

Т.Н. Бреева

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР
ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА**

Учебное пособие

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
Издательство «Наука»
2013

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.31(2Рос=Рус)1-8Мандельштам О.Э.
Б87

Бреева Т.Н.
Б87 Художественный мир Осипа Мандельштама: учеб. пособие /
Т.Н. Бреева. — М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. — 136 с.
ISBN 978-5-9765-1749-3 (ФЛИНТА)
ISBN 978-5-02-037916-9 (Наука)
Аннотация

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.31(2Рос=Рус)1-8Мандельштам О.Э.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|------------------------------------|-----|
| Введение | 4 |
| I. «КАМЕНЬ» | 9 |
| II. «TRISTIA» | 51 |
| III. «СТИХИ 1921—1925 ГОДОВ» | 81 |
| IV. «НОВЫЕ СТИХИ» | 94 |
| Заключение | 127 |
| Библиография | 131 |

ISBN 978-5-9765-1749-3 (ФЛИНТА) © Бреева Т.Н., 2013
ISBN 978-5-02-037916-9 (Наука) © Издательство «ФЛИНТА», 2013

ВВЕДЕНИЕ

Русская культура конца XIX — начала XX в. была ознаменована необыкновенным взлетом поэтического творчества. Само наименование этого периода — «серебряный век» — перекликается с золотым веком в истории русской литературы — временем безусловного господства поэзии. Н. Бердяев, первым назвав этот период «русским Ренессансом», отмечал: «В начале века (XX в. — Т.Б.) велась трудная, подчас мучительная, борьба ... во имя свободы творчества и во имя духа. <...> Речь шла об освобождении духовной культуры от гнета социального утилитаризма. <...> Но по всем линиям нужно было преодолеть материализм, позитивизм, утилитаризм... Это было вместе с тем возвратом к творческим вершинам духовной культуры XIX века». В 1924 г., подводя предварительные итоги эпохи, О. Мандельштам утверждал единство и внутреннюю цельность своего времени: «О, чудовищная неблагодарность: Кузмину, Маяковскому, Хлебникову, Асееву, Вяч. Иванову, Сологубу, Ахматовой, Пастернаку, Гумилеву, Ходасевичу — уж на что они не похожи, из разной глины. Ведь это все русские поэты, не на вчера, не на сегодня, а навсегда. <...> Бурная смена поэтических школ в России, от символистов до наших дней, свалилась на голову одного и того же читателя»¹.

В этом поэтическом ряду имя самого О. Мандельштама занимает одно из ведущих мест. В письме к Ю. Тынянову от 21 января 1937 г. поэт писал о своем положении в русской литературе: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию, но вскоре стихи мои сольются с ней, кое-что изменив в ее строении и составе». Ю.И. Левин, продолжая эту мысль, отмечает: «Мандельштам должен “что-то

изменить в строении и составе” не только русской поэзии, но и мировой культуры».

Поэт выделялся среди своих современников «лица необщим выраженьем». «Еврей и христианин, по существу иудеохристианин, русский и западник, по существу истинный европеец, природно неуклюжий, но преодолевающий эту неуклюжесть врожденным ритмом, ... не свой в обществе, но побеждающий эту чуждость через страдание, ... любящий жизнь до страсти во всем ее разнообразии, но твердо и смело идущий на смерть, ... современник всего исторического прошлого и влюбленный в новейшие времена, нисходящий до давно прошедшего, чтобы лучше охватить будущее, ... последователь Державина и новатор, соревнующийся с Хлебниковым, ... космичный наподобие Тютчева и ребячливый, как Верлен, ... метафорический донельзя, как Рембо, и предельно ясный, как Расин, неудобопонятный для многих, «но слишком хорошо понятый всеми» (настолько, что остался под запретом полвека после смерти), ... шагающий вдоль и поперек по векам и пространствам, ... всегда помнящий о двойственности времени, одновременно разрушающего и созидającego, стремящийся заполнить пустоту, ... спасти время, историю и человека через чудотворство поэзии...», — таким предстает портрет О. Мандельштама в восприятии Н. Струве.

Творчество О. Мандельштама отвечало самому духу «серебряного века». И.Ю. Искржицкая, рассматривая своеобразие культуры этого периода, отмечает, что только в «русском Ренессансе» «взаимосвязь ушедших культурных эпох, их эклектическое наслоение по принципу “наследия”, последовательной “преемственности” сменяется их уникальным синхронным диалогом и полилогом; ... выстраивается беспрецедентный “парад культур”, сказывается поразительная художественно-эстетическая практика, в которой всплывают все основные архетипы мировой культуры, словно компенсируя “задержанное” развитие нашего искусства, не пережившего ни Античности, ни Средневековья, ни Возрождения в их классическом, “своевременном” западноевропейском варианте»¹.

