, под который можно не без основания подвести и символизм, и футуризм, и общественную реальность послереволюционной России, то знаменателем этим будет умонастроение утопии в самых различных вариантах – философско-антропологическом, этическом, эстетическом, лингвистическом, политическом»;

«Если в свое время Пушкин с несравненной правдивостью поведал, что все бытие поэта – чередование взлетов вдохновения с провалами и пустотами, когда забытый Аполлоном служитель, быть может, ничтожнее всех “меж детей ничтож-



ных мира”, то эпоха утопий восстановила и возвела в абсолют старый романтический принцип, согласно которому поэт обязан не выходить из экстаза двадцать четыре часа в сутки, на глазах у всех горя и сгорая, как неугасимая свеча»²².

По С.С. Аверинцеву, именно с этой символистской концепцией поэта спорит Мандельштам, настаивая «на прерывности эмоциональной жизни души, на ее неожиданной хрупкости, на законе перепадов и противочувствий»²³.

«Перепады и противочувствия» становятся неотъемлемой частью эстетического объекта хвалы в «Оде Бетховену», однако без «огня», которым горит лирический адресат, невозможно было бы и приобщение к полюсу ценностного верха ни его, ни лирического субъекта, ни реципиента.

Мне представляется, что разрешение создавшегося противоречия кроется в переосмыслении природы этого «огня», творческого горения Мандельштамом. С.С. Аверинцев называет горение, поставленное символистами во главу угла, имморальным, и возводит его истоки к «первоучителю эпохи» – Ницше, «клявшего христианство, но не устававшего имитировать новозаветную стилистику»:

«Если налицо обязанность – гореть каждое мгновение, вопрос о духовном качестве огня, о его небесной или гееннской природе сам собой отпадает. Символизм немислим без своей религиозной претензии. Символисты легко приступали к штурму верховных высот мистического восхождения; “новое религиозное сознание” было лозунгом их культуры. Старые критерии для отличия христианского от антихристианского или хотя бы религиозного от антирелигиозного отменялись, новых не давалось, кроме все того же “гори!”. Поэтому для символизма в некотором смысле все – религия, нет ничего, что не было бы религией»²⁴.

По мнению другого ученого, «восторженная оценка Мандельштама» относится к мифу о Дионисе, «данному в преломлении значительнейших сочинений Вяч. Иванова “Эллинская религия страдающего бога” и “Ницше и Дионис”», который позволяет «оспорить мифологему фигуры немецкого композитора»²⁵. По Вольфгангу Шлотту, Вяч. Иванов, соединивший дионисийство и христианство, видит в Ницше носителя «вакхического музыкального экстаза», который «должен... в музыкальном плане присвоить бетховенское наследие»²⁶. Исследователь называет мандельштамовского Бетховена «художником с духом активного христианина»²⁷. Это высказывание достаточно категорично в контексте уже высказанной выше идеи о мейональной природе абсолюта в данном стихотворении и поэтическом мышлении поэта в целом.

Однако именно «величавой жертвы пламя» как часть христианской парадигмы переосмысливается поэтом и становится эстетической категорией: жертвенность горения, творческая самоотдача – вот что обеспечивает приобщение к ценностному верху, за которым не мыслится нечто однозначное, напротив, конкретный образ как бы закрыт «белой славой торже-



ством», свидетелями которого становимся остающиеся в «среднем мире» мы: лирический субъект и восторженный реципиент.

Позиция лирического субъекта, которую невольно (суггестивно) примеряет на себя и читатель, позволяет охарактеризовать модус самоопределения в данном случае как ролевой: «мы» остаемся в нижнем мире, но восторг по отношению к объекту хвалы приобщает «нас» к горнему миру, «мы» становимся свидетелями «белой славы торжества». Однако эта приобщенность не является предзаданной, позицию просветленного взгляда нужно еще обрести, к экстатическому состоянию творчества нужно еще приобщиться. Так, недоумение лирического субъекта по поводу «чрезмерной радости», а потом – суггестивной масштабности творческой личности, переданное лексически и рядом риторических вопросов, переходит в радостную констатацию разносторонности лирического адресата, чья принципиальная несовместимость в ролевые рамки подчеркнута противоречивостью поведенческой модели и кажущейся абсурдностью восприятия мира.

Итогом этого все более объемного созерцания творческой личности лирического адресата становится, как уже было сказано, закрепление за ним позиции в горнем мире, а за субъектом лирического высказывания и читателем, объединенными волей автора в «мы», – позиции созерцания-приобщения. Эта позиция совмещения личного «я» со сверхличной заданностью позволяет квалифицировать этос «Оды Бетховену» как героический этос.

