

ПРОСТРАНСТВО ОПРЕДЕЛЕННОСТИ И НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА «СКРИПАЧКА»)

The Space of Certainty and Uncertainty in a Poetic Text
(Based on the Poem “Violinist” by O. Mandelstam)

Людмила Викторовна Гармаш

l.v.garmash@hnpu.edu.ua

*Харьковский национальный педагогический университет имени Г.С. Сковороды
(Харьков, Украина)*

Liudmyla V. Harmash

l.v.garmash@hnpu.edu.ua

H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University (Kharkiv, Ukraine)

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 29.04.2021

Fecha de evaluación: 15.10.2021

Cuadernos de Rusística Española n° 17 (2021), 261 - 271

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются способы организации пространства в поэтическом тексте. В качестве объекта анализа было выбрано стихотворение Осипа Мандельштама «Скрипачка». Рассмотрены различные интерпретации стихотворения, предложена оригинальная трактовка, целью которой было дать ответ на вопрос, кто подразумевается под «четвертым чортом». Опираясь на биографический и историко-культурный методы, используя методологию семиотического подхода и интертекстуального анализа, автор доказывает, что основу архитектоники стихотворного текста составляет принцип определенности-неопределенности, благодаря которому в тексте устанавливается равновесие между константами и переменным структурными единицами, допускающими бесконечное множество предположений, более или менее близких к замыслу поэта, хотя ни одно из них не может стать единственно возможным. Именно благодаря переменным единицам читатель включается в процесс приращения новых смыслов, чем обеспечивается жизнеспособность поэтического текста.

Ключевые слова: Мандельштам, принцип определенности-неопределенности, закрытая-открытая семиотическая система.

ABSTRACT

The article discusses ways of organizing space in poetic text. Osip Mandelstam's poem “The Violinist” was chosen as the object of analysis. Various interpretations of the poem are considered, an original interpretation is proposed, the purpose of which was to answer the question of who is meant by the ‘fourth devil’. Relying on biographical, historical and cultural methods, using the methodology of the semiotic approach and intertextual analysis, the author proves that the architectonics of the poetic text is based on the principle of certainty-uncertainty, which serves as a balance between constants and variable structural units that allow a reader to offer an infinite number of assumptions, more or less close to the poet's intention, but never become the only one. It is possible because of variable units that the reader is included in the process of incrementing new meanings. Such a model is the key to the viability of poetic text.

Keywords: Mandelstam, the principle of certainty-uncertainty, closed-open semiotic system.

ВВЕДЕНИЕ

Стихотворение «Скрипачка (За Паганини длиннопалым)» принадлежит к числу наиболее известных произведений О. Мандельштама. Оно было написано во время пребывания поэта в воронежской ссылке в 1935 году после посещения им концерта скрипачки Г. В. Бариновой. Сначала поэт сочинил четыре строки, задуманные как начальные, а затем, в окончательной редакции, ставшие финальной строфой стихотворения. Позднее появилось еще четыре строфы, и 18 июня 1935 года текст приобрел свою окончательную форму. Как профессиональные исследователи, так и обычные читатели применяли для расшифровки смысла стихотворения различные подходы, начиная от подробного изучения лексики, метрической и фонологической организации текста, заканчивая сопоставлением содержания стихотворения с биографией поэта, проведением историко-культурных параллелей, использованием методологии интертекстуального анализа, привлечением контекста мандельштамовского творчества и т. д.

«Герметичность» стихотворения объясняется прежде всего особенностями поэтики произведений, созданных Мандельштамом в зрелый период творчества, – повышенной степенью ассоциативности и дистанцированностью сопоставляемых образов (Гаспаров 1995), полисемией и метафоричностью (Струве 1992: 205), звуко-символизмом (Соболева 2013: 438).

