

О. А. Астапенко

### Я – в мире: о телесном опыте О. Мандельштама

В статье исследуется вопрос о взаимосвязи психофизиологического начала в человеке с его творческой деятельностью. В частности, рассматриваются некоторые особенности поэзии О. Мандельштама, в которой отразилось переживание поэтом своего тела.

*Что – внутри, во внешнем сыщешь;  
Что – вовне, внутри отыщешь.  
И. Гёте*

Христианство утверждает, что до грехопадения тело человека было *духовным*. Оно обладало всеми свойствами физического тела, и в то же время пребывало в состоянии *нетленном, бессмертном и бесстрастном*, то есть не подвергалось старению, смерти и каким бы то ни было человеческим потребностям и страданиям. В этом объективном пространстве-времени, в котором мы находимся сейчас, в нас, по-видимому, сохраняется целостность тела-духа (правда в ином, примитивном виде), подтверждаемая тем обстоятельством, что тело может иметь *духовные переживания*. О единстве тела и духа говорят многие религии, в том числе и иудаизм (см. об этом статью В. Соловьёва). Впрочем, вся религиозная философия XX века рассматривает душу и тело как единый соматический компонент. Современная научная мысль, навеянная декартовскими представлениями о теле-машине, теле-объекте (по сути картезианская, дуалистическая, где душа отделена от тела и противопоставлена ей) находит примирение в некоей области «между» душой и телом, так называемой *телесности*, и присоединяет к термину *картезианская* приставку *анти*. В зоне «между» может происходить и происходит слияние души с телом, таким образом, преодолевая противопоставляющий дуализм. В связи с этим полезно вспомнить французского философа А. Бергсона, который в своих представлениях о теле, не как о материи, объекте или вещи, а как одном из чувственных *образов*, в сущности, одухотворял его, переводил из сферы неживого, объектного, в сферу трансцендентальную. «Помещённое между материей на него влияющей и материей, на которую оно влияет, моё тело есть центр действия, место, где полученные впечатления разумно выбирают пути для превращения в свершенные движения: оно, следовательно, действительно представляет актуальное состояние моего осуществления (*devenir*), то, что в моём длении (*duree*) образуется» [1, с.551]. В. А. Подорога называет бергсоновское понимание тела-образа *действующим, мыслимым телом* [2] (сравни с «мыслящим телом», «мыслившими пугливыми шагами», «мыслящим бессмертным ртом» О. Мандельштама).

Так или иначе, о своём Бытии мы можем судить лишь по ощущению собственного тела, переживанию его, обладанию им (так называемому Я-чувствованию) и дистантному расположению к *другому* телу, по крайней мере, в том физическом пространстве-времени, которое для нас актуально. «Существовать, присутствовать – значит ощущать, но это не голое, чистое ощущение, – говорит В. А. Подорога, – а пережитое ощущение близости с собой и с миром, пережитое посредством собственного тела» [2]. Иными словами, психофизиологическое начало, этот органический субстрат в человеке тесно взаимосвязан с духовным началом, и в той или иной степени влияет, или по выражению В. Н. Топорова, «преформировывает» творческую деятельность человека, в частности поэзию [3, с.429]. В свою очередь сам поэтический текст, впитавший в себя весь комплекс душе-телесных переживаний, способен многое рассказать о его создателе (взаимная рефлексия).

В этом отношении показательна поэзия О. Мандельштама не только потому, что поэт был увлечён идеями А. Бергсона (см. статью «О природе слова») и других мыслителей со сходным кругом интересов, не только потому, что испытывал некую «любовь к организму» и «физиологически-гениальному средневековью», но в первую очередь по причине своего особого Я-чувствования, особого *переживания* своего тела. Витализм, присущий взглядам А. Бергсона и других философов-интуитивистов, говорил о «жизненной силе», участвующей в появлении и устройстве органического мира, и тем самым упразднял эволюционную теорию, что весьма импонировало поэту, как человеку верующему. Поэтому это особое *переживание* Мандельштама связано с ощущением в себе так называемого «живого» тела, то есть тела, имеющего чисто физиологические потребности на уровне телесной схемы, но наделённого интенцией (ориентированное на целеполагание), что свойственно только человеческому существу. Иными словами мандельштамовские переживания связаны с телом, наделённым *духовностью*.

Особенно примечательны в этом плане ранние стихи Мандельштама, где поэт, как ребёнок, впервые увидевший своё отражение в зеркале, осознаёт отличие *своего* тела от тела *другого*, и познаёт себя как отдельно существующее Я: *Дано мне тело – что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим?* Поэт говорит о данности тела. Данность есть акт воплощения (по Гуссерлю). Воплотившись не по своей воле, и будучи не вправе отменить своё воплощение, поэт смотрит на себя со стороны, как на тело-объект, и словно ребёнок, не знает, что делать с этой данностью. Но он одновременно является и субъектом (Гуссерль назвал явление одновременного восприятия тела как объект и как субъект «двойным схватыванием») – он дышит, ощущает в себе жизнь, единство, и говорит о своей данности *кем-то*, кому он благодарен: *За радость тихую дышать и жить / Кого, скажите, мне благодарить?* Более того, навечно остаётся отпечаток его воплощения в этом мире: *На стёкла вечности уже легло / Моё дыхание, моё тепло / Запечатлеется на нём узор, / Неузнаваемый с недавних пор. / Пускай мгновения стекает муть – / Узора милого не зачеркнуть.* Проблема цели жизни, в которой только и есть смысл воплощения, решена – оставлен след в мире.

В. А. Подорога представляет бергсоновский образ тела в виде порогов: 1) Тело-объект (тело, ставшее органическим субстратом, телом-машиной); 2) Тело – «моё тело» (знак обладания телом, чувствование своего тела); 3) Тело-аффект (внетелесное, внеорганическое состояние); 4) Тело мыслимое, единое (операции трансцендентального плана). Все пороги взаимосвязаны между собой. «Единый образ тела в своём трансцендентальном отпечатке (или схематизации) есть совокупность порогов, указывающих на границы отдельных состояний тела», – говорит В. А. Подорога [2]. Вспоминая концепцию, которую нам предлагает христианство, можно теперь предположить, что именно это четвёртое, или одухотворённое тело и имеет те самые *духовные* переживания.

Вообще в ранних стихах Мандельштама отчётливо прослеживается идея «жизненной силы» (Творца) и его творения – человека, то есть его самого, причем с антропоцентрическим акцентом. «Ранние стихи Мандельштама... – о самом себе, – говорит В. Н. Топоров, о своей телесной органике и о том вовне, в мире, что сродственно «психофизиологической» структуре поэта..., о природном, аморфном, зыбком, неясном, туманном, где пока едва-едва склublяются некие неясные очертания...» [3, с.434]. Поэт, как ребёнок, познаёт мир с помощью своих органов чувств – зрения, слуха, осязания: *На бледно-голубой эмали; Сусальным золотом горят; Я вырос, тростинкой шурия; И, проскользнув, прошелестела; Наполнишь шёпотами пены; Полночных птиц незвучный хор; Слух чуткий парус напрягает; ...и чем я виноват, / Что слабых звёзд я осязаю млечность?; Образ твой, мучительный и зыбкий, / Я не мог в тумане осязать; И холод этих хрупких тел; И никну никем не замеченный, / В холодный и топкий приют.* Эти мотивы сохраняются и в дальнейшем, приобретая иные оттенки: *Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма; Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала; Он слышит вечно шум, когда взревели реки / Врежён обманных и глухих.* Подобных примеров можно привести много и все они будут говорить о познании мира посредством ощущений пребывания своего тела в мире. Поэтические образы, как в ран-

нем, так и позднем творчестве, наполняются и мотивами непосредственного существования человеческого организма, без которых физическая жизнь не представляется возможной – это мотивы дыхания и крови: *За радость тихую дышать и жить; Запретною жизнью дыша; Мы в каждом вздохе смертный воздух пьём; Никак не уляжется крови сухая возня; Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки?*

Чувствование себя в мире потрясает и одновременно настораживает: *Так вот она настоящая / С таинственным миром связь! / Какая тоска щемящая, / Какая беда стряслась!* Почему беда? Почему ощущение себя в мире поэт называет бедой? Здесь следует отметить, что визуально и тактильно ощущая своё тело, переживая присутствие в нём, мы тем самым признаём его конечность, смертность. «Тело появилось из смерти», – говорит В. А. Подорога [2]. Актом принятия мира, как свою реальность, мы принимаем и смерть: *Я блуждал в игрушечной чаще / И открыл лазоревый грот... / Неужели я настоящий / И действительно смерть придёт?* Почти одновременно поэт произнесёт следующее: *Когда б не смерть, так никогда бы / Мне не узнать, что я живу.* Вот почему Мандельштам в стихотворении «Silentium» так стремится к «первооснове жизни», к тому состоянию человека до грехопадения, где связь живого ещё не была нарушена: *Она ещё не родилась, / Она и музыка и слово, / И потому всего живого / Ненарушаемая связь.* Первооснова, первоначало, чувство абсолютной гармонии и нераздельности. Бессмертность. В. Н. Топоров, анализируя это стихотворение, говорит: «...поэт «помнит» исходную бессловесность и беззвучность, немоту, абсолютную тишину, идеально сливавшуюся с переживанием своей неотличимости-неотделимости от неё» [3, с.435]. Ощущая присутствие в реальном пространстве-времени, зная о своей причастности к этому физическому миру, поэт на чувственном уровне часто использует в качестве метафор образ холода, пустоты, прозрачности (как символ смерти), болезненности. «У Мандельштама в ранних стихах «болезненность» - некое свойство-состояние, общее и миру и Я как «мыслящему и чувствующему» телу, хотя бы потому, что и то и другое объединены сродством», – говорит В. Н. Топоров [3, с.442]. Показательна в этом отношении позиция В. А. Подороги, который указывает на «первичную неразличимость... тела и мира» [2].

Эту неразрывность Я-с миром мы можем прочувствовать и в стихотворении «Раковина». Я-выброшенное в мир, ещё не оформившееся, хрупкое, как «раковина без жемчужин», знает о равнодушии к нему мира. Не всё ли равно миру, сколько сотен, тысяч, миллионов подобных раковин разбросано по его поверхности (*Быть может, я тебе не нужен, / Ночь; из пучины мировой, / Как раковина без жемчужин, / Я выброшен на берег твой. / Ты равнодушно волны пенишь / И несговорчиво поёшь*), но, воплотившееся Я чувствует свою причастность к миру и грядущую неразрывность с ним: *Но ты полюбишь, ты оценишь / Не-нужной раковины ложь. / Ты на песок с ней рядом ляжешь, / Оденешь ризою своей, / Ты неразрывно с нею свяжешь / Огромный колокол зыбей; И хрупкой раковины стены, – / Как нежсилового сердца дом, – / Наполнишь шепотами пены, / Туманом, ветром и дождём.*

К зрелым годам Мандельштам, накопивший достаточно знаний о вещном мире, заполняет эфемерные пустоты реалиями из жизни. Поэтическая картина уплотняется. Состояние же неопределённой болезненности перерастает в действительное чувство боли (именно телесной), тяжести, муки, усталости: *О, как мучительно даётся чужого клёкота полёт; Кто веку поднимал болезненные веки – / Два сонных яблока больших; Какая боль – искать потерянное слово; Ах, тяжёлые соты и нежные сети; И, спотыкаясь, мёртвый воздух ем.*

По-видимому, Мандельштам никогда не выводил себя из круга реалий этого мира, что позволяло ему трезво сублимировать весь этот телесный опыт на уровень поэтических образов. Я-здесь, Я-тело, Я-чувство не исчезает, не становится подобным некому дионисийскому танцующему телу (Ф. Ницше, А. Арто) и не приобретает статус тела-аффекта, которое А. Арто называет «телом без органов». Даже в ситуации стресса, будучи в ссылке и гонениях, или находясь под властью своих эсхатологических предчувствий, поэт ясно ощущает себя в мире, внутри своего психофизиологического субстрата: *Не мучнистой бабочкою белой / В землю я заемный прах верну – / Я хочу, чтоб мыслящее тело / Превратилось в улицу, в страну; / Позвоночное, обугленное тело, / Сознующее свою длину.*

Во «Флейте» его человеческое Я вдруг нещадно поглощается морем (*И когда я наполнился морем – / Мором стала мне мера моя...*), и поэт снова касается вечности, как и тогда, в юности, когда оставлял в виде неясного узора своё Я – ЭТОМУ МИРУ.

Литература

1 Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон // Мн.: Харвест, 1999. – 1408 с.