Таким образом, перформативная стратегия лирического дискурса под заглавием «Ода Бетховену» – одическая стратегия хвалы, на что указывает соответствующая вертикальная организация его ценностной архитектоники. Все обыденное, суетное и темное преодолевается горением творческого огня. На полюсе ценностного верха в концовке оказывается адресат лирического высказывания. Туда возносится его синкретический образ, который по мере развертывания текста все более расподобляется, приобретает иные грани и наименования, одновременно теряя личностные черты и превращаясь в обобщенный образ воплощения творческого начала.

¹ Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974. С. 52.

Ginzburg L.Ya. O lirike. Leningrad, 1974. P. 52.

² Зырянов О.В. Жанровая архитектурность лирики как инструмент практической поэтики // Жанр как инструмент прочтения / Под ред. В.И. Козлова. Ростов-на-Дону, 2012. С. 133.

Zyryanov O.V. Zhanrovaya arkhitekstual'nost' liriki kak instrument prakticheskoy po-etiki // Zhanr kak instrument prochteniya / Ed. by V.I. Kozlov. Rostov-na-Donu, 2012. P. 133.

³ Там же.

Ibid.

⁴ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001. С. 363.

Broytman S.N. Istoricheskaya poetika. Moscow, 2001. P. 363.



- ⁵ Козлов В.И. Русская элегия неканонического периода. М., 2013. С. 9.
Kozlov V.I. Russkaya elegiya nekanonicheskogo perioda. Moscow, 2013. P. 9.
- ⁶ Бройтман С.Н. Историческая поэтика. С. 366.
Broytman S.N. Istoricheskaya poetika. P. 366.
- ⁷ Тюна В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013. С. 123.
Tyuna V.I. Diskurs / Zhanr. Moscow, 2013. P. 123.
- ⁸ Теория литературных жанров / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2012. С. 92–95; Тюна В.И. Указ. соч.
Teoriya literaturnykh zhanrov / Ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, 2012. P. 92–95; Tyuna V.I. Op. cit.
- ⁹ Теория литературных жанров. С. 94.
Teoriya literaturnykh zhanrov. P. 94.
- ¹⁰ Там же. С. 101–102.
Ibid. P. 101–102.
- ¹¹ Аверинцев С.С. Весть и судьба О. Мандельштама // Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 15; Левин Ю.И. О соотношении между семантикой поэтического текста и внетекстовой реальностью (заметки о поэтике О. Мандельштама) // Russian Literature. 1975. Vol. 10–11. P. 158.
Averintsev S.S. Vest' i sud'ba O. Mandel'shtama // Mandel'shtam O. Sochineniya: In 2 volumes. Vol. 1. Moscow, 1990. P. 15; Levin Yu.I. O sootnoshenii mezhdru semantikoy poeticheskogo teksta i vnetekstovoy real'nost'yu (zametki o poetike O. Mandel'shtama) // Russian Literature. 1975. Vol. 10–11. P. 158
- ¹² Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 26.
Averintsev S.S. Op. cit. P. 26.
- ¹³ Тюна В.И. Указ. соч. С. 124.
Tyuna V.I. Op. cit. P. 124.
- ¹⁴ Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 15.
Averintsev S.S. Op. cit. P. 15.
- ¹⁵ Тюна В.И. Указ. соч. С. 126.
Tyuna V.I. Op. cit. P. 126.
- ¹⁶ Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 513.
Bakhtin M.M. Literaturno-kriticheskie stat'i. Moscow, 1986. P. 513.
- ¹⁷ Там же.
Ibid.
- ¹⁸ Цит. по: Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 27.
As cited in: Averintsev S.S. Op. cit. P. 27.
- ¹⁹ Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. Vol. 7–8. P. 284.
Levin Yu., Segal D., Timenchik R., Toporov V., Tsiv'yan T. Russkaya semanticheskaya poetika kak potentsial'naya kul'turnaya paradigma // Russian Literature. 1974. Vol. 7–8. P. 284.
- ²⁰ Тюна В.И. Указ. соч. С. 127.
Tyuna V.I. Op. cit. P. 127.
- ²¹ Теория литературных жанров. С. 96.



Teoriya literaturnykh zhanrov. P. 96.

²² *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 23, 24.

Averintsev S.S. Op. cit. P. 23, 24.

²³ Там же. С. 24.

Ibid. P. 24.

²⁴ Там же. С. 24.

Ibid. P. 24.

²⁵ *Шлотт В.* Возрождение культуры из трагедии русской истории. К вопросу о влиянии Ницше на поэтику Осипа Мандельштама // Сохрани мою речь. Вып. 3. Часть 1. М., 2000. С. 234.

Shlott V. Vozrozhdenie kul'tury iz tragedii russkoy istorii. K voprosu o vliyani Nitshe na poetiku Osipa Mandel'shtama // Sokhrani moyu rech'. Issue 3. Part 1. Moscow, 2000. P. 234.

²⁶ Там же. С. 237.

Ibid. P. 237.

²⁷ Там же. С. 235.

Ibid. P. 235.