

УДК 82.02

DOI: 10.17223/19986645/64/11

Л.Г. Кихней, О.Р. Темиршина

**«КАМЕННАЯ» ПАРАДИГМА «ГРИФЕЛЬНОЙ ОДЫ»
О. МАНДЕЛЬШТАМА: К МЕХАНИЗМАМ
СМЫСЛОВОЙ ДЕРИВАЦИИ**

Рассматривается семантическая архитектура «Грифельной оды» с точки зрения механизмов смысловой деривации. Доказывается, что разветвленная сеть смыслов оды обусловлена образом камня и его смысловыми производными, которые фундируют семантические пласты стихотворения. Показано, что мотивно-образный пласт соотношен с первичными физическими признаками камня, сюжетный слой связан с генезисом камня, а интертекстуальный пласт сопряжен с представлением о камне как об инструменте культуры.

Ключевые слова: камень, кремль, интертекстуальность, образ, метафора, морфогенез, семантическая деривация.

К постановке вопроса. О поэтической семантике «Грифельной оды» О. Мандельштама написано огромное количество работ¹. Одним из первых проблему смысловой организации этого текста поднял Д. Сегал [11. С. 253–301]. Подробно разбирая семантику оды, ученый, как и другие идущие вслед за ним исследователи, методологически ориентируются на структурно-лингвистический канон. Однако мы предлагаем рассмотреть смысловую структуру «Грифельной оды» несколько в ином ракурсе. Нам представляется, что семантическая архитектура оды связана с тем, что ее поэтические значения инициированы конкретными предметными образами, которые, в свою очередь, притягивают ряды определенных культурно-исторических парадигм. Мы, таким образом, считаем, что в основе семантических переплетений лежат *предметные смыслы*, которые создают семиотический центр тяжести текста, и первично важный образ – камень и его образно-смысловые дериваты.

В «Грифельной оде» корневая морфема *камен-*, столь часто фигурировавшая в ранней поэзии Мандельштама, встречается лишь дважды. На наш взгляд, этот сдвиг связан с тем, что в этом тексте поэт оперирует не безликими камнями, но их точными обозначениями, связанными с конкретными минералами и горными породами. На лингвистическом уровне это значит, что Мандельштам сужает категориальное значение камня и переходит от родового имени [12. С. 235] к видо-специфичным знакам.

¹ К числу основных отнесем труды В. Терраса [1], Г. Седых [2], М. Гаспарова [3, 4], И. Семенко [5. С. 7–30], Д. Черашней [6], В. Микушевича [7], Я. Левченко [8], Н. Ваймана [9], Т. Прониной [10].

В «Грифельной оде» камень предстает как *кремень*, *сланец* и *мел*. Кремень представляет собой твердое минеральное образование в осадочных горных породах¹. Корневая морфема *кремен-* / *кремн-* повторяется в стихотворении 8 раз в прямом («Кремней могучее слоенье» [14. Т. 1. С. 149]) и иносказательных («кремнистый путь», «кремня... язык», «кремень – ученик воды») значениях и контекстуально связанных с ним ветвящихся образах и мотивах. В каменную парадигму наряду с кремнем входит сланец – вид слоистых горных пород² и мел – осадочная горная порода, имеющая органическое происхождение³. Названия и этих горных образований употребляются Мандельштамом как в метафорическом, так и в прямом смысле.

Переход от прототипического образа к его конкретным видовым репрезентантам сопровождается акцентированием специфических признаков тех или иных камней. И если «просто камень» представляет собой диффузный образ, не имеющий акцентированных отличительных черт за исключением «энциклопедических значений» (твердый), то разновидности камня имеют свой конкретный облик, который Мандельштам часто чуть ли не с научной точностью вводит в текст своего стихотворения.

Отсюда и основная гипотеза нашей работы, которая заключается в том, что *физические признаки камня и тех его разновидностей, о которых идет речь в «Грифельной оде», играют важнейшую роль в развертывании стихотворения*. Эта гипотеза ставит перед нами ряд вопросов теоретического порядка, главным из которых является вопрос о том, каковы механизмы символизации предметных образов в тексте стихотворения и какую роль эта символизация играет в развертывании самой стихотворной ткани.

Символический потенциал предметных образов изучался в этнолингвистике, где было показано, что он соотносен в первую очередь с его внешними признаками (цвет, форма, размер и проч.), генезисом и утилитарной функцией [15. С. 235]. Если же говорить о символизируемых признаках разновидностей камня в «Грифельной оде», то они, на наш взгляд, связываются с теми же первичными признаками камня как конкретной природной субстанции. Таким образом, формируются три поля, в рамках которых происходит символизация признаков камня: *визуально-иконическое (связанное с внешней физической формой камня)*, *генетическое (соотнесенное с происхождением камня)* и *концептуально-семантическое (индуцируемое разнообразной культурной семантикой, сопряженной в первую очередь с представлением о камне как об орудии культуры)*.

Каждое из этих измерений играет свою роль в развитии образно-семантического строя стихотворения, и наша задача состоит в том, чтобы

¹ Ср. у В. Даля: «Кремень – самый твердый и жесткий из простых камней, служивший прежде особенно для добычи огня» [13. Т. 2. Стб. 485].

² В. Даль определяет сланец как «всякий камень плитками, сланью, слоями, пластинами» [13. Т. 4. Стб. 537].

³ Ср. у В. Даля: «Мел – мягкий, мучнистый известняк» [13. Т. 2. Стб. 962].

показать, как «каменные» образы обуславливают развитие семантики оды, а их предметные смыслы претворяются в плоть и кровь мандельштамовского стихотворения.

Камень как физический объект: визуально-иконические метафоры и морфогенез лирического сюжета «Грифельной оды»

Первичные смыслы «каменных» образов связаны с их физическим обликом. Наиболее важной особенностью физического облика описываемых камней становится их *слоистость*. Слоистыми являются сланцы, на что указывает и сам фонетический облик слова, слоистостью характеризуется и кремль, который образуется в осадочных горных породах.

Семантика слоистости является сквозной в стихотворении, она работает на нескольких уровнях текста. Так, прежде всего семантика слоистости индуцирует некоторые визуальные образы текста. К числу таких образов относится образ облаков, который подспудно содержит эту семантику. Думается, что именно признак «слоистость», связанный первично с камнем, и обуславливает по периферийному визуальному признаку включение облаков в смысловое поле текста. При этом первичный образ камня, индуцировавший семантику слоистости, «всплывает» в метафорическом обозначении облаков: «На мягком сланце облаков / Молочный грифельный рисунок».

Слоистость оказывается общим признаком как камня, так и атмосферного образа, именно на этой общности и создается «обоюдная» метафора (термин А. Потебни), обозначающий и означаемый планы которой семантически эквивалентны. Денотативное содержание текста ускользает, и не ясно, о чем идет речь: об облаках, которые метафорически обозначены через сланец, или же о сланцах, которые визуалью напоминают слоистые облака. Смысловое уравнивание камня и облаков становится возможным благодаря исключительному положению признака «слоистость», при этом для сланца этот признак оказывается физически первичным, а для облаков – коннотативным. Связь камня и атмосферы была теоретически осмыслена Мандельштамом в «Разговоре о Данте», где поэт называет камень «дневником погоды», «метеорологическим сгустком» [14. Т. 2. С. 251].

Укажем также и на то, что в ранней версии текста сопряжение воздушной стихии и каменной – через общий признак визуальный «слоистой» структуры – было более выраженным. Ср.: «На мягком сланце облаков / Молочных грифелей зарницы» (цит. по: [5. С. 14]). Зарницы (всполохи молний) как бы «прочерчивают» структуру камня на небе, делая облака еще более похожим и на слоистый сланец. Возможно, что в исходном варианте текста лежало визуальное впечатление о грозе, на что косвенно указывает слово «огневицы» (ср. суждение М.Л. Гаспарова о мотиве грозы в стихотворении [3. С. 167, 173–174, 186–187]). Однако огневую семантику слова не следует сбрасывать со счетов, тем более что оно, находясь в сильной позиции, рифмуется с другим «огненным» словом – «зарницы». «Огневицы» и «зарницы» в последней версии текста исчезают, однако семан-

тика зарницы-грозы, видимо, остается и реализуется в финальной строфе стихотворения, где появляется образ воздушно-кремневого языка «с прослойкой тьмы, с прослойкой света» [14. Т. 1. С. 150], который визуально близок к «молочным грифельам зарницы», ибо по цветовой и световой символике этот овеществленный язык может напоминать грозовые слоистые облака, освещаемые молнией. Примечательно, что подтекстовая грозовая семантика при этом входит в те же смысловые корреляции, что и в первой строфе. Так, она также соотносится с идеями слоистости и сопряжения двух стихий – воздуха и камня¹.

Таким образом, в тексте обнаруживается целая система метафор, которые зиждутся на сопряжении воздуха и камня через общий визуальный признак «слоистой структуры». При этом данный признак, будучи первично связанным с камнем, как бы расплывается в тексте, проецируясь на совершенно иные предметы и феномены.

Этот первичный признак кремня и сланца связывается не только с отдельными образами, но и со всей архитектурной стихотворения в целом. Так, он мотивирует ключевую поэтическую идею «Грифельной оды» – идею стыка разных пластов вещества, которая в тексте оказывается несущей конструкцией. Взятая в своем метафорическом аспекте, она обуславливает, с одной стороны, отчетливый смысловой бинаризм оды (ибо в одной породе «сопрягаются» разные вещества), а с другой стороны, она же инспирирует снятие этого бинаризма (ибо сама идея стыка предполагает наличие общей границы между слоями). Отсюда и проистекает идея двойственности, пронизывающая текст «Грифельной оды».

Эта семантика слоистости, «стыковости» организует и фоносемантический уровень текста. Мандельштам позже напишет о Данте: «...его стихи <...> сформированы и расцветены именно геологически. Их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности. Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи» [Там же. С. 223].

Это суждение справедливо и для поэтики «Грифельной оды» [6. С. 72], она, как показал Д. Сегал с опорой на метафорику Мандельштама из «Разговора о Данте», всем своим строением имитирует горную породу, «структура “Грифельной оды” удивительным образом соответствует структуре камня» [11. С. 264]. Так, семантика стыка, сдвига, слоения становится архитектурным принципом организации текста и основой лирического сюжета. Фигурально говоря, те «сдвиги» и «провалы», которые Мандельштам констатировал в природном бытии и в самом течении времени, привели к семантике

¹ В этой смысловой перспективе «царапины грифельного лета» реанимируют огневую семантику, визуально сопрягаются с зигзагами молний и одновременно связываются с известными державинскими образами.

«промера» и к смысловым «разрывам» в его поэтике. В итоге поэтика «Грифельной оды» становится принципиально метонимичной. Причем принцип метонимии распространяется и на работу с литературными источниками. Поэтический синтаксис оды также имитирует природные процессы: геологическим стыкам соответствуют такие фигуры речи, как антитеза, антиномия, контрапункт (кремня и воды, дня и ночи и пр.), а качеству *слоистости* горных пород соответствуют такие риторические фигуры, как синтаксический повтор, семантическая гомология, параллелизм и пр. Ср. обнажение этих приемов в <I> редакции: «И я ловлю могучий стык / Видений дня, видений ночи» [14. Т. 1. С. 383]. И наконец, *кремневые стыки* служат еще и композиционным обрамлением, как бы запечатывающим стихотворение в *каменное* кольцо (подкрепленное семантикой *подковы* и *перстня*).

Кроме того, геологические понятия и явления воспроизведены в тексте оды еще и фонетически. На чрезвычайную важность звучащего коррелята образа стыка указывает, во-первых, отсылка к лермонтовской цитате, открывающей стихотворение: «звезда с звездой»; во-вторых, важность фонетического принципа обосновывает эпиграф к «Грифельной оде» (автоцитата, взятая из черновой редакции стихотворения): «Мы только с голоса пойдем, / Что там царалось, боролось...» [Там же. С. 149, 384, 385]. Этот эпиграф переводит геологическую семантику *стыков* и *сдвигов* в семиотический регистр звучащей речи. Акцентируя «звучащую и говорящую плоть» языка природы, автор актуализирует не только звучащую, но и речевую ипостась, роднящую ее с языком поэзии (ср.: «родник журчит... *речью*» [Там же. С. 149]).

Как здесь не вспомнить авторскую интерпретацию в «Утре акмеизма» тютчевского камня как слова, ибо «голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь» [Там же. Т. 2. С. 143]. Этот контекст показывает неслучайность звукосемантических сближений, пронизывающих «Грифельную оду»: персты – перстень; родник (<река> в I редакции) – речь; пеночка – пень; строй – стрепет; города – гряда; кремль – кремль (во <II> редакции). Задача подобных фонетических соответствий – объединить язык природы и культуры.

Семантика стыка реализована и на уровне отдельных фонем и их сочетаний. Звуковой рисунок оды построен на сочетаниях «р» – со взрывными, включающими иногда и щелевые, которые передают звук ломающегося мела, камня: *кремнистый, старый, кремль, перстень, грифельный, бред, крепь, страх, проточный, крутые, города, гряда, церковь, проповедь, прозрачный, пресыщенный, нестрый, коршун, стереть, стряхнуть, крутятся, обрызган, горящий, строй, стрепет, кровельщик, корабельщик, двурушник, застрельщик, проточный, прослойка, персты*, ср.: [8]. Отсюда, к слову, и вытекает жанровый принцип восприятия «Грифельной оды»: ее как всякую классическую оду надо читать вслух, декламировать: «Мы только с голоса пойдем...».

Итак, внешний признак камня-кремня – слоистость – играет важнейшую роль в развертывании визуальной метафорики и фоносемантики «Грифельной оды». Фактически *камень* как природная субстанция в этом тексте Манделъштама расплывается на свои первичные признаки-атрибуты,

и они, начиная жить своей отдельной жизнью, коннотируют новые семантические поля, которые по метафорическому принципу сопрягаются с *каменным* полем. Точками стыка (используем терминологию «Грифельной оды») оказываются как раз внешний физический признак, который одновременно приписывается разным субстанциям. Внешний признак, таким образом, в некотором роде оказывается более семантически широким, чем сам предмет: он кочует с предмета на предмет, стягивая отдельные образы в единое концептуально-метафорическое поле.

Этот метод поэтической работы трудно назвать новым, он является таковым лишь относительно модернистской поэзии. Фактически же здесь Мандельштам реанимирует известную особенность архаичного мышления, когда отношения между признаком и объектом становятся обратными: «признак и его носитель как бы меняются местами: не признак оказывается принадлежностью предмета, а предмет (явление, действие) становится обозначением, символом, представителем или даже заместителем одного из своих признаков» [16. С. 10].

Символизация предметного образа может идти не только по линии его физических свойств, но и по линии его генезиса. Именно происхождение предмета часто определяет тот символический потенциал, которым может обладать образ. Это утверждение применимо и к камню в «Грифельной оде», который имеет свою собственную биографию, развертывающуюся в стихотворении. Эта биография подразумевает два уровня существования камня: поверхностный (конкретные топографические привязки) и глубинный (сам процесс образования горных пород).

Верхний слой каменной парадигмы, по нашему мнению, отсылает к крымским реалиям. Думается, что картина, отображенная в оде, напоминает горный ландшафт Крыма, что в подтексте поддержано фонетическим сходством лексем *кремень* – *Крым*. Тогда образ «...И все-таки еще гряда» может быть отсылкой к *грядам* Крымских гор (*Главной, Внутренней и Внешней*), имеющим слоистое строение и обширные меловые пласты. В том же ряду стоят и авторские ассоциации горных очертаний с «крутыми козьими городами», «сотами»¹, равно как и опосредованные упоминания о виноградниках² и т.д.

¹ Ср.: «Из Симферополя наш путь по Севастопольскому шоссе, проложенному по дну широкой долины, разделяющей Внутреннюю и Внешнюю гряды Крымских гор. Впереди слева поднимается Внутренняя гряда с огромным надрезом, созданным рекой Бельбек. Нижняя пологая его часть сложена верхнемеловыми мергелями, верхняя – почти отвесная – белоснежными известняками. Крепкие горные породы неоднородны, и под влиянием выветривания в них возникли разнообразные причудливые фигуры: чудовища, наподобие сфинксов, мощные крепостные бастионы, гигантские соты» [17].

² Связь «виноградных» реалий с горными породами Крыма в «крымских» стихах Мандельштама раскрыта в статье В.П. Казарина, М.А. Новиковой Е.Г. Криштофа, посвященной анализу стихотворения «Золотистого меда струя из бутылки текла...». Ученые, комментируя образ виноградника в этом стихотворении, указывают: «...поэт в 16-м стихе точно зафиксировал «ржавый» цвет почв Южного берега Крыма, образованных из

Глубинный пласт биографии камня связывается с процессом образования горных пород. «Кремней могучее слоенье», как явствует из контекста оды, – это горы как таковые. Связь кремня и гор поддерживается этимологически: *кремень* в переводе с греческого (κρῖνός) – гора, крутизна, круча, утес, обрыв. Это смысловое сопряжение камня и гор и этимологические значения кремня масштабно реализованы в «Грифельной оде». Ср.: «Им проповедует *отвес*»; «*крутые* козьи города», «на изумленной *крутизне*» «ледяные *высоты*», «*подошва гор*».

Горная семантика объясняет функции воздуха и воды, чьи образные дериваты в большом количестве присутствуют в тексте. Вода и воздух – это вершители судьбы и биографии камня в «Грифельной оде», ибо осадочные горные породы, к числу которых относятся сланец, кремень и мел, образуются через выветривание, эрозии, вымывания. Ср.:

Вода их учит, точит время,
И воздуха прозрачный лес
Уже давно пресыщен всеми.
(1, 149)

Таким образом, следуя гетевскому канону научной поэзии, Мандельштам фактически реконструирует субаэральный диагенез, воспроизводит метаморфоз минералов и осадочных пород (кремня; кремнистого¹ и глинистого² сланцев, мела), из которых состоят горы Крыма.

В этой предметной перспективе становятся понятны многие органические образы, фигурирующие в оде. Так, в 1-ю редакцию оды Мандельштам метонимически вводит образы, указывающие на реликтовые вкрапления в осадочные породы («*чужих* гармоний *водоросли*», «*мохнатая губка*», «*ястребиный желток*», глядящий «из *каменного жерла*») [14. Т. 1. С. 383]. В окончательной редакции эти органические образы исчезнут, но останется метафора «изнанка образов зеленых», которая может быть интерпретирована как отпечаток древних растений в камне. В тот же реликтовый ряд вписывается и «в бабки нежная игра», отсылающая к похожему мотиву из недавно написанного стихотворения «Нашедший подкову» (1923): «Дети

уплотненных глин и мелкозернистых песчаников (сланцевые песчаники, шиферные почвы). Иначе их еще в геологии называют *коричневые почвы южнобережья*» [18. С. 148].

¹ Ср.: «Кремнистый сланец (лидит) – плотная, очень твердая, роговикоподобная кварцевая горная порода темного цвета, с занозистым изломом, пропитанная глинистым и углистым веществом, а иногда и водной окисью железа» [19. Т. 2 (3) доп. С. 10]. Кремнистый сланец обладает ярко выраженной слоистостью. По всем признакам именно о нем идет речь в стихе 3-й строфы: «Кремней могучее слоенье».

² Глинистый сланец – осадочная порода «сланцеватого сложения, темно-серого, черного, реже красноватого или зеленоватого цвета. Сложен из очень мелких частиц различных глинистых минералов <...> ориентированных, как правило, строго параллельно. <...> В России сорта глинистого сланца, наиболее полезного в техническом отношении, известны в <...> Крыму, на Кавказе, Урале и в Олонецкой губернии» [19. Т. 8 А. С. 850].

играют в бабки позвонками умерших животных» [14. Т. 1. С. 147]. В подобной проекции игра в бабки тянет за собой и семантику останков «умерших животных», то есть реликтовых вкраплений в осадочных породах.

Однако «изнанка образов зеленых» может быть интерпретирована и в ином – динамическом – смысловом регистре. Непрерывное становление бытия с геологической точки зрения – это тектонические сдвиги и катастрофы: «Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг». Поэтому, когда Мандельштам говорит о природном письме как о процессе, он указывает нередко на его катастрофические последствия для человека и его деятельности. Эту мысль поясняет затемненное сравнение: «Как мусор с ледяных высот – / Изнанка образов зеленых – / Вода голодная течет, / Крутятся, играя, как звереныш» [14. Т. 1. С. 149]. Вероятно, здесь имеется в виду сель или горный поток, сходящий с вершин гор вследствие таяния ледников. Тогда «изнанка образов зеленых» – это печальное настоящее аграрных реалий недавнего прошлого («Плод нарывал. Зрел виноград»), которые водный поток сметает на своем пути, превращая в «мусор».