Предпринятые исследования (Быков 2019; Гаспаров 1995; Мерлин 2015; Соболева 2013; Струве 1992; Шорина 2016 и др.), хотя и проясняют — с разной степенью полноты — значение отдельных поэтических образов, демонстрируя при этом широкую эрудицию интерпретаторов и в который раз доказывая, что возможности стиха вместить в себя огромное количество информации поистине безбрежны, но не исчерпывают все многообразие реальных и потенциальных смыслов произведения. Разумеется, мы не ставим перед собой задачу раз и навсегда объяснить, как должно понимать стихотворение О. Мандельштама, а намерены лишь обобщить, по возможности, имеющиеся на сегодняшний день интерпретации, так или иначе дополняющие друг друга, и прибавить к ним еще одну попытку — «стоя на плечах гигантов» — дать свое истолкование текста, продолжающего оставаться дискуссионным. Нам близка трактовка поэтики Мандельштама, предложенная С. С. Аверинцевым, утверждавшим, что она предполагает сопряжение, с одной стороны, слов, требующих истолкования («поэт называл себя смысловиком»), а с другой стороны, слов, не поддающихся рационализации, поэтому стихи поэта «так заманчиво понимать – и так трудно толковать» (Аверинцев 2011: 22). Подобную мысль, также ссылаясь на это самоопределение поэта, высказывает и М. Л. Гаспаров, подчеркнувший, что для понимания стихов, относящихся к зрелому периоду творчества Мандельштама, «все важнее становится знать не только подтекст его реминисценций из прежней поэзии, но и контекст его переключек с собственными стихами и даже с собственной жизнью. Без этого стихи его все чаще могут показаться читателю загадкой без разгадки» (Гаспаров 1995: 331). Сошлемся также на мнение Иосифа Бродского, который настаивал на том, что звучание поэтического текста не менее важно, чем значение отдельных слов: ««Поэт работает с голоса, со звука. Содержание для него не так важно, как это принято думать. Для поэта между фонетикой и семантикой

разницы почти нет» (Волков 2006: 256). Эстетический эффект возникает в результате сложения целого ряда различных параметров стихотворения, начиная от ритма и рифмы, заканчивая ассонансами и аллитерациями.

Для удобства приведем полный текст стихотворения:

За Паганини длиннопалым
Бегут цыганскою гурьбой –
Кто с чохом чех, кто с польским балом,
А кто с венгерской чемчурой.

Девчонка, выскочка, гордячка,
Чей звук широк, как Енисей, –
Утешь меня игрой своей:
На голове твоей, полячка,
Марины Мнишек холм кудрей,
Смычок твой мнителен, скрипачка.

Утешь меня Шопеном чалым,
Серьезным Брамсом, нет, постой:
Парижем мощно-одичалым,
Мучным и потным карнавалом
Иль брагой Вены молодой –

Вертявой, в дирижерских фракках,
В дунайских фейерверках, скачках
И вальс, из гроба в колыбель
Переливающий, как хмель.

Играй же на разрыв аорты
С кошачьей головой во рту, –
Три чорта было – ты четвертый:
Последний чудный чорт в цветку.

5 апреля – 18 июля 1935 (Мандельштам 2020: 181)

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

§ 1. Язык и смысл

Интерпретаторы, и мы в их числе, не перестают вопрошать о смысле некоторых странных, на первый взгляд, эпитетов и метафор: Шопен почему-то «чалый», Париж — «мощно-одичалый», смычок «мнителен», маловразумительные «с чохом чех» и, конечно же, довольно эксцентричная характеристика скрипача, инструмент которого неожиданно превращается в кошачью голову – «с кошачьей головой во рту». Мы исходим из мысли, что поэты говорят не только на языке, но и о языке, они, как точно отметила Л. Зубова, «независимо от их собственных намерений, исследуют

свойства языка в его динамике» (Зубова 2010: 5). Фоника стихотворения, и здесь это особенно ощутимо, определяет его смысл. Virtuозность звуковой инструментовки «Скрипачки» не может не вызывать восхищения. Это ощутимо уже в первой строке стихотворения «За Паганини длиннопалым», где преобладают согласные «п», «н» и гласные «а», «и», расположенные к тому же зеркально: па — ни — ни — лин — но — па, где «па» находится по краям строки, а «ни» располагается в центре, напоминая музыкальную распевку. Длинные пальцы скрипача не только упоминаются, но и изображаются графически, с помощью соединения двух слов в одно: «длинный» и «пальцы» образуют «длиннопалый». Игра, построенная на аллитерациях и ассонансах, продолжается на всем пространстве поэтического текста.

Во второй строке слоги «гу», «га», «гу» как бы имитируют шум, производимый бегущей толпой. Последние строки построены на слогах с доминирующими шипящими «чохом», «чех» и «немчурой». Здесь перечислены несколько национальностей («чех», «польский», «венгерский», «немчура»), вынуждавших исследователей высказывать различные догадки по поводу возможных имен, на которые содержатся намеки в тексте. Так, польский бал вызывает в памяти имя польского композитора Фредерика Шопена и его танцевальные пьесы. Это мог быть не только полонез, которым обычно «открывался бал», но также и шопеновские вальсы и мазурки. Польский бал также ассоциируется с операми М. Глинки «Жизнь за царя», М. Мусоргского «Борис Годунов», балетом Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан». Венгерская немчура указывает на композиторов и музыкантов, живших в Австро-Венгрии (1867–1918). Все многообразие вариантов, список которых открыт и постоянно может пополняться, обусловлено, по нашему мнению, тем, что таких исполнителей-виртуозов в каждой стране существует несколько, а все вместе они и являются теми, кто пытается угнаться за Паганини и превзойти его, однако этого никогда не случится. Поэт даже несколько принижает их умение владеть инструментом, приравнивая к скрипачам-цыганам, низводя профессионалов до музыкантов-любителей, умеющих наигрывать лишь ограниченное число несложных народных мелодий. Именно потому, что он всегда будет первым и единственным (как утверждал другой гениальный композитор Ференц Лист), здесь и назван Николо Паганини. Его имя, по сути, стало нарицательным, включив в себя все последующие поколения музыкантов — «чохом», как сказал сам поэт, употребив довольно распространенное в его время разговорное выражение, которое значит «все вместе, без разбора и различий». Поэтической фигурой, символически изображающей эту путаницу и неразбериху «цыганской толпы», в которой мелькают фигуры то одного, то другого музыканта, является грамматически неверно построенная конструкция «кто чохом чех». И конечно же, на первый план в стихотворении выходит не смысл каждого отдельного слова, а их звучание. Б. Ю. Норман в книге «Коммуникация без понимания» пронизательно заметил: «В известной песне Юрия Визбора «Вставайте, граф!» есть такие слова:

Вставайте, граф! Уже друзья с мультуками
Коней седлают около крыльца...

Что такое (или кто такие) мультуки? В словарях этого слова нет. Поиск в Национальном корпусе русского языка тоже ничего не дал. Но популярности

песни наличие этого чужеродного слова не помешало» (Норман 2014: 10). То же можно сказать и о поэзии Мандельштама. Например, почему «Шопеном чалым», ведь чалый — это масть лошади, в шерсти которой есть примесь другого цвета? То, что это полная рифма к строке «Парижем мощно-одичалым», важнее смысла «пестрый», который, возможно, содержится в «чалом». Более того, в стихотворении выстраивается целая цепочка таких рифм, соединяя первую и третью строфы: «длиннопалым — балом — чалым — одичалым — карнавалом», а звонкий «ч», повторяясь регулярно во всех строфах, подводит к заключительному образу — «четвертому чорту», «чудному чорту в цвету».

В основе стихотворения лежит принцип баланса между *константами*, которым мы относим упомянутые в нем имена (Паганини, Брамс, Шопен, Марина Мнишек) и топонимы (Дунай, Енисей, Вена, Париж) и *переменными* структурными единицами, в данном случае это персоналии или географические объекты, о которых можно только догадываться, однако полученный ответ всегда будет лишь более или менее точным, но почти никогда — однозначным и окончательным. Думается, что это не просто загадка, которую сочинил хитроумный поэт (хотя так тоже бывает. См., например, у того же Мандельштама: «Дайте Тютчеву стрекозу // – Догадайтесь, почему!»), а один из способов, благодаря которому становится возможным включение читателя в процесс сотворчества, и результат этой читательской работы зависит лишь от степени развития фантазии, уровня образованности и информированности его в тех областях, о которых идет речь в произведении.