2 Подорога, В. А. Феноменология тела / В. А. Подорога – Режим доступа : [http://telesnost.ru/omega/filosofiya/fenomenologiya\\_tela](http://telesnost.ru/omega/filosofiya/fenomenologiya_tela) . Дата доступа –14.03.2012

3 Топоров, В. Н. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» - «Культура», 1995. – С. 428 – 445.

УДК 821.161.1 – 3 Багдановіч

І. А. Бароўская

## Апокрыфы і гуманістычна-хрысціянскае светаўспрыманне Максіма Багдановіча

У артыкуле прапаноўваецца і распрацоўваецца праблема высокага прызначэння паэзіі на прыкладзе творчасці Максіма Багдановіча, які ў алегарычным творы паспрабаваў стылізаваць тагачасную мову пад прыгчавую форму: каб у літаратуры заўсёды краса прысутнічала поруч з мараллю, гэта значыць, каб існавала цеснае адзінства эстэтычнага і этычнага. Чалавек не можа жыць і існаваць як чалавек, калі ён не мае жадання імкнуцца да прыгожага, калі ён не мае мастацтва ў якасці сілы, субстанцыі, якая ўзвышае чалавека ў чалавеку.

Неўтаймаванае імкненне да пазнання сутнасці жыцця, высокая інтэлектуальнасць незвычайнай паэзіі М. Багдановіча прыцягвае ўвагу шырокага кола чытачоў, музычнасць яго паэтычных радкоў – кампазітараў. Раманс «Зорка Венера», пакладзены на музыку яшчэ на пачатку 20 ст. Сымонам Рак-Міхайлоўскім, вядомым грамадскім дзеячом Заходняй Беларусі і педагогам, стаў папулярнай народнай песняй, якую ў 1935 годзе запісаў на Гродзеншчыне знакаміты Рыгор Шырма. Музычнай інтэрпрэтацыяй верша, у якім праяўляецца поўнае зліццё музыкі і тэксту, сродкаў музычнай і паэтычнай выразнасці, займаліся таксама А. Багатыроў, С. Палонскі, Ю. Семяняка (які ў 1970 г. напісаў оперу «Зорка Венера»). Дзякуючы кампазітарам А. Туранкову, А. Абеліевічу, А. Аладаву, Э. Тырманду, Р. Сурусу, У. Мулявіну, У. Зяневічу, Л. Захлеўнаму, І. Лучанку і шмат іншым, паэтычныя творы М. Багдановіча сталі песнямі-рамансамі.

У сваёй песеннай лірыцы паэт найбольш дасканала спазнаў музыку прыроды праз музыку сэрца, выразна спасціг і ўзнавіў на новым этапе выключныя вобразна-выяўленчыя мажлівасці песні. Глыбокім псіхалагізмам, душэўнасцю лірычнага гучання, паўнотой светаадчування вылучаюцца ягоныя песні і рамансы («Астры», «Па-над белым пухам вішняў», «Блізка рэчкі-самацейкі» (музыка А. Туранкова), "«Вечнасць», «Зімовы вечар», «Усё была ціха на зямлі» (музыка Л. Абеліевіча), «Скрылась кветамі», «Вакол мяне кветкі» (музыка А. Багатырова), «Ціха ўсё было на небе» (музыка І. Кузняцова), «Напілося сонца» (музыка Э. Тырманд), «Зімовая дарога» (музыка Р. Суруса) і іншыя). Нават самі загалюккі сведчаць аб выключнай элегічнасці твораў, іх выразнай рамансавасці, меладычнасці, да гэтага часу не вельмі ўласцівай беларускай песеннай лірыцы. Ён ніколі не займаўся проста пераапрацоўкай пэўных народных твораў, а імкнуўся развіць тэму верша, абыгрываючы яркія вобразы і матывы вуснай паэзіі. Гэта рабілася пры захаванні агульнага складу народнай вобразнасці і інтанацыі.

У творах Максіма Багдановіча «Хрэсьбіны лесуна», «Летапісец», «Перапісчык», у цыкле «Мадоны», у апавяданнях-прыпавесцях «Апокрыф», «Мадона», «Апавяданне аб іконніку і залатару...» ёсць хрысціянскія матывы, пераўтвораныя ў кантэксте нацыянальнай традыцыі.