Неожиданное сравнение *воды* в пятой строфе с ползущим пауком («И как паук ползет ко мне»): в горной топике, скорее всего, означает *оползень*, что поддержано звукосемантической аналогией *ползет* – *оползень*, упоминанием «ледяных высот» и лексемой *сдвиг* («...здесь пишет сдвиг...»). Оползневые деформации, указывает Н.Ф. Петров, бывают по типу *сдвига*, когда целый пласт горных пород, почв начинает движение вниз вследствие размывания или таяния *ледников* [20]. В то же время в *классификации оползневых деформаций по типу разжижения используется термин «оползневой цирк»*, когда в месте выхода на поверхность склона подземных вод образуется оплывина с суженной горловиной и расходящимися лучами, действительно напоминающая ползущего паука [Там же].

Биография кремня с его метафорическими и метонимическими дериватами репрезентирует геологический архетип природного бытия. Автор развертывает зоническую картину бытия планеты в единовременном сосуществовании геологических пластов прошлого, настоящего и возможно будущего. Геологическое бытие есть непрерывное становление, представляющее собой не спокойное поступательное развитие, а активное, порой конфликтное взаимодействие субстанций, разнонаправленных энергий и сил. Это и есть «кремнистый путь» бытия, развертывающийся согласно неким единым закономерностям, действующим по одному и тому же алгоритму во всей вселенной, в физическом, минералогическом, биологическом бытии нашей планеты, в социальном, культурном и духовном мире людей.

Таким образом, Мандельштам в «Грифельной оде» дает (как когда-то это сделал Гете в «Метаморфозе растений») образец «научной поэзии» с точными рецепциями. И если конкретные физические свойства камня как отдельной субстанции инспирировали отдельные образы-метафоры, то генезис камня, понимаемый как наррация о его происхождении, обуславливает философский сюжет оды. Так мы наблюдаем сложный семантиче-

ский процесс превращения камня-сырца, взятого в его конкретной физической ипостаси, в камень-символ, который оказывается смысловым центром стихотворения.

Камень как инструмент культуры: концептуально-семантический аспект каменной парадигмы в «Грифельной оде»

Для того чтобы предмет стал символом, его первичные физические признаки должны быть метафоризированы. Способы метафоризации отдельных физических признаков камня и его генезиса мы рассмотрели выше. Однако камень у Мандельштама выступает не только как определенный предмет, занимающий свое место в бытии природы, но и как орудие, которое повернуто к миру культуры. Орудийная семантика камня радикально обновляет его метафорические смыслы, рассмотрению которых и посвящена третья часть работы.

В «Грифельной оде» камень в своей орудийной ипостаси выступает как орудие письма, ибо грифель представляет собой палочку из глинистого сланца¹. Слоистость как физический признак сланца и кремня, оказываясь местом стыка атмосферной и каменной стихии, породила ряд сложных обоюдных метафор, где неразрывно сплетались значения воздуха и камня. Орудийная же функция грифеля, являясь точкой соприкосновения полей культуры и природы, также индуцирует целый ряд метафорических конструкций.

Основа этих конструкций – смысловое отождествление природы и культуры, которое являлось своеобразной константой поэзии Мандельштама. Еще раз обратим внимание на то, что в «Грифельной оде» метафоры, появляющиеся в результате этого уравнивания, близки к древним тропам, составляющие компоненты которых синкретично тождественны, *еще не разделены* (в этом аспекте несомненный интерес представляет мотив сна в оде, маркирующий регресс-возврат к неким пралогическим состояниям).

Для осуществления этой слитости необходимы образы-медиаторы, которые бы соприкасались одновременно с двумя полями, и роль таких образов играют камни (кремни и сланцы), которые теперь являются не архитектурным материалом (как камень в ранней поэзии Мандельштама), а непосредственно средством творения.

В «Грифельной оде» разветвленная каменная (кремневая) парадигма с самого начала переплетается с семантикой языка и письма. Уже в первой строфе Мандельштам переводит горную панораму в лингвосемантический регистр: «кремня и воздуха *язык*». Перед нами семиотическое двоение, обратимая метафора: *горный ландшафт* в смысловом пространстве оды позиционируется как *письмо*, написанное тем же горным ландшафтом. То есть реальное бытие и письмо синкретично слиты, означаемое и означающее перетекают друг в друга.

¹ Ср.: «Грифельный сланец – мягкий, серый, колется на длинные столбики» [19. Т. 8А. С. 850].

Письмена природы могут исчезнуть через мгновение, а могут остаться на века. Автор демонстрирует оба случая, при этом первый соотнесен с атмосферной семантикой, а второй – с геологической. Эта двойственность коррелирует с разобранными выше каменно-воздушными метафорами, которые первоначально уравнивались на основе визуального сходства, теперь же это смысловое тождество доказывается в ином – творческом – семантическом регистре.

Первый вид *природного письма*, связанный с воздушной стихией, представляет собой импрессионистический набросок очертаний облаков. Этот набросок воплощается в метафоре, в рамках которой облака уравниваются с грифельной доской, на «мягком сланце» которой и возникает мгновенный отпечаток бытия, «молочный грифельный рисунок», через минуту исчезающий. Визуальный абрис облаков угадывается и в загадочном образе «брета овечьих полусонок», где овечья семантика, несомненно, инспирирована образом облаков-туч. Второй вид письма – каменный – представляет собой горный рельеф. При этом Мандельштам дает образ геологического письма как статичного текста (уже когда-то написанного), так и разворачивающегося здесь и сейчас процесса письма-творения, что подчеркнуто настоящим временем соответствующих глаголов и трижды повторенным обстоятельством места («здесь пишет... здесь пишет... здесь созревает черновик») [14. Т. 1. С. 149]).

Сам процесс письма предполагает наличие орудийных средств письма (чем и на чем писать), субъекта письма (пишущего) и самого письменного сообщения. Давно уже отмечено, что при моделировании орудийных средств Мандельштам воспользовался державинской метаописательной семантикой [11. С. 268–269; 4. С. 50–51; 8. С. 198–199]. Так, в пространстве оды мы, во-первых, находим образы, связанные с грифелем как орудием письма: это собственно сам грифель, мел, «свинцовая палочка». Во-вторых, в «Грифельной оде» появляются «иконоборческая доска» (двойник *грифельной* доски, на которой Державин начертал свое последнее стихотворение) и другие достаточно неожиданные природные поверхности, на которых можно писать, будь то «мягкий сланец облаков» или «крутизна» кремниевых гор. В-третьих, в тексте стихотворения мы видим само письмо – и как процесс («грифельные визги», «здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг»), и как результат («молочный грифельный рисунок», «дневник царапин грифельного лета», «кремня и воздуха язык», «черновик»).

Однако все эти орудийные средства в рамках выстраиваемой Мандельштамом семантической системы наделяются иными по сравнению с метафорическими коннотациями в оде Державина. Обновление смыслов происходит за счет наложения двух смысловых областей, при котором *семантика геологического творения воплощается в смысловом фрейме письма*. Именно так и происходит перенос грифельных образов как орудийных средств языка и культуры – на природу, при котором процесс морфогенеза горных пород уподобляется процессу письма: «Здесь *пишет* страх, здесь *пишет* сдвиг / Свинцовой палочкой молочной, / Здесь созревает *черновик* / Учеников воды проточной» [14. Т. 1. С. 149].

Воплощение морфогенеза геологических пластов во фрейме письма приводит к тому, что специфические термины, связанные с культурой, используются для обозначения природных процессов. Так, в текст вводится мотив «ученичества» природы, который реализуется в поэтике оды через «грифельный» код. Семантика грифеля, связанная со сланцем генетически (как культурный продукт с природным материалом), входит в заголовочный комплекс манделъштамовской оды, а затем четырежды повторяется в тексте, образуя семантическую парадигму, в которую втягиваются родственные понятия (мел, свинцовая палочка). Так складывается смысловое пространство ученичества, основными семиотическими показателями которого являются грифель / мел и доска. При этом природное (в контексте оды – воздушно-каменно-водное) бытие выступает и в роли грифельной доски, и в роли ученика («кремень – ученик воды проточной»), и в роли учителя («вода их <крутые козьи города. – Л.К., О.Т.> учит»).

Смысловое отождествление природного и культурного кодов в стихотворении Манделъштама имеет под собой глубокое философское обоснование, связанное с тем, что культура и природа понимаются автором как части глобального круговорота: культура возвращается к своим природным истокам, но со временем природный мир снова трансформируется в культуру. И этот круговорот превращений постоянен и неизменен, именно он позволяет Манделъштаму интерпретировать путь, по которому движется бытие, как творческую эволюцию.

Аргументом, доказывающим этот тезис, становятся опять же горные породы, которые в оде присутствуют одновременно и как природные объекты, и как продукты культурного строительства. Так, например, *природная* кремневая семантика реализуется в таких *культурных* «образных производных», как «горящий мел», ассоциативно связываемый с высеканием огня с помощью двух кусков *кремня*. В том же ряду стоят и образы *стрел* вкуче с их корневым дериватом – *застрельщиком*, вызывающим в памяти *кремневые* наконечники стрел или *кремневые* ружья.

Еще интереснее ситуация со сланцем. Манделъштам ухитрился (может быть, невольно) дать в оде целую парадигму видов глинистого сланца (грифельного, рисовального, аспидного, точильного, кровельного, горючего [19. Т. 8 А. С. 850]), используемых в быту и в культуре. Так *грифельный* сланец реализовался, как мы уже отметили, в заглавном образе оды. *Рисовальный* сланец (мягкий черный, насыщенный углеродом) отразился в микроконтексте первой строфы («На... *сланце* облаков... *грифельный рисунк...*»). *Аспидный* сланец, служащий материалом для изготовления грифельных досок, вызвал к жизни образ «иконоборческой доски», ср.: «С *иконоборческой* доски *стереть* дневные впечатленья». В этом микросюжете мы видим семантическое скрещивание мотива иконоборчества (примечательно, что *иконоборцев* византийские ревнители ортодоксального православия называли *аспидами*) и мотива уничтожения иконоборцами икон (посредством буквального стирания святых ликов с иконных досок). *Точильный* сланец, служащий для изготовления точильных камней, ото-

звался в стихе: «вода их учит, *точит* время...». Даже *кровельный* сланец (используемый для изготовления кровельных покрытий) отозвался в оде в достаточно редкой (и слабо мотивированной общим контекстом) лексеме *кровельщик*: «Кто я? Не каменщик прямой, / Не *кровельщик*, не корабельщик...».

И наконец, очень любопытен и на первый взгляд темен образ «горящего мела». Думается, что в рамках системы семантических соответствий, которые Мандельштам выстраивает в своей оде, он может иметь несколько возможных толкований. Сам процесс горения мы выше связали с кремнем как инструментом высекания огненных искр. Но остается вопрос: почему мел (не самый горючий материал) у Мандельштама позиционирован (причем дважды) как горящий? Оказывается, кроме белого, обычного мела, есть еще «черный мел» («французский мел»), который изготовлялся из *горючего* (глинистого) сланца. Его отличительная особенность – высокое содержание угля. Но в таком случае «горящий мел» как писчий инструмент оказывается парфразом «пушкинского угля, пылающего огнем». А в свете пушкинского претекста становится понятным, почему «ночь-коршуница несет горящий мел и грифель кормит». «Угль, пылающий огнем» [21. С. 340] = «горящий мел» – это именно та пища, которая утоляет «духовную жажду» поэта.

Визуально образ «горящего мела», который несет ночь, может быть истолкован и как явление яркой звезды или кометы, оставляющей огненный след на *грифельной доске* ночного неба. Эта версия подтверждается звездным микроконтекстом первой строфы (с отсылкой к лермонтовскому «разговору звезд»), а главное, тем, что одна из самых ярких звезд Северного полушария – Вега (входящая в созвездие Лиры) – переводится с арабского как «падающий коршун»¹, а само созвездие Лиры (символ поэзии в Древней Греции) в старинных атласах изображалось в когтях у коршуна [22].

Таким образом, в структуре *каменных* образов и в принципах их соединения явно проступает геолого-минералогическая составляющая. Но одновременно эта геологическая (с астральными коннотациями) семантика оказывается культурным семиотическим кодом. Запечатлеть тектоническую биографию планеты (ср.: [23. С. 151–156]) и отождествить процессы природного творения и письма Мандельштаму позволяют символические коннотации камня, который предстает в тексте как «двуликий Янус», лики которого повернуты к природному и культурному бытию. И если физические признаки камня мотивировали появление отдельных метафорических образов, то генезис камня обуславливает осевой сюжет стихотворения (вечное возвращение, колебание между природными и культурными полюсами).

¹ «Есть свидетельства, что это название восходит к еще догреческому, финикийскому прототипу созвездия. Так что Лире называли также *Падающий Коршун*, *Падающий Ястреб* или *Падающий Грифон*» [22]. Любопытно, что в корпусе мандельштамовской оды задействованы все три астрономических орнитонима: «ночь-коршуница», «ястребиный твой желток» (в 1-й редакции [14. Т. 1. С. 383]) и «грифель», который, по точному замечанию И. Семенко, созвучен с названием хищной птицы (гриф) [5. С. 21].

«Геологософия» «Грифельной оды» в свете научных концепций В.И. Вернадского

Идея письмен природы и камней как его алфавитных знаков в некотором роде типична для западной культуры: через средневековую символику она была воспринята ранним немецким романтизмом в лице Новалиса. Однако инкарнация этой идеи у Манделъштама может иметь совершенно иной, научный источник. Весьма вероятно, что разработка каменной символики в ракурсе научной поэзии И.В. Гете была инспирирована идеями В.И. Вернадского. Видимо, Манделъштам к 1923 г. был знаком с биогеологическими теориями ученого, который, кстати, в конце 1910-х гг. вел интенсивную научную работу в Крыму.

В манделъштамовской оде отзвуки научных идей Вернадского обнаруживаются непосредственно на уровне его ключевых образов. Так, по утверждению ученого, земная кора на 85 процентов состоит из соединений кремния. А Манделъштам кремень (фонетически и геологически родственный кремнию) называет земным основанием («подошвой гор»). А в выражении «здесь пишет сдвиг» можно усмотреть аллюзии на кристаллографические идеи Вернадского, обосновавшего явление сдвига в кристаллическом веществе [24]. Кроме того, В.И. Вернадский развил генетическую минералогию: он учил рассматривать минералы как закономерные продукты физико-химических процессов, происходящих в земной коре и космосе. Он указал на необходимость изучать не только минералы, но и минералообразующие процессы и выдвинул парагенезис минералов как важный критерий в познании их происхождения [24].

Но самое главное, геологософская концепция «Грифельной оды» заставляет предположить, что на Манделъштама повлияли не только минералогические суждения Вернадского, но и в целом его учение о биосфере. Оно разрабатывалось Вернадским как раз в начале 1920-х гг. и было изложено в его работах: «Химический состав живого вещества» (1922) и «Начало и вечность жизни» (1922), «Биосфера» (1926). Согласно Вернадскому «земная кора <...> не инертная каменная масса, а сложный механизм, где <...> осуществляются разнообразные геохимические круговороты в значительной степени определяемые деятельностью живого вещества <...>. В земной коре сохраняются свидетельства вспышек, волн жизни в виде скоплений биогенных карбонатов, горючих сланцев, угля, нефти, писчего мела и других минеральных образований, связанных с деятельностью живого вещества, с проявлением организации биосферы» (цит по: [Там же]).

А «выявление роли биосферы, – замечает Вяч. Вс. Иванов, – в дальнейшем своем развитии приводит к ноосфере» [25. С. 76] – высшей стадии эволюции, при которой, согласно В. Вернадскому, человечество становится основной планетарной геологообразующей силой, обусловленной творческим воздействием человека на природное бытие. Тейяр де Шарден, развивший идеи Вернадского, определяет ноосферу как «сферу размышления, сознательного изобретения, ошутимого объединения душ» (цит. по: [25. С. 76]).

Мандельштам, проштудировавший еще в эпоху «Tristia» «Творческую эволюцию» Анри Бергсона, не мог остаться равнодушным к подобным идеям [9]. Думается, что один из магистральных мотивов оды – мотив онтологического «ученичества» может быть истолкован как поэтическая инверсия теории ноосферы с ее культом перманентного творческого становления, с той лишь оговоркой, что Мандельштам моделирует собственную – антиутопическую – версию «ученичества миров».

Суть этой версии в том, что природное бытие и репрезентирующий его горный рельеф образовался вследствие геологических потрясений, тектонических сдвигов вселенских масштабов (ср. «звезда с звездой – могучий стык»), воздействия атмосферы (воздуха, воды), времени. Кремневые гряды хранят память о своем прошлом (в осадочных породах содержатся реликтовые структуры)¹, а каменные отложения представляют собой спрессованное время². Не случайно ведь страх / сдвиг «пишет» «свинцовой палочкой». Примечательно, что *свинец* как металл мифологически коррелирует с Сатурном (временем).

При этом становление природного бытия, по Мандельштаму, предполагает разрушение культурного бытия, его регресс к неким первичным сновидческим формам. Так, размышляя над державинским тезисом о тленности всего сущего, Мандельштам утверждает, что энтропии в большей степени оказываются подвержены феномены, относящиеся к сознанию, которое понимается им как механизм, формирующий культурную «ойкумену»:

С иконоборческой доски
Стереть дневные впечатленья
И, как птенца, стряхнуть с руки
Уже прозрачные виденья!

[14. Т. 1. С. 150]

Дневной мир сознания оказывается побежденным ночной сферой бессознательного. При этом бессознательное в своей глубине неразруσιμο, а посему сохраняет творческий потенциал («ночь-коршунница несет / горящий мел и грифель кормит»). Согласно авторской логике ничто не исчезает окончательно. Дневные видения и впечатления, относящиеся к сфере сознания / культуры не развоплощаются, а, спрессовываясь наподобие геологических пластов, уходят в подсознание («изнанку» сознания), т.е. в природный, «ночной мир»:

День бушевал, как день бушует
<...>
Как мусор с ледяных высот –

¹ Например, главная масса известковых гор сплошняком «состоит из мелких раковин простейших животных <...> моллюсков, игольчатых губок» [18. Т. 20. С. 315].

² Ср. в «Разговоре о Данте»: «Камень – импрессионистический дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий; но он не только прошлое, но и будущее» [14. Т. 2. С. 251].

Изнанка образов зеленых –
Вода голодная течет,
Крутясь, играя, как звереныш.

[14. Т. 1. С. 150]

Возврат к стихии подсознательного связывается Мандельштамом с мотивом времени, обращенного вспять, и образом культуры, которая возвращается к своему первично-природному бытию. Эти смыслы индуцируются образом «воды голодной», которая в контексте «Грифельной оды» также оказывается родником, текущим к своим истокам – «обратно в крепь» (ср. образ «голодного времени» в статье «Слово и культура»). Родник, текущий в обратном направлении, становится всеобъемлющим символом времени, обращенного вспять: времени, которое не уничтожает культуру, а как бы возвращает ее в родовое, природное лоно, где содержатся лишь прообразы культуры, ее наброски-черновики.

Мандельштамовские отождествления геологических явлений с жизнью человеческого духа, генетическое или морфологическое единство природных и культурных структур также вполне вписываются в ноосферическую парадигму. Вспомним одну из ключевых идей Вернадского, подчеркнутую Вяч. Вс. Ивановым, о «единстве вселенной и происходящих в ней процессов» [25. С. 75]. Эта идея впоследствии трансформировалась в один из ключевых методологических принципов ученого, утверждающий, что «в песчинке или капле как микрокосме отражается общий состав космоса» (цит. по: [Там же]).

Означенные натурфилософские идеи мотивируют метафорические ряды «Грифельной оды», связанные с отождествлением природных и культурных реалий. Так, горный рельеф в оде предстает как архитектурный прототип готических соборов¹. А «кремней могучее слоенье» становится прообразом городского пейзажа, что реализуется в образе «крутых козьих гордов», в самой семантике которого заложено соположение культурного и природного кодов. Интересно, что «козьи города» оказываются опосредованной отсылкой к собственной античной «аллюзии», крымскому стихотворению 1915 г. «Обиженно уходят за холмы...», в котором есть образы «овечьего Рима с его семью холмами», «собачьего лая» и овечьего руна, висящего «тяжелою волной» [14. Т. 1. С. 105].

Таким образом, первоначальным импульсом возникновения базовой метафорической модели «Грифельной оды» могли стать идеи Вернадского о единстве живого и неживого, которые и обусловили саму структуру обратимых «природно-культурных» метафор Мандельштама. Однако Мандельштам выходит далеко за пределы учения Вернадского, выстраивая свою систему доказательств изоморфизма природы и культуры. Главным доказательством становится сама структура «Грифельной оды», где, как в

¹ Подобный метафорический ход был опробован Мандельштамом в стихотворении «В хрустальном омуте какая крутизна!..».

горных породах, сосуществуют разные реминисцентные вкрапления из поэтических текстов, созданных в прошедшие исторические эпохи.

«Поэзия, завидуй кристаллографии...» Структура интертекста «Грифельной оды»

Если идеи Вернадского оказываются источником глобальной символической «схемы», которая обуславливает смысловую архитеконику стихотворения, то многочисленные литературные ассоциации как бы «поясняют» отдельные его образы. Интертекстам «Грифельной оды» посвящено значительное количество работ (см. труды, указанные в списке литературы: [1–11, 26–28]), где подробно выявляются и каталогизируются основные цитаты, аллюзии и отсылки, которые использует Мандельштам в своем стихотворении. Поэтому наша задача состоит в том, чтобы показать, что интертекст «Грифельной оды» – это не случайно-хаотичный набор цитат, но система, выстроенная по определенным – геолого-минералогическим – закономерностям.

Так, во-первых, интертекстуальные отсылки, содержа в себе первичную авторскую семантику источника, тем не менее как бы надстраиваются над сугубо мандельштамовскими смыслами. Цитата в этом случае фактически становится формой авторского смысла, и часто функции текста-реципиента и текста-источника меняются: не цитата поясняет текст, а текст – цитату.

Во-вторых, выбор цитат мотивируется исходной семантикой ключевых субстанциональных образов оды и в первую очередь – *камня, горных пород, гор*. Именно эти «предметные» символы притягивают интертексты из разных литературных источников и оказываются «центрирующим» элементом подвижной системы мандельштамовского интертекста.

В-третьих, сосуществование разных цитат осуществляется по тем же геологическим принципам стыков и напластований, которые были описаны нами выше. При этом смысловые противопоставления между семантическими значениями разных претекстов часто не снимаются Мандельштамом, они остаются в стихотворении как некая память об источниках его происхождения.

Наконец, в-четвертых, технология интертекстуальности, использованная в «Грифельной оде», принципиально отличается от простой схемы, постулирующей одно-однозначные соответствия между текстом-донором и текстом-реципиентом. «Грифельная ода» построена как сложное смыслопорождающее устройство, которое предполагает не только поливалентность ключевых образов текста, но и – в некоторых случаях – *поливалентность источников*, к которым эти образы могут восходить. Огромное количество интертекстуальных отсылок, обнаруживаемое исследователями, косвенно этот факт подтверждает.

Главным механизмом такой поливалентности становится использование в «Грифельной оде» образов, характеризующихся семантической гло-

бальностью и тяготеющих к архетипическим образованиям. С этой точки зрения поиск конкретных источников многих образов, по нашему разумению, является лишь первым этапом исследования, описательно-идеографическим, ассоциирующимся со сбором первичных данных. На втором же этапе, аналитическом, должны выявляться принципы встраивания цитат-отсылок в сам мандельштамовский текст. Говоря иначе, здесь необходимо показать, как работает механизм наращивания значений, как архетипическое содержание накладывается на тот или иной культурный текст и как, наконец, в результате всех этих смысловых трансформаций возникает своеобразная «политатата», которая отсылает сразу к множеству претекстов.

Наиболее очевидные и многократно прокомментированные литературные ассоциации связаны с лермонтовским стихотворением «Выхожу один я на дорогу...» и державинской неоконченной одой «На тленность». С лермонтовским претекстом («Сквозь туман *кремнистый* путь блеснит <...> И звезда с звездою говорит» [29. С. 127]) коррелируют кремнево-астральные образы мандельштамовской оды. А с державинской «Рекой времен в своем стремлении...» ассоциируется сланцево-грифельная семантика, восходящая к способу написания державинского стихотворения на грифельной доске (изготовленной из аспидного *сланца*).

Однако на идейном уровне эти литературные произведения прямо не связаны с каменной тематикой, более того, в аксиологическом плане они противопоставлены друг другу. Так, смысл стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» – в попытке преодоления смерти через слияние с природой, идея же державинского текста прямо противоположна – все уничтожается временем: «А если что и остается <...> то вечности жерлом пожрется» [30. С. 360]. Таким образом, обе литературные отсылки не столько синтезируются в лирическом пространстве «Грифельной оды», сколько противопоставляются друг другу, подспудно играя роль идейной контрверзы.

Чью позицию разделяет Мандельштам? Казалось бы, державинскую. В статье «Деятнадцатый век» поэт буквально воспел державинское восьмистишие, ср.: «Здесь на ржавом языке одряхлевшего столетия со всей мощью и пронизательностью высказана потаенная мысль грядущего – извлечен из него высший урок, дана его моральная основа. Этот урок – релятивизм, относительность» [14. Т. 2. С. 196].

И в самом тексте «Грифельной оды» можно найти аргументы в пользу точки зрения Державина. Так, «молочный грифельный рисунок» на «мягком сланце облаков» отсылает к державинской записи на грифельной доске, и эта аллюзия экстраполирует пессимистическую мысль Державина о губительной власти времени над любой людской деятельностью. Отсюда сравнение грифельного рисунка с «бредом овечьих полусонок» (метафора зиждется на сходстве облаков и овечьего руна). Эта странная метафора распадается на два взаимосвязанных образа, скрепленных «овечьей» семой: сна человечества («Мы стоя спим в густой ночи / Под теплой шапкою овечьей», т.е. под небесным, облачным покровом) и горного пейзажа, ко-

торый может быть истолкован как возвращение цивилизации в природу («Обратно в крепь родник журчит <...> Крутые козьи города <...> Овечьи церкви и селенья»).

Однако последующие смысловые ходы «Грифельной оды» говорят о потаенном споре Мандельштама с Державиным. И в этом споре автор выдвигает два аргумента, связанные с *каменной* семантикой.

Первый аргумент в споре Мандельштама с Державиным – *теологический*. Мировой хаос можно теургически подчинить, преобразить через творчество-творение, мотив которого сопрягается с библейскими аллюзиями. Большинство из них отмечено исследователями. Так, анафорический зачин «блажен, кто», присутствующий в седьмой строфе отсылает к *Заповедям блаженства в Нагорной проповеди* Иисуса Христа¹ (см.: [З. С. 174; 10. С. 88]. Подтверждением этому служит и семантика *проповеди* в следующем двустишии: «Им <овечьим церквям и селеньям> *проповедует* отвес...»). Мотив завязывания ремня в стихе «Блажен, кто завязал ремень» вписывается в ту же евангельскую парадигму, ибо представляет собой инверсию известного речения Иоанна Крестителя [З. С. 174]. Ср.: «Иоанн всем отвечал: я крещу вас водою, но идет Сильнейший меня, у Которого я недостойн развязать ремень обуви; Он будет крестить вас Духом Святым и огнем» (Лк. 3 : 16, ср. с Мк.: 1 : 7–8).

Если же вспомнить, что сам Иисус – «камень, который отвергли строители, тот самый сделался главою угла» (Мф. 21 : 42), то в процитированном отрывке можно угадать отсылку к новозаветному ритуалу Крещения. Вот его семиотические показатели: а) инверсированные слова Иоанна Крестителя во время Крещения; б) мотив религиозного ученичества (Иисус – Иоанн); в) мотив проточной воды (крещение в водах Иордана) как материальной субстанции христианского учения и магической основы обряда; г) кремень как метафора Иисуса (в свете вышеприведенной отсылки к евангельской цитате).

Камень в Евангелии – это еще и метафорический образ Христианской церкви. Так, в разговоре с Петром Иисус объявляет краеугольным камнем своего учения божественную истину (а именно: что Он – это Христос, Сын Бога Живаго). И на этой истине Иисус Христос собирается построить свою Церковь: «...и на сем камне (напомним, что петра – в переводе с греческого – каменная глыба. – Л.К.) Я создам Церковь Мою» (Мф. 16 : 18).

В свете библейского отождествления Иисуса Христа и его учения с краеугольным камнем авторская метафора *каменных гряд* как «овечьих церквей» обретает не только архитектурный, но и сакральный смысл, да и сама овечья семантика, облучаемая новозаветными коннотациями, прочитывается по-другому.

Кроме того, разворачиваемые в дальнейшем виноградно-плодоносные мотивы («Плод нарывал. Зрел виноград»), казалось бы, неожиданно появ-

¹ Ср.: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царствие Небесное. Блаженны плачущие, ибо они утешатся...» (Мф. 5 : 3–4).

ляющиеся в тексте оды, могут быть мотивированы все тем же претекстом главы 21 Евангелия от Матфея, в которой рассуждения о камне, отвергнутом строителями, предваряет притча о виноградарях («Когда же приблизилось время плодов, он послал своих слуг к виноградарям, взять плоды», Мф. 21 : 34).

Укажем еще один неявный, но весьма значимый новозаветный претекст процитированного фрагмента: «Блажен, кто завязал ремень / Подошве гор на твердой почве». На наш взгляд, семантика гор здесь еще одно напоминание о *Нагорной проповеди*. Завершая Нагорную проповедь, Иисус рассказывает притчу о двух домах: «Итак всякого, кто слушает слова Мои сии и исполняет их, уподоблю мужу благоразумному, который построил дом свой на камне; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и устремились на дом тот, и он не упал, потому что основан был на камне. А всякий, кто слушает Мои и не исполняет их, уподобится человеку безрассудному, который построил дом свой на песке; и пошел дождь, и разлились реки, и подули ветры, и налегли на дом тот; и он упал, и было падение его великое» (Мф. 7 : 24–27).

Разлив рек, разрушающий построенный на песке дом, в этой притче перекликается с державинской «рекой времен», топящей все сущее. Таким образом, контраргументом в споре с Державиным может служить эта евангельская цитата, отраженная в образной парадигме кремня как той нерушимой, «твердой почвы», которая служит основанием материального и духовного строительства. Ср.: «И сами, как *живые камни*, *устройте* из себя дом духовный» (1 Пет. 2 : 5).

Обратим внимание, что никакого прямого религиозного смысла «Грифельная ода» не несет: все библейские интертексты последовательно инверсированы. Почему? Ответ на этот вопрос дает финал «Грифельной оды», также содержащий явную аллюзию на евангельский текст и указывающий на имплицитное соотнесение лирического героя с апостолом Фомой. Ср.: «И я хочу *вложить персты* / В кремнистый путь из старой песни, / Как в язву...». В Евангелии от Иоанна Фома, узнав о воскресении Иисуса, говорит: «Если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не *вложу перста* моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю» (Ин. 20 : 25).

Отождествление лирического «я» с апостолом Фомой чрезвычайно любопытно. Оно, по сути дела, знаменует новое мировоззрение поэта, новую систему философских ценностей, базирующуюся и на строго научном подходе, заложенном геофизическими и геохимическими изысканиями Вернадского, и на религиозно-философских воззрениях в духе Плотина или о. Павла Флоренского. Последний в письмах В.И. Вернадскому в конце 1920-х – начале 1930-х гг., развивая его идеи о ноосфере, обосновывает учение о «пневмосфере – сфере Духа», в которую втягиваются «не только произведения науки, философии, религии, искусства, входящие в ноосферу, но и нужные для их воплощения материалы» [25. С. 77]. Думается, что воплощение похожих идей, возникших независимо от влияния о. Флоренского, мы можем наблюдать в «Грифельной оде».

Второй довод Мандельштама в полемике с Державиным – *интертекстуальный*. Текст «Грифельной оды» изобилует отсылками к текстам предшественников, большинство из которых, как мы уже указали, выявлены. Поэтому, продолжая этот реминисцентный поиск, подчеркнем, что важно не просто найти ту или иную еще не указанную аллюзию, но вписать ее в онтологическую концепцию автора, реализованную в поэтике стихотворения. Суть ее состоит в следующем. Природные, социальные и культурные смыслы, отраженные в речи поэтов, образуют в диахронном развитии семиотические пласты, наподобие геологических пород. При этом, как мы декларировали выше, одна и та же цитата может восходить к разным источникам, вертикально организуя интертекстуальные слои оды. Достигается этот эффект благодаря тому, что цитатные образы, которые использует Мандельштам, являются семантически широкими, тяготеющими к архетипическим значениям. Эта техника работы с цитатами-отсылками создает эффект, который мы называем «слоение интертекста», при котором один и тот же образ может быть полигенетичным, восходить к разным источникам.

Державинский пласт, на который указывали сам Мандельштам и исследователи оды, возможно, самый нижний. В него входят помимо грифельной семантики «Реки времен...» и отсылок к заглавиям державинских стихов («Пеночка» и «Цепочка»), отмеченных М.Л. Гаспаровым [3. С. 176], вкрапления из образной структуры оды «На переход Альпийских гор» (1799), в котором мы видим те же семантические индексы, что и в стихотворении Мандельштама: образные комплексы камня – воды – ледяных высот, горения – ломки – кручения – стрел, проективные описания душевных и физиологических проявлений, спроецированных на природу (гневливость, страх / ужас, голод); амбивалентное отождествление дня и ночи («День – ночь ему среди туманов, / Ночь – день от громовых пожаров»); уподобление гор – сакральным объектам («Дымящи холмы – алтари») [31. С. 282].

Более того, связь «Грифельной оды» и оды «На переход Альпийских гор» поддерживается живописными отсылками, которые, на наш взгляд, оказываются более важными для развертывания оды, чем уже многократно указанное соотнесение ее ключевых образов с портретом Державина работы Тончи [3. С. 161–162]. Речь идет о рисунке, приложенном к оде при ее первом издании и воспроизведенном в академическом издании с комментариями Я. Грота (с этим изданием О. Мандельштам с большой вероятностью был знаком). Этот рисунок, предпосланный тексту державинского стихотворения, изображает отвесные утесы, горные уступы, водопады, колоны и Геркулеса, предводительствуемого орлом [31. С. 278]. Фактически рисунок содержит в себе ключевые образы и мотивы «Грифельной оды»: соотнесение каменных уступов и воды, изоморфизм природных (горы) и культурных (колоны – геркулесовы столбы) образов. Кроме того, он объясняет появление «ночи-коршунницы», которая может быть генетически связана с образом орла на гравированном рисунке. Таким образом, интер-

текстуальный державинский пласт включает в себя и визуальный компонент, который разыгрывает образы и идеи «Грифельной оды» на живописном материале.

Цитатный державинский пласт сопрягается с «геологическим» пластом пушкинского творчества через архетипические образы дня и ночи. Так, «Прозрачный лес» Мандельштама, несомненно, связывается с пушкинским «прозрачным лесом» из «Зимнего утра» [21. С. 98–99]. Этот образ тянет за собой связку других образов из того же стихотворения, корневые морфемы которых коррелируют с образами мандельштамовской оды (ср. в «Зимнем утра» – «лед», в «Грифельной оде» – «ледяных» и далее: «речка» – «родник», «зеленеет» – «зеленых», «тучи мрачные» – «облаков», «звезда» – «звезда с звездой», «луна» – «луна», «дремлешь... проснись» – «спим», «злилась» – «злых»).

Кроме того, в смысловой организации обоих текстов играет роль антитеза *дня* и *ночи*, которая, отметим, может ассоциироваться и с державинской одой «На переход Альпийских гор» и лермонтовским стихотворением «Выхожу один я на дорогу...», где тоже есть игра этими антитетическими понятиями.

«Минеральным» вкраплением семантики дня и ночи в семантическую «толщу» оды помимо пушкинско-державинских реминисценций являются отсылки к Ф. Тютчеву, которые также связаны с архетипической семантикой ночи и дня. Так, мандельштамовская контрастность этих образов проецируются на ряд тютчевских стихотворений («День и ночь», «Святая ночь на небосклон взошла...», «О вещая душа моя...», «О чем ты воешь, ветер ночной?..», см.: [7]), которые, с одной стороны, служат поэтико-философским комментарием к «Грифельной оде», контекстом для ее истолкования, с другой стороны, обнажает амбивалентное мировосприятие лирического героя, балансирующего «на пороге как бы двойного бытия» [32. С. 202]. Тютчевская антиномичность дневной и ночной ипостасей собственной души у Мандельштама беспредельно усложнена, нераздельность и неслиянность этих граней для него трагедийна.

Итак, день и ночь в «Грифельной оде» – образы, стягивающие разные интертекстуальные пласты в единое целое, эти образы как бы «пронизывают» семантические слои оды, являются структурообразующими для них, вокруг них формируется семантический ореол, притягивающий исторически разные претексты.

Но вернемся к Пушкину. Семантическое сопряжение воды и камня в «Грифельной оде» напоминает о «Медном всаднике». Ср.: «Нева <...> как зверь остервенясь, / На город кинулась» [21. С. 322], «...место, где потоп играл» [21. С. 325]; «Наводнение / Туда, играя, занесло / Домишко ветхой...» [Там же]. Та же семантика воды в «Грифельной оде»: «Вода *голодная* течет, *Крутясь, играя*, как *звереныш*». В «Медном всаднике» осмысление воды как «игры стихий» усложняется ее связью с мотивом «обратного течения», который также присутствует в «Грифельной оде». Ср. у Пушкина: «Но вот, *насытая* разрушеньем, / *Нева* *обратно* повлеклась...» [Там

же. С. 323], и у Мандельштама: «Обратно в крепь родник журчит». Кстати, указанный пушкинский контекст проясняет генезис эпитета «голодная» по отношению к воде: ведь в микроконтексте 5-й строфы «Грифельной оды» вода также насыщается разрушением.

Некоторые из ключевых образов оды – кремня, потока – обнаруживаются в неоконченной пушкинской поэме «Вадим». Скалистый пейзаж в поэме, как и в мандельштамовской оде, – результат взаимодействия камня, воды и атмосферных явлений: «...скалы, стремнины, / Везде хранят клеймо громов / И след потоков источенных...» [33. Т. 4. С. 158]. Образ кровельщика (достаточно редкий в русской поэзии) появляется в пушкинском наброске и «И ты тут был» («Я Гаспар Дик, кровельщик, готовый к вашим услугам, милостивый граф» [Там же. Т. 5. С. 505]), а «корабельщик», возможно, инициирован «Сказкой о царе Салтане» (ср. «Корабельщики в ответ...» [21. С. 334]).

Формула «блажен, кто» также может быть полигенетичной. Так, она, очевидно, отсылает не только к Евангелию, но и к стихотворению Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (ср.: «Блажен, кто про себя таил <...> / Блажен, кто молча был поэт» [Там же. С. 53]) и роману «Евгений Онегин» («Блажен, кто смолodu был молод / Блажен, кто вовремя созрел» [21. С. 410]; ср.: [28]). «Пенье стрел» в «Грифельной оде», возможно, инициировано пушкинским стихотворением «Конь» (из «Песен западных славян»), где этот образ предвещает войну: «Слышу... трубный звук и пенье стрел» [21. С. 137]. Кстати, в том же стихотворении два раза повторяется образ «подков», который, как мы помним, также дважды повторен в начале и в финале «Грифельной оды» в словосочетании «с подковой перстень». Второй компонент этого словосочетания – отсылка к стихотворениям Пушкина «Храни меня, мой талисман» и «Сожженное письмо» и к стоящей за этими стихотворениями реалии – перстню, подаренному Пушкину Елизаветой Воронцовой. Любопытно, что рисунок на камне (сердолике), вделанном в перстень, воспроизводил виноградные гроздья (не отсюда ли образ «зреющего винограда» в «Грифельной оде?»), а сам минерал и надпись на камне свидетельствуют о крымско-караимском происхождении перстня.

«В бабки нежная игра» в пушкинской вселенной проецируется на экфрастический текст – «На статую играющего в бабки», посвященный скульптуре Н.С. Пименова, и опосредованно – на трагедию «Борис Годунов», поскольку гибель царевича Дмитрия, по мнению Мандельштама, произошла во время игры в бабки (ср.: в его стихотворении 1916 г., навеянном этим историческим сюжетом: «А в Угличе играют дети в бабки...» [14. Т. 1. С. 110]).

И наконец, самый верхний цитатный слой – аллюзии на поэзию Серебряного века. Здесь возникает поэтологическая отсылка к стихотворению Гумилева «Слово», где «мертвые слова» уподобляются пчелам «в улье опустелом» [34. С. 291]. Ср. у Мандельштама «Как мертвый шершень возле сот / День пестрый выметен с позором» [14. Т. 1. С. 149].

Вероятно, что в этой строке одновременно возникает и имплицитная отсылка к В. Шершеневичу, поддержанная звуковым сходством лексем *шершень* – *Шершеневич*¹. С Вадимом Шершеневичем у Мандельштама были сложные отношения, не вызывал у него симпатии и имажинизм, главой которого тот был (см. «Письмо о поэзии», где Мандельштам ругает имажинизм: «Молодые московские дикари открыли еще одну Америку – метафору, про stodушно смешали ее с образом <...> Право же, дурная поэзия изнурительна для культурной почвы, вредна, как и всякая бесхозяйственность» [Там же. Т. 2. С. 266]). Вероятно, поэтому в тексте «Грифельной оды» сразу после образа *мертвого шершня* появляется синтаксически связанный с ним мотив «выметания», а затем и «мусора» – в сопряжении с лексемой «образ» («Как мусор с ледяных высот / Изнанка образов зеленых»), этимологически соотносимой с именованьем течения (*imago* в переводе с латинского – образ). Знамательно, что эта довольно злая, хотя и скрытная, критика Шершеневича подкреплена цитатно: мотив *выметания* / *мусора* в оде Мандельштама переключается с образом «опричника с метлою», который появляется в стихотворении Шершеневича «Принцип растекающейся темы» [35. С. 115]. Можно было бы предположить здесь случайное совпадение, если б не начало означенного стихотворения: «Заблудился вконец я и вот обрываю...». Именно этот стих позже эхом откликнется в знаменитой «двойчатке» Мандельштама «Заблудился я в небе – что делать?..» [14. Т. 1. С. 248].

Таким образом, архитектоника интертекста в «Грифельной оде» Мандельштама метафорически обусловлена геологической семантикой. Цитатные слои в мандельштамовской оде подобны геологическим пластам, они существуют в стихотворении по принципу стыков и напластований, включая в себя самые разнообразные «минералогические» вкрапления культуры, от Державина до современной Мандельштаму поэзии.

Итак, Мандельштам как будто бы совершает «клавишную прогулку» по горным вершинам русской поэзии – от Державина до Шершеневича. При этом его метонимические отсылки к знаковым поэтическим текстам русской культуры сплавляются с прозрачными отсылками к новозаветным текстам. Эта техника работы с реминисцентными пластами позволяет рассмотреть геологическую метафору применительно к интертексту в ином ракурсе. Мы полагаем, что Мандельштам в «Грифельной оде» воплощает глубинные механизмы развития культуры, используя *принцип образования кристаллических тел*.

Так, собиранье смыслов интертекста в «Грифельной оде» осуществляется по кристаллическому типу, когда архетипический смысл исходных цитатных образов оказывается кристаллообразующим фактором, который, формируясь в насыщенном растворе культуры, притягивает к себе разнообразные претексты. При этом сам интертекст состоит как из «литературно-геологических» слоев (от XVIII до XX в.), так и из кристаллических вкраплений в эти слои, как бы разбросанные в «толще» самого стихотворения.

¹ На созвучие этих лексем обратил наше внимание А.Н. Мурашов. Благодарим его за это.

Подводя итог, отметим, что каменная парадигма оказывается центральной для семантики «Грифельной оды». Ее основные семантические пласты оказываются мотивированными специфическими признаками камня, который предстает в стихотворении в трех основных ипостасях: физической, генетической, культурно-орудийной.

Физическое измерение камня обуславливает ключевые визуальные метафоры оды, связанные с взаимопроникновением природных стихий. Генетический аспект камня связывается с разворачиванием основного лирического сюжета оды, соотношенного с культурным, биологическим и геологическим морфогенезом. Культурно-орудийный аспект камня сопрягается с базовой философской идеей Мандельштама об изоморфизме явлений природы и культуры. Так, семантика стыка, являясь архитектурным принципом оды, реализуется на ее фонетическом, лексическом и синтаксическом уровнях.

Думается, что идея организации поэтического текста как минералогического образования была нащупана на уровне поэтической практики в «Грифельной оде»; теоретически же Мандельштам осмыслит ее позже в «Разговоре о Данте», где он сформулировал закон «формообразующей тяги». Он пишет: «Поэму насквозь пронзает безостановочная, формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы» [14. Т. 1. С. 224–225]. Именно по принципу развития кристаллографической темы выстраивается и текст «Грифельной оды», когда вокруг исходных смыслов образуются новые структуры, которые располагаются в таком порядке, какой соответствует «кристаллической решетке» культуры. При этом именно камни (кристаллы) оказываются центрами метафорообразования, так как они содержат «двойную» семантику: природную (в силу своего происхождения) и культурную (реализующуюся через смысловое поле письма).

Таким образом, формообразующая тяга природных и культурных феноменов организует глубинные интертекстуальные пласты оды, которые здесь выполняют не только классическую функцию отсылки к претекстам, но и, вписываясь в авторскую структуру значения, формируют «кремневые гряды» совершенно иных философско-эстетических смыслов.

В сущности, поэт делает вывод, что все потрясения и сдвиги в мире сродни геологическим процессам, которые не уничтожают мир, а трансформируют его, причем предыдущая модель развития воспринимается как черновик нынешней модели. И нет никакого «жерла вечности», а есть «геологические слои», хранящие «сухой остаток» бытия. Надо только научиться читать этот природный, в том числе, минералогический, код.

Таким образом, камень и его дериваты (кремень, сланец / грифель), не теряя своей материальной фактуры, становятся гносеологическими символами и инструментами познания. Благодаря геологической аналогии само бытие в истолковании Мандельштама предстает как глобальная метафора

перманентного ученичества – как у природы, так и у культуры. При этом «грифельная семантика» ученичества у Мандельштама обретает вселенский размах, втягивая в свою орбиту небо, землю, геологическое и историческое время, предшествующие этапы мировой культуры и отечественной литературы... Все это для поэта – письмена бытия, которые, будучи записаны единожды, уже никогда никуда не исчезают.

Литература

1. *Террас В.И.* «Грифельная ода» О. Мандельштама // Новый журнал. 1968. Кн. 92. С. 163–171.
2. *Седых Г.И.* Опыт семантического анализа «Грифельной оды» О. Мандельштама // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1978. № 2. С. 13–25.
3. *Гаспаров М.Л.* «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // *Philologica*. 1995. Т. 2, № 3/4. С. 153–198.
4. *Гаспаров М.Л.* Природа и культура в «Грифельной оде» Мандельштама // *Арион: Журнал поэзии*. 1996. № 2. С. 50–56.
5. *Семенко И.М.* Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций – к окончательному тексту. 2-е изд., доп. М. : Ваш выбор ЦИРЗ, 1997. 144 с.
6. *Черашня Д.И.* О двух «Грифельных одах» в русской поэзии // *Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики*. Кемерово, 1998. С. 66–74.
7. *Микушевич В.* Двойная душа поэта в «Грифельной оде» Мандельштама // «Сохрани мою речь...». Вып. 3, ч. 1. М., 2000. С. 55–62.
8. *Левченко Я.* «Грифельная ода» О.Э. Мандельштама как логодицея // *Критика и семиотика*. 2005. Вып. 8. С. 197–212.
9. *Вайман Н.* К вопросу о «Грифельной Оде»: Мандельштам и Жирмунский // *Russian Literature*. 2012. Т. 72, вып. 3–4. С. 545–600.
10. *Пронина Т.Д.* Одическая традиция в «Грифельной оде» О.Э. Мандельштама // *Новый филологический вестник*. 2015. № 1 (32). С. 82–99.
11. *Сегал Д.* О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» О.Э. Мандельштама // *Сегал Д. Литература как охранная грамота*. М., 2006. С. 253–301.
12. *Ахутина Т.В.* Проблема строения индивидуального лексикона человека в свете идей Л.С. Выготского // *Ахутина Т.В. Нейролингвистический анализ лексики, семантики и прагматики*. М., 2014. С. 234–249.
13. *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М. : Терра – Книжный клуб, 1998.
14. *Мандельштам О.* Сочинения : в 2 т. М. : Худ. лит., 1990.
15. *Толстая С.М.* Предметные оппозиции и их символические функции // *Толстая С.М. Образ мира в тексте и ритуале*. М., 2015. С. 234–243.
16. *Толстая С.М.* Категория признака в символическом языке культуры (вместо предисловия) // *Признаковое пространство культуры*. М. : Индрик, 2002. С. 7–21.
17. *Лебединский В.И.* Геологические экскурсии по Крыму: путеводитель. Симферополь: Таврия, 1988. URL: http://kimmeria.com/crimea_placenames/repository/crimea_geology_16.htm (дата обращения: 10.03.2019).
18. *Казарин В.П., Новикова М.А., Криштоф Е.Г.* Стихотворение О.Э. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (Опыты реального комментария) // *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2018. Т. 29 (68), № 1. С. 142–152.
19. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона* : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.

20. Петров Н.Ф. Оползневые системы: Простые оползни (аспекты классификации). Кишинев : Штиинца, 1987. 161 с. URL: <http://opolzni.ru>
21. Пушкин А.С. Сочинения. М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 799 с.
22. Лира // Астромиф: История и мифология созвездий : сайт. URL: <http://www.astromyth.ru/Constellations/Lyr.htm> (дата обращения: 10.03.2019).
23. Иогансон Л.И. Научные реминисценции в творчестве О. Мандельштама // Пространство и время. 2012. № 4 (10). С. 151–156.
24. Баландин Р.К. Вернадский: жизнь, мысль, бессмертие. М. : Знание, 1979. 176 с. URL: http://vernadsky.lib.ru/e-texts/archive/balandin.html#410_5 (дата обращения: 10.03.2019).
25. Иванов Вяч.Вс. Первая треть двадцатого века в русской культуре: Мудрость, разум, искусство // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 4, ч. 1. М., 2007. С. 8–117.
26. Тарановский К. Очерки о поэзии О. Мандельштама // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 13–208.
27. Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. 396 p.
28. Пробштейн Я. «Пространством и временем полный...»: История, реальность, время и пространство в творчестве Мандельштама // Семь искусств. 2014. № 1. URL: <http://litbook.ru/article/5943/> (дата обращения: 10.03.2019).
29. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1964.
30. Державин Г.Р. Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1957. 469 с.
31. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота : в 9 т. СПб., 1865. Т. 2. 736 с.
32. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Л. : Советский писатель, 1957. 422 с.
33. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 10 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1950–1951.
34. Гумилев Н. Сочинения : в 3 т. Т. 1: Стихотворения. М. : Худож. лит., 1991. 590 с.
35. Шершеневич В. Стихотворения и поэмы. СПб. : Академический проект, 2000. 361 с.

The “Stone” Paradigm of Mandelstam’s “The Slate Ode”: On the Mechanisms of Semantic Derivation

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2020. 64. 167–196. DOI: 10.17223/19986645/64/11

Lyubov G. Kikhney, Olesya R. Temirshina, Institute of International Law and Economics named after A.S. Griboedov (Moscow, Russian Federation). E-mail: lgkikhney@yandex.ru / olesja@temirshina.ru

Keywords: stone, flint, intertextuality, image, metaphor, morphogenesis, semantic derivation.

The main aim of the article is to identify the mechanisms of meaning-generation of Osip Mandelstam’s “The Slate Ode”. The hypothesis of the work lies in the fact that at the basis of the semantic structure of the poem there are semes associated with the image of the stone and its derivatives. The theoretical basis of the work was the idea of the semiotic potential of images that are correlated with the *shape* of the object, its *genesis* and *instrumental function*. In this aspect, the primary signs of the stone as a specific natural phenomenon are the basis for meanings of a semiotic order. The article shows that the physical aspect of the stone (its shape and external features) determines the key visual metaphors of the ode and the patterns of the development of its plot. Thus, the common seme “layering”, turning out to be a place of a semantic junction of air and stone paradigms, gives rise to a number of reversible metaphors. At the same time, the external feature of the stone is disconnected from the carrier-object, connecting individual images into a single conceptual and metaphorical field and causing new meanings of the text. The genetic aspect of the stone as a physical object is associated with

the development of the lyric plot, which is the plot of natural morphogenesis. The top layer of this plot refers to the Crimean realities, the deep geological stratum to the processes of rock formation. The stone viewed as a tool in culture organizes the conceptual-semantic structure of the ode and initiates a system of metaphors, the basis of which is the semantic isomorphism of nature and culture. Thus, in “The Slate Ode”, the flint paradigm is intertwined with the semantics of language and writing. It is hypothesized that the “geological philosophy” of “The Slate Ode”, associated with the isomorphism of nature and culture, was inspired by Vernadsky’s noosphere concept, which Mandelstam could be familiar with. The ontological similarity of nature and culture is proved by the very complex intertext of “The Slate Ode”, the stone paradigm becomes its centering component since it is the stone that attracts quotes from various literary sources. The structural analogue of the intertext of the ode is the structure of a stone-crystal. The article shows that the quotational images of the poem have a wide archetypal content (day, night, stone, water, etc.) and therefore can be associated with different sources, which leads to the polygenetic quotation. This “intertext foliation” can be metaphorically explained through the formative crystal power, in which the archetypal meanings of the citation images turn out to be a crystal-forming factor. The idea of organizing a poetic text as a mineralogical entity was theoretically interpreted by Mandelstam in his “Conversation about Dante”. However, its poetic embodiment in “The Slate Ode” preceded this famous essay. It is in “The Slate Ode” that specific mechanisms for the growth of the poem’s meanings associated with the implementation of archetypal motifs in cultural and literary fields are revealed.

References

1. Terras, V.I. (1968) “Grifel’naya oda” O. Mandel’shtama [“The Slate Ode” by O. Mandelstam]. *Novyy zhurnal*. 92. pp. 163–171.
2. Sedykh, G.I. (1978) Opyt semanticheskogo analiza “Grifel’noy ody” O. Mandel’shtama [The Experience of a Semantic Analysis of “The Slate Ode” by O. Mandelstam]. *Nauchnye doklady vysshey shkoly. Filologicheskie nauki*. 2. pp. 13–25.
3. Gasparov, M.L. (1995) “Grifel’naya oda” Mandel’shtama: istoriya teksta i istoriya smysla [Mandelstam’s “The Slate Ode”: History of the Text and History of Meaning]. *Philologica*. 2 (¾). pp. 153–198.
4. Gasparov, M.L. (1996) Priroda i kul’tura v “Grifel’noy ode” Mandel’shtama [Nature and Culture in Mandelstam’s “The Slate Ode”]. *Arion: Zhurnal poezii*. 2. pp. 50–56.
5. Semenko, I.M. (1997) *Poetika pozdnego Mandel’shtama. Ot chernovykh redaktsiy – k okonchatel’nomu tekstu* [Poetics of Late Mandelstam. From Draft Editions to the Final Text]. 2nd ed. Moscow: Vash Vybor TSIRZ.
6. Cherashnyaya, D.I. (1998) O dvukh “Grifel’nykh odakh” v russkoy poezii [On Two “Slate Odes” in Russian Poetry]. In: Tyupa, V.I. (ed.) *Literaturnoe proizvedenie i literaturnyy protsess v aspekte istoricheskoy poetiki* [Literary Work and Literary Process in the Aspect of Historical Poetics]. Kemerovo: Kemerovo State University. pp. 66–74.
7. Mikushevich, V. (2000) Dvoynaya dusha poeta v “Grifel’noy ode” Mandel’shtama [The Dual Soul of the Poet in “The Slate Ode” by Mandelstam]. In: Lekmanov, O., Nerler, P., Sokolova, M. & Freydin, Yu. “Sokhrani moyu rech’...” [“Save My Speech . . .”]. Is. 3. Pt. 1. Moscow: RSUH. pp. 55–62.
8. Levchenko, Ya. (2005) “Grifel’naya oda” O. E. Mandel’shtama kak logoditsey [“The Slate Ode” by O.E. Mandelstam as a Logodicy]. *Kritika i semiotika – Critique and Semiotics*. 8. pp. 197–212.
9. Vayman, N. (2012) On the Problem of ‘Slate Ode’: Mandel’shtam and Zhirmunskii. *Russian Literature*. 72 (3–4). pp. 545–600. (In Russian).
10. Pronina, T.D. (2015) Odic Tradition in “Slate Ode” by O. Mandelstam. *Novyy filologicheskyy vestnik – New Philological Bulletin*. 1 (32). pp. 82–99. (In Russian).
11. Segal, D. (2006) *Literatura kak okhrannaya gramota* [Literature as a Security Certificate]. Moscow: Vodoley Publishers. pp. 253–301.

12. Akhutina, T.V. (2014) *Neyrolingvisticheskiy analiz leksiki, semantiki i pragmatiki* [Neuro-Linguistic Analysis of Vocabulary, Semantics and Pragmatics]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. pp. 234–249.
13. Dahl, V. (1998) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: v 4 t.* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: In 4 Vols]. Moscow: Terra – Knizhnyy klub.
14. Mandel'shtam, O. (1990) *Sochineniya: v 2 t.* [Works: In 2 Vols]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
15. Tolstaya, S.M. (2015) *Obraz mira v tekste i rituale* [The Image of the World in Text and Ritual]. Moscow: Russkiy fond sodeystviya obrazovaniyu i nauke. pp. 234–243.
16. Tolstaya, S.M. (2002) *Kategoriya priznaka v simbolicheskom yazyke kul'tury (vmesto predisloviya)* [The Category of the Attribute in the Symbolic Language of Culture (Instead of the Preface)]. In: Tolstaya, S.M. (ed.) *Priznakovoe prostranstvo kul'tury* [The Attribute Space of Culture]. Moscow: Indrik. pp. 7–21.
17. Lebedinskiy, V.I. (1988) *Geologicheskie ekskursii po Krymu: Putevoditel'* [Geological Tours Around the Crimea: A Guide]. Simferopol: Tavriya. [Online] Available from: http://kimmeria.com/crimea_placenames/repository/crimea_geology_16.htm. (Accessed: 10.03.2019).
18. Kazarin, V.P., Novikova, M.A. & Krishtof, E.G. (2018) Poem by O.E. Mandelstam “Golden Honey From the Bottle Streamed . . .” (Experiences of Real Commentary). *Vcheni zapiski Tavriys'kogo natsional'nogo universitetu imeni V. I. Vernads'kogo. Seriya “Filologiya. Sotsial'ni komunikatsii”*. 29 (68):1. pp. 142–152. (In Russian).
19. Brockhaus, F.A. & Efron, I.A. (1890–1907) *Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona: v 86 t.* [Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary: In 86 Vols]. St. Petersburg: Semenovskaya Tipolitografiya (I.A. Efron).
20. Petrov, N.F. (1987) *Opolznevye sistemy. Prostye opolzni (aspekty klassifikatsii)* [Landslide Systems. Simple Landslides (Classification Aspects)]. Kishinev: Shtiintsa. [Online] Available from: <http://opolzni.ru>.
21. Pushkin, A.S. (2002) *Sochineniya* [Writings]. Moscow: OLMA-PRESS.
22. Astromyth. (n.d.) *Lira* [Lyra]. [Online] Available from: <http://www.astromyth.ru/Constellations/Lyr.htm>. (Accessed: 10.03.2019).
23. Ioganson, L.I. (2012) Scientific Reminiscences in Works of Osip Mandelstam. *Prostranstvo i vremya – Space and Time*. 4 (10). pp. 151–156. (In Russian).
24. Balandin, R.K. (1979) *Vernadskiy: zhizn', mysl', bessmertie* [Vernadsky: Life, Thought, Immortality]. Moscow: Znanie. [Online] Available from: http://vernadsky.lib.ru/e-texts/archive/balandin.html#410_5. (Accessed: 10.03.2019).
25. Ivanov, V.V. (2007) *Pervaya tret' dvadtsatogo veka v russkoy kul'ture. Mudrost', razum, iskusstvo* [The First Third of the Twentieth Century in Russian Culture. Wisdom, Reason, Art]. In: *Russkaya antropologicheskaya shkola. Trudy* [Russian Anthropological School. Proceedings]. Is. 4. Pt. 1. Moscow: RSUH. pp. 8–117.
26. Taranovskiy, K. (2000) *O poezii i poetike* [On Poetry and Poetics]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury. pp. 13–208.
27. Ronen, O. (1983) *An Approach to Mandel'shtam*. Jerusalem: Magnes Press, Hebrew University.
28. Probshteyn, Ya. (2014) “Prostranstvom i vremenem polnyy...”. *Istoriya, real'nost', vremya i prostranstvo v tvorchestve Mandel'shtama* [“Full of Space and Time”. History, Reality, Time and Space in the Works by Mandelstam]. *Sem' iskusstv*. 1. [Online] Available from: <http://litbook.ru/article/5943/>. (Accessed: 10.03.2019).
29. Lermontov, M.Yu. (1964) *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Collected Works: In 4 Vols]. Moscow: Pravda.
30. Derzhavin, G.R. (1957) *Stikhotvoreniya* [Poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
31. Derzhavin, G.R. (1865) *Sochineniya Derzhavina s ob'yasnitel'nymi primechaniyami Ya. Grot: v 9 t.* [Works by Derzhavin with Explanatory Notes by Ya. Grot: In 9 Vols]. Vol. 2. St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.

-
32. Tyutchev, F.I. (1957) *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete Collection of Poems]. Leningrad: Sovetskiy pisatel'.
33. Pushkin, A.S. (1950–1951) *Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t.* [Complete Works: In 10 Vols]. Moscow; Leningrad: USSR AS.
34. Gumilev, N. (1991) *Sochineniya: v 3 t.* [Works: In 3 Vols]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura
35. Shershenevich, V. (2000) *Stikhotvoreniya i poemy* [Verses and Poems]. St. Petersburg: Akademicheskiy proekt.