Во второй строфе выделяются ассонансы «чк» и «мн». Особенно упорно «чк» повторяется в первой строке, где идут подряд три существительных: «Девчонка, выскочка, гордячка». С одной стороны, это характеристика исполнительницы, тем более что подобные созвучия есть и в существительных последней строки — «смычок» и «скрипачка». С другой стороны, встречаясь в слове «полячка», этот ассонанс позволяет отнести данные характеристики и к упомянутому здесь историческому персонажу — Марине Мнишек. Отмечается сходство их возраста (девчонка), положения в обществе (выскочка), характера (гордячка), национальности (полячка), внешности («холм кудрей»). О том, что исполнительницу звали Галина Баринава, читатель может узнать только из биографии Мандельштама, ее имя не упомянуто, в отличие от активной участницы Смутного времени, жены русских царей-самозванцев — Лжедмитрия I и Лжедмитрия II — Марины Мнишек. Русскому читателю фигура Мнишек знакома прежде всего по пушкинской трагедии «Борис Годунов». Известно, что Пушкин считал этот образ своей творческой удачей, но еще интереснее, как он охарактеризовал свою героиню: «У нее была только одна страсть: честолюбие, но до такой степени сильное и бешеное, что трудно себе представить. Посмотрите, как она, вкусив царской власти, опьяненная несбыточной мечтой, отдается одному проходимцу за другим, деля то отвратительное ложе жида, то палатку казака, всегда готовая отдаться каждому, кто только может дать ей слабую надежду на более уже не существующий трон. Посмотрите, как она смело переносит войну, нищету, позор, в то же время ведет переговоры с польским королем как коронованная особа с равным себе и жалко кончает свое столь бурное и необычайное существование» (Пушкин 1962: 295). Джеймс Биллингтон пишет о Марине Мнишек в своей книге «The Icon and the Axe: An Interpretive History

of Russian Culture»: «The name of Marina Mnishek, Dmitry's Polish wife, became a synonym for "witch" and "crow": the Polish mazurka—allegedly danced at their wedding reception in the Kremlin — became a leitmotiv for "decadent foreigner" in Glinka's *Life for the Tsar* and later musical compositions» («Имя Марины Мнишек, польской жены Дмитрия, стало синонимом слов "ведьма" и "ворона"; польская мазурка, которую якобы танцевали на их свадебном приеме в Кремле, стала лейтмотивом декадентского иностранца в "Жизни за царя" Глинки») (Billington 1966: 106), так что Мнишек по праву занимает свое место среди представителей нечистой силы, упомянутых в стихотворении. Наделив свою героиню внешностью Марины Мнишек, Мандельштам как бы выводит последнюю на авансцену и требует от скрипачки такой же безудержной страстности и безумно-отчаянной смелости, которая была присуща Мнишек. И это еще не все. Как известно, с Мариной Мнишек отождествляла себя Марина Цветаева, гордившаяся своими польскими корнями. Но о ней чуть позже.

Далее ассонанс «чк» появляется в пятой строфе («фрачках», «скачках»), связывая ее с третьей строфой. Упомянув скачки, поэт, по-видимому, имел в виду Венский ипподром, бывший в начале XX века одним из ведущих скаковых центров Европы. Станным образом этот мотив перекликается с «Шопеном чалым». Последняя строфа — кульминационная. Она самая загадочная и в звуковом, и смысловом плане, наиболее емкая и плотная. Здесь настойчиво повторяется сочетание «рт» и шипящие («ш», «ж» и особенно «ч»). Нельзя не согласиться с Э. Шориной, что строка «Играй же на разрыв аорты» является символом психологического состояния — предельного напряжения лирического героя (Шорина 2016: 151). Этот образ имеет свою историю. От разрыва аорты погибает во время поединка боксер в стихотворении М. Зенкевича «Нокаут»:

...и чувствовать, как изо рта
И из носа кипятком малиновым хлещет
Лопнувшая шина сердца — аорта (Зенкевич 1994).

«Рты и аорты» фигурируют также у Б. Пастернака в «Весеннем дожде». Мандельштам использует этот образ и в других своих стихотворениях: «День стоял о пяти головах» (апрель — май 1935) и «Стихи о неизвестном солдате» (1937). Полагаем, что «разрыв аорты» вполне может ассоциироваться с лопнувшими во время концерта Паганини струнами, так как струны когда-то делались из сухожилий животных.

Много споров вызвала строка «С кошачьей головой во рту». Какие только догадки не высказывались. Наименее убедительными, с нашей точки зрения, являются предположения, что это может быть как-то связано с названием радиоприемника (Katzenkopf) или с близко расположенным к голове Бариновой микрофоном, или с головкой грифа, которая находится напротив рта скрипачки, если смотреть на нее из зала под определенным углом. Большого доверия заслуживают ассоциации между «кошачьей головой» и известной способностью Паганини имитировать различные звуки, в том числе и кошачье мяуканье. Так, М. Тибальди-Кьеца пишет, что Паганини любил развлекать публику имитацией птичьего пения, подражанием флейте, рожку, трубе, «жужжанием» или «мычанием», бывшими настолько точным,

что «все смеялись, восхищаясь мастерством и свободным владением инструментом» (Тибальди-Къеза 2008: 46). Говорят, что перед смертью Паганини раскрыл секрет своего таланта — полное слияние музыканта со скрипкой и отказ от себя, что близко к мандельштамовскому пониманию игры «на разрыв аорты», и шире — жизни с полной самоотдачей.

На память приходит также христианская символика, особенно уместная в связи с тем, что в стихотворении тема нечистой силы — одна из ведущих, наряду с темой музыки и шире — искусства. В христианстве кот считается воплощением сатаны или его помощником (вспомним кота Бегемота в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова), ведьм также наделяли способностью превращаться в кошек и т. п.

Как верно заметила Э. Шорина, «в последней строфе активно повторяется сочетание звуков «рт»: аорты-рту-чорта-четвёртый-чорт», но связаны не два образа (рот и аорта), как считает исследовательница (Шорина 2016: 151), а все четыре. «Кошачья голова во рту» становится метафорой невозможности членораздельной речи для поэта (и шире — для художника), когда вместо человеческого слова можно услышать лишь звуки, издаваемые животными. По сути, это кляп во рту, мешающий говорить, означающий запрет на свободу поэтического высказывания, поэтому «физиологический объект в результате метонимического переноса у Мандельштама становится символом психологического состояния: предельного напряжения: <...> отчаяния немоты» (Соболева 2013: 428). Подтверждает такую трактовку известная французская идиома «avoir un chat dans la gorge» (буквально: «с кошкой в горле», т. е. с кляпом во рту).

Таким образом, природа нечистой силы в стихотворении амбивалентна: являясь воплощением дионисийского начала (Ф. Ницше), связанного с опьянением («хмель», «брага»), безумием, неистовством и экстазом («играй же на разрыв аорты»), хаосом («чох с чехом»), иррациональным началом, музыкой как непластическим искусством, она в тоже время может обернуться силой, разрушительной для того, кто слишком приблизился к неуправляемой стихии, т. е. для человека искусства.

§ 2. *Четыре черта*

Многие образы стихотворения прямо или косвенно соотносятся с темой ведьмовского шабаша «мучного и потного карнавала», Вальпургиевой ночи, сонма демонов, бешеной скачки чертей, кружащихся в неистовой пляске или мчащихся неизвестно куда, и т. п. (Шорина 2016: 152). В стихотворении Мандельштама неистовая энергия выражена с такой силой, что возникает эффект синестезии, когда читатель невольно начинает не только зримо представлять мелькающие перед глазами картинки: концертный зал со скрипачкой и бегущей на заднем фоне толпой музыкантов, но и слышать музыку, например, «Сцены у фонтана» с Мариной Мнишек из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов», звуки дунайских фейерверков, которые неразделимо связаны с вальсами И. Штрауса или с не менее знаменитым вальсом румынского композитора И. Ивановича «Дунайские волны», «Мефисто-вальс» Ф. Листа, Сонату дьявольской трели Дж. Тартини, куплеты Мефистофеля из оперы Ш. Гуно «Фауст», оперу И. Стравинского «История солдата» (авторское

название «Сказка о беглом солдате и чёрте, играемая, читаемая и танцуемая»), и этот список можно продолжать еще долго, так как названы лишь самые известные музыкальные произведения. Выбрать же какое-то одно не представляется возможным, здесь воображение читателя получает полную свободу.

Что же касается литературных источников, то существует также немало версий, какой из них мог послужить прототипом. Например, было выдвинуто довольно убедительное предположение, что это поэма «Фауст» Н. Ленау, тем более что в ней Мефистофель — скрипач, который сводит слушателей с ума своей игрой (Шорина 2016: 148).

В случае с четырьмя чертями мы также имеем дело с определенностью и с неопределенностью. В стихотворении названы два черта — скрипач Паганини и скрипачка, «утешающая» лирического героя своей игрой. Таким образом, лишь один назван по имени, и тут вряд ли кто-то будет отрицать, что Паганини — первый из четырех чертей. Второй, скорее всего, Мефистофель. Вернее даже будет поменять их местами в соответствии с хронологией, поскольку Мефистофель впервые появился в качестве литературного персонажа в немецкой народной книге «Повесть о докторе Фаусте...» (1587), затем — в пьесе К. Марло «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста», а через двести лет стал знаменит благодаря философской драме И.В. Гете.

По поводу четвертого черта тоже все, на первый взгляд, вполне очевидно. Хотя В. Мерлин, трактуя стихотворение в терминологии Каббалы, обращает внимание на то, что фамилия поэта переводится как «миндальное дерево», и соединяет «чертову фамилию» поэта и «черта в цвету» в слово «черемуха», что дает ему основание увидеть в четвертом черте намек на самого автора стихотворения (Мерлин 2015: 29). Но это также и еще одна отсылка к Цветаевой: Марина Мнишек — Марина Цветаева (на которую, по воспоминаниям С. Б. Рудакова, была похожа Барينوва (Мандельштам 2020: 578)) — «чорт в цвету». Есть и текстуальная переключка между стихами Мандельштама и Цветаевой, написавшей: «Какой-нибудь предок мой был — скрипач...», и он «душу чёрту продал за грош, <...> прыгал — как кошка гибкий» (Цветаева 1994: 238).

Однако возникает еще два вопроса: почему чертей четыре и кто третий черт?

Один из наиболее очевидных пратекстов — это новелла Германа Банга «Четыре черта». Другой — мультфильм «Четыре чёрта» (1913), в котором четвертый чертенок — скрипач, на чем и основывается, по мнению Д. Быкова, ассоциация Мандельштама (Быков 2017: 373).

Число три издавна является символом целостности, законченности, полноты бытия. Для Пифагора три — символ гармонии. Известно высказывание Аристотеля, что «триада есть число целого, ибо содержит начало, середину и конец» (Купер 1995: 373). Благодаря своей универсальной природе число три олицетворяет трехчастную природу мира (небо, земля и воды) человека (тело, душа и дух), явления (начало, середина и конец), времени (прошлое, настоящее и будущее) и т. д. Идею завершенности выражает известное выражение «Москва — третий Рим, четвертому не бывать» (оно восходит к формуле игумена Филофея «Два Рима пали, третий стоит, а четвёртому не бывать»), хотя, как видим, тройка имплицитно содержит в себе идею четверки. Поэтому

«Три грации считались в древнем мире.

Но как родились вы, то стало их четыре!» (Вацура 1979: 42)

Таким образом, добавление к тройке единицы превращает закрытую, самодостаточную систему в открытую.

Мандельштам разрывает эту предопределенность троичности, размыкает круг в линию. От ограниченного количества, предполагающего стабильность, определенность и завершенность, он совершает прорыв в бесконечность, поэтому мы не можем полностью согласиться с утверждением Д. Быкова, что «в мире Мандельштама четвертый — это всегда последний» (Быков 2019: 326). Скорее, это было бы верно для мира упомянутой нами выше Марины Цветаевой. Выстраивая свою генеалогию по женской линии, она была совершенно убеждена, что именно ей на роду написано стать в этом ряду последней (заметим, четвертой!): «Я — четвертая в роду и в ряду, и несмотря на то, что вышла замуж по любви и уже пережила их всех — *тот* гений рода — на мне. Я в этом женском роду — последняя. <...> Все те Мариин, из которых я единственная — Марина» (Цветаева 1995: 410).

Мы полагаем, что у Мандельштама четвертый — это одновременно и последний, и первый, тот, кто открывает новый ряд смыслов, выходит за пределы возможного в пространство трансцендентного бытия. При этом место для третьего черта остается вакантным. По сути, его может занять кто угодно и, в первую очередь, сам Мандельштам. Или любой другой поэт.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, стихотворение О. Мандельштама представляет собой герметический текст, порождающий многообразие различных, вплоть до исключаящих друг друга, трактовок. Каждая из имеющихся на сегодняшний день или потенциальных интерпретаций имеет право на существование, и все они, при условии достаточной аргументированности и убедительности, носят взаимодополняющий характер. Однако недостаточно определить биографический, культурно-исторический источник поэтического образа или установить его интертекстуальные связи с другими текстами. Для целостного эстетического восприятия стихотворения немаловажное значение имеют и другие уровни поэтического текста: ритм, рифма, звукопись, буквальные и варьированные повторы и т. д. Их организация подчиняется принципу сочетания постоянных и переменных поэтических образов, находящихся в состоянии «динамического равновесия». Примером такого сочетания являются «четыре чорта» Мандельштама: названы только первый (Паганини) и последний (скрипачка), а по поводу второго и третьего не сказано практически ничего, кроме того, что они есть. Подобные тексты содержат в себе не загадку, ответ на которую предопределен раз и навсегда, а тайну, требующую от читателя постоянных усилий, и каждый раз эта тайна предстает перед ним с новой, подчас неожиданной, стороны. Читатель участвует в творческом процессе наряду с автором, так как жизнь поэтического текста невозможна без читательской напряженной созидательной работы по приращению новых смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

- BILLINGTON, J. H. (1966). *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture*. New York: Alfred A. Knopf.
- LJREADER2. (2012, July 26). *Тайна «кошачьей головы» из стихотворения Мандельштама (дополнение)*. Retrieved from <https://ljreader2.livejournal.com/13754.html> (Дата обращения 15.01.2021).
- АВЕРИНЦЕВ, С. С. (2011). «Мы – смысловики...». *Аверинцев и Мандельштам: Статьи и материалы*. Москва: РГГУ. С. 19-24.
- БЫКОВ, Д. Л. (2019). *Время потрясений. 1900-1950 гг.* Москва: Эксмо.
- БЫКОВ, Д. Л. (2017). *Один. Сто ночей с читателем*. Москва: АСТ.
- ВАЦУРО, В. Э. (1979). Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома (1750–1840-е годы). *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год*. Ленинград: Наука. С. 3-56.
- ВОЛКОВ, С. М. (2006). *Диалоги с Иосифом Бродским*. Москва: Эксмо.
- ГАСПАРОВ, М. Л. (1995). *Избранные статьи*. Москва: НЛЮ.
- ЗЕНКЕВИЧ, М. А. (1994). Нокаут. В кн.: *Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетристика, мемуары*. Москва: Школа-Пресс. Retrieved from http://www.hiperinfo.ru/publ/gumanitarnye_nauki/mikhail_aleksandrovich_zenkevich_6/4-1-0-17852 (Дата обращения: 21.12.2020).
- ЗУБОВА, Л. В. (2010). *Языки современной поэзии*. Москва: НЛЮ.
- КУПЕР, Дж. (1995). *Энциклопедия символов*. Москва: Золотой Век.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О. Э. (2020). *Полное собрание сочинений и писем. В 3 томах. Т.1: Стихотворения*. Санкт-Петербург: Прогресс-Плеяда.
- МЕРЛИН, В. (2015). *Каббала и русское слово: Пространства совместности*. Москва: Языки славянской культуры.
- НОРМАН, Б. Ю. (2014). Коммуникация без понимания. *Уральский филологический вестник. Серия: Язык. система. личность: лингвистика креатива. № 1*. С. 4-14.
- ПУШКИН, А. С. (1962). *Собрание сочинений в 10 томах. Т. 6: Критика и публицистика*. Москва: ГИХЛ.
- СОБОЛЕВА, Л. И. (2013). Фонетические структуры поэтического текста и их семиотические функции. *Studia Slavica Savariensia, № 1-2*. С. 427-438.
- СТРУВЕ, Н. А. (1992). *Осип Мандельштам*. Томск: Водолей.
- ТИБАЛЬДИ-КЪЕЗА, М. (2008). *Паганини*. Москва: Молодая гвардия.
- ШОРИНА, Э. В. (2016). Анализ поэтического текста: О. Мандельштам «За Паганини длиннопалым...» («Скрипачка»). *NovaInfo. Т. 1, № 40*, С. 147-155.
- ЦВЕТАЕВА, М. И. (1994). *Собрание сочинений. В 7 томах. Т. 1*. Москва: Эллис Лак.
- ЦВЕТАЕВА, М. И. (1995). *Собрание сочинений. В 7 томах. Т. 6: Письма*. Москва: Эллис Лак.

BIBLIOGRAPHY

- AVERINTSEV, S. S. (2011). «My – smysloviki...». *Averintsev i Mandelshtam: Stati i materialy*. Moskva: RGGU. S. 19-24.
- BILLINGTON, J. H. (1966). *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture*. New York: Alfred A. Knopf.
- BYKOV, D. L. (2019). *Vremya potryaseniya. 1900-1950 gg.* Moskva: Eksmo.
- BYKOV, D. L. (2017). *Odin. Sto nochej s chitatelem*. Moskva: ACT.
- GASPAROV, M.L. (1995). *Izbrannyye stati*. Moskva: NLO. S. 327-370.
- KUPER, Dzh. (1995). *Ehnciklopediya simvolov*. Moskva: Zolotoj Vek.
- LJREADER2. (2012, July 26). *Tayna «koshachey golovyi» iz stihotvoreniya Mandelshtama (dopolnenie)*. Retrieved from <https://ljreader2.livejournal.com/13754.html> (15.01.2021).
- MANDELSHTAM, O. (2020). *Polnoe sobranie sochineniy. V 3 tomah. T.1: Stihotvoreniya*. Sankt-Peterburg: Progress-Plejada.
- MERLIN, V. (2015). *Kabbala i russkoe slovo: Prostranstva sovместnosti*. Moskva: Yazyiki slavyanskoy kulturyi.
- NORMAN, B. Yu. (2014). *Kommunikatsiya bez ponimaniya. Uralskiy filologicheskiy vestnik. Seriya: Yazyik. sistema. lichnost: lingvistika kreativa. № 1*. S. 4-14.
- PUSHKIN, A. S. (1962). *Sobranie sochineniy v 10 tomah. T. 6: Kritika i publitsistika*. Moskva: GIHL.
- SHORINA, E. V. (2016). *Analiz poeticheskogo teksta: O. Mandelshtam «Za Paganini dlinnopalyim...» («Skripachka»)*. *NovaInfo. T. 1, № 40*. S.147-155.
- SOBOLEVA, L. I. (2013). *Foneticheskie strukturyi poeticheskogo teksta i ih semioticheskie funktsii. Studia Slavica Savariensia, № 1-2*. S. 427-438.
- STRUVE, N. A. (1992). *Osip Mandelshtam*. Tomsk: Vodoley.
- TIBALDI-K'EZA, M. (2008). *Paganini*. Moskva: Molodaya gvardiya.
- TSVETAeva, M. I. (1994). *Sobranie sochineniy. V 7 tomah. T.1*. Moskva: Ellis Lak.
- TSVETAeva, M. I. (1995). *Sobranie sochineniy. V 7 tomah. T.6: Pisma*. Moskva: Ellis Lak.
- VATSURO, V. E. (1979). *Literaturnye al'bomy v sobranii Pushkinskogo Doma (1750–1840-e gody). Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1977 god.* Leningrad: Nauka. S. 3-56.
- VOLKOV, S. M. (2006). *Dialogi s Iosifom Brodskim*. Moskva: Eksmo.
- ZENKEVICH, M. A. (1994). *Nokaut. V kn.: Skazochnaya era. Stihotvoreniya. Povest. Belletristika, memuaryi*. Moskva: Shkola-Press. Retrieved from http://www.hiperinfo.ru/publ/gumanitarnye_nauki/mikhail_aleksandrovich_zenkevich_6/4-1-0-17852 (21.12.2020).
- ZUBOVA, L. V. (2010). *Yazyiki sovremennoy poezii*. Moskva: NLO.