¹ Мандельштам О.Э. Выпад // Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 211.

¹ Искржицкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. М., 1997. С. 15.

Русский модернизм стал своего рода попыткой реализации идеи мирового культурного синтеза. А. Белый писал об этом так: «Новизна современного искусства лишь в подавляющем количестве всего прошлого, разом всплывшего перед нами; мы переживаем ныне в искусстве все века и все нации, прошлая жизнь проносится мимо нас...»² «Серебряный век» переосмыслил классическое наследие русской литературы: творчество Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского и др.³ Особый интерес вызывала романтическая традиция — имена Е.А. Боратынского, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета стали своего рода символами для нового искусства⁴. Наряду с этим усилился интерес к мировому культурному наследию. Причем помимо традиционной сферы творческого взаимодействия (например, немецкий романтизм) обозначились совершенно новые области. Мифопоэтический характер художественного сознания рубежа веков определил необходимость нового прочтения готического средневековья, мифологической культуры античности и т.д.⁵

Иными словами, русская литература конца XIX — начала XX в. проходит под знаком идеи культурного универсализма. Поэзия О. Мандельштама как нельзя лучше выявила эту грань искусства «серебряного века». Культура явилась для поэта неизменной основой его творчества.

² Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 82.

³ См. об этом подробнее: Карпушкина Л.А. Образ А.С. Пушкина в русской литературе конца XIX — начала XX века и проблема литературной рецепции; Коптелова Н.Г. Специфика рецепции русской литературы XIX века в критике Д.С. Мережковского (1880—1917 гг.).

⁴ См. об этом подробнее: Гельфонд М.М. Традиция Боратынского в лирике XX века; Петрова Г.В. А.А. Фет и русская поэзия первой трети XX века.

⁵ См. об этом подробнее: Бакулина Ю.Б. Античные мотивы и образы в поэзии Н.С. Гумилева (Лирика и драма «Актеон»); Иванова О.Ю. Античность как энтелехия культуры серебряного века; Кузнецова Н.В. Миф о Минотавре в культурном контексте XX века; Пискарев В.А. А. Блок и европейское средневековье; Чиглинец Е.А. Рецепция античности в конце XIX — начале XXI в.: теоретико-методологические основы и культурно-исторические практики.

Художественный мир О. Мандельштама характеризуется безусловной цельностью. В «Разговоре о Данте» он утверждал необходимость внутреннего единства творческого мира художника: «В полном отрыве от будущего и прошлого настоящее спрягается, как чистый страх, как опасность». Жизнь художника телеологична. Даже смерть становится актом его творчества: «...с легкого хрупкого лица спадает маска забвения — проясняются черты; торжествует память — пусть ценою смерти: умереть значит вспомнить, вспомнить значит умереть... <...> Побороть забвение — хотя бы это стоило смерти..., вот героическое устремление... искусства! В этом смысле... смерть... есть высший акт... творчества, ... она проливает на него ослепительный и неожиданный свет»⁶. Эти слова, сказанные в адрес А.Н. Скрябина, вполне применимы к самому О. Мандельштаму. В одном из своих последних стихотворений он провозгласил непривязанность творчества к хрупкой, смертной оболочке его носителя; творчество вписывается в общую картину мира:

Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,
А послезавтра — только очертанье...
Что было поступь — станет недоступно...
Цветы бессмертны, небо целокупно,
И все, что будет, — только обещанье.

Вместе с тем цельность художественного мира О. Мандельштама не отменяет внутреннего динамизма, напряженного движения поэтической мысли и лирического чувства. Его тридцатилетнее творчество (1908—1937) явственно распадается на несколько основных периодов, осознаваемых самим поэтом. Каждый из них укладывается в рамки одной его «книги». По свидетельству Н.Я. Мандельштам, поэт осознавал «книгу» как высшее художественное единство, составляющее «этап» его

⁶ Мандельштам О.Э. (Скрябин и христианство) // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 160.

творческой биографии⁷. Соответственно можно выделить четыре таких «этапа»: период «Камня», период «Tristia», «Стихи 1921—1925 годов» и последний период, включающий в себя «Московские стихи» и «Воронежские стихи». Каждый из них отмечен изменениями, происходящими в художественном сознании О. Мандельштама, эволюцией поэтики его творческого мира, трансформацией его понимания культуры и современности.

* * *

Диалектическое единство целостности и внутренней подвижности, динамичности поэтического мира О. Мандельштама, как это продемонстрировал М.Л. Гаспаров, посвятивший целый ряд работ исследованию его лирики, в полной мере позволяет выявить структурный метод анализа. Термин «художественный мир» вслед за М.Л. Гаспаровым мы понимаем как «систему всех образов и мотивов, присутствующих в данном тексте». При этом «в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно”: единственное, что конструирует мотив, — это его репродукция в тексте». Иными словами, «мотив, раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, новых очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами».

Взаимоотношения О. Мандельштама с историей, с культурой и с эпохой раскрываются в работе через ряд устойчивых мифологем, к которым относится круг образов, символизирующих культуру (камень, слово, музыка/флейта и т.д.), а также через рассмотрение основных историософских представлений художника и хронотопическую характеристику его лирики. В каждой из четырех книг все они выявляют новые смысловые грани и реализуют оригинальную авторскую концепцию, раскрывающую своеобразие мандельштамовской картины мира.

⁷ О проблеме циклизации в поэзии акмеизма см. подробнее: Верхоломова Е.В. Проблема циклизации в поэзии акмеистов (Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам); Лекманов О.А. Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX века. О. Мандельштам «Камень».

I. «КАМЕНЬ»

Первый сборник О. Мандельштама «Камень» включает в себя произведения, написанные в период с 1908 по 1915 г. Для русской культуры 1910-е годы стали началом постсимволистской эпохи. Не случайно именно в 1910 г. сразу два мэтра русского символизма — Вяч. Иванов и А. Блок — прочитали доклады, основной темой которых стал кризис символизма как литературного направления. Признавая значение символизма в формировании нового мирозерцания, Вяч. Иванов одновременно констатировал его конец как явления литературного процесса. Его доклад завершался обращением к молодым поэтам: «Не нужно желать быть “символистом”; можно только наедине с собой открыть в себе символиста — и тогда лучше всего постараться скрыть это от людей»⁸.

Крушение символизма как литературного направления привело к тому, что поэтика, выработанная за предыдущее десятилетие, распалась на сумму приемов. Художники, заявившие о себе в этот период, получили в наследство пестрый набор образов, стилей, других элементов, и их главной задачей стало создание собственной индивидуальной манеры, которая должна была позволить им выйти за рамки эпигонской поэзии. Б. Пастернак в своем стихотворении, посвященном В. Брюсову, очень точно охарактеризовал своеобразие этого времени: «И мы на перья разодрали крылья». Сложность культурной ситуации была обусловлена еще и тем, что изменения затрагивали самые основы мироощущения: авангард, вышедший на литературную арену в эти годы, сразу же потребовал отношения к себе не как «к стилю, но образу мышления».

Несмотря на это эстетика и поэтика постсимволистской эпохи должны были учитывать опыт символизма. Всемирный масштаб этого направления, его проникновение во все сферы искусства обусловили необходимость возникновения диало-

⁸ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 190.

гических отношений между ним и последующими течениями. Так, наступательный характер футуристической эстетики определил отношения между ним и символизмом как противостояние двух противоположных полюсов. В рамках нового течения зарождается процесс отказа от традиций художественной образности, традиционной техники искусства. На первый план выдвигается игровая природа художественного творчества: создается постоянная ситуация игры информативными структурами. Все это было необходимо для формирования совершенно оригинального языка, способного передать новое видение мира.

Отношения символизма и акмеизма складывались совершенно иначе. Хронологически близкий авангарду, акмеизм был слишком тесно связан с символизмом. Большинство из тех шести художников, которые выделились из пестрого «Цеха поэтов» и образовали самостоятельное литературное течение, начинали свою творческую деятельность в русле символизма⁹. Многими акмеистами И. Анненский и Вяч. Иванов воспринимались не просто предшественниками, а своего рода литературными наставниками. Подтверждением этого служит фраза из письма О. Мандельштама к Вяч. Иванову от 20 июня 1909 г.: «Ваши семена глубоко запали в мою душу, и я пугаюсь, глядя на громадные ростки»¹⁰. Поэтому акмеизму изначально было свойственно, с одной стороны, ощущение преемственной связи с символизмом, а с другой — желание отмежеваться от него. Это ярко выявляется при сопоставлении манифестов футуристов и акмеистов. Если футуристические манифесты проникнуты нигилистическим отношением ко всей предшествующей культурной традиции, в том числе и к символизму, то декларации акмеистов представляют собой постоянный диалог. Статьи Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм» и С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» построены по принципу полемического отрицания: сначала выдвигается тезис символизма, а вслед за ним контрастное положение акмеизма. Однако сам предмет размышлений остается одним и тем же.

Все это определило своеобразие первого сборника О. Мандельштама. Исследователи выделяют в нем два этапа: первый — условно-символистский и второй — акмеистический. Так, например, А.С. Демина отмечает, что «отпечаток символизма и акмеизм явственно различим в “Камне”, причем оба направления парадоксальным образом сочетаются в одном сборнике. Медитативность, намеренная недосказанность, фрагментарность (подчеркнутые иногда синтаксически — многоточием в конце) таких стихотворений, как “Звук осторожный и глухой...”, “Нежнее нежного...”, “Невыразимая печать...”, “Как тень внезапных облаков...”, являются несомненно символическими особенностями. Они подкреплены ослабленным сюжетом и нарочитой смысловой неясностью. В то же время в сборнике достаточно примеров противоположной тенденции: синтаксической простоты, единообразия (“Летают валькирии”, “Кинематограф” и др.). Присущий символизму мотив зыбкости границ между искусством и жизнью, установка на теургию отражены в сборнике. Искусство — преображенная в свете вечности жизнь. С другой стороны, в “Камне” властвует акмеистический принцип признания существования и существующего превыше всего. Искусство в соответствии с ним не имеет претензии перестраивать мир, но хотя бы отразить “ощущение мира как живого равновесия”. Ключевые для символистов темы вечности, рока, связи с потусторонним обширно представлены в сборнике “Сегодня дурной день...”, “Я вздрагиваю от холода...”, “Когда удар с ударами встречается...”). В то же время во многих стихотворениях воспеваются грубый, плотный акмеистический материал, отрицаются культовые для символистов “звезды” (“Я ненавижу свет...”), на первый план выходит подчеркнутая “вещественность” бытия»¹¹.

9 Речь идет об А. Ахматовой, С. Городецком, Н. Гумилеве, М. Зенкевиче, О. Мандельштаме и В. Нарбуте.

10 Мандельштам О. «Камень». Л., 1990. С. 205.

11 Демина А.С. Поэтическая философия творчества О.Э. Мандельштама: автореф. ... дис. канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2006. С. 9.

При этом переломным моментом в творческой эволюции поэта обычно называется 1912 г. Эта точка зрения во многом опирается на мнение Н. Гумилева, который, вспоминая о первом публичном чтении стихотворения «Нет, не луна, а светлый циферблат...», назвал его литературным покаянием О. Мандельштама. Однако, несмотря на многочисленные личные связи с Вяч. Ивановым, В. Брюсовым, И. Анненским, мироощущение поэта никогда не было полностью символистским. Не случайно Вяч. Иванов не ответил ни на одно из десяти весьма лестных мандельштамовских писем с их обилием приложенных стихов¹².

Двучастность «Камня» в большей степени мотивирована чисто биографически как этапы «поиска себя» и «обретения себя». По справедливому замечанию С. Аверинцева, уникальность «Камня» обусловлена сложным сочетанием «незрелой психологии юноши, чуть не подростка, с ... совершенной зрелостью интеллектуального наблюдения и поэтического описания именно этой психологии. <...> Боль адаптации к жизни взрослых, а главное — особенно остро ощущаемая прерывистость душевной жизни, несбалансированные перепады между восторгом и унынием, между чувственностью и брезгливостью, между тягой к еще не обретенному “моему ты” (так Мандельштам будет называть свою жену) и странной, словно бы нечеловеческой, холодностью, когда межличностные связи еще не налажены, — все это для мальчика не болезнь, а норма, однако воспринимается как болезнь и потому замалчивается. Скрытная застенчивость мальчика, а затем и ностальгическая сентиментальность воспоминаний взрослого о собственных ранних годах в своем сотрудничестве создают условную, приукрашенно — бодрую картину отрочества и юности, усваиваемую и закрепляемую обыденным сознанием. <...> Здесь Мандельштам — редчайшее исключение, обусловленное не только силой таланта, но особенностью становления его человеческой и поэтической личности. Произошел какой-то сдвиг сроков: хотя в нем очень долго

¹² Подробнее о биографических и творческих отношениях Вяч. Иванова и О. Мандельштама см.: Лекманов О.А., Глухова Е.В. Осип Мандельштам и Вячеслав Иванов.

держался “мальчик” — по-отрочески скрытный, по-отрочески общительный, поражавший современников импульсивностью поведения и вызывавший у них улыбку детской страстью к сладостям, — наряду с этим он же необычно рано созрел как “муж”, способный смотреть на себя, “мальчика”, со стороны и описывать душу этого мальчика точно и здраво, в стихах, по-своему вполне совершенных»¹³.

В свете подобного восприятия определение О. Мандельштамом себя как акмеиста приобретает особое значение. Его отношение к акмеизму, так же, как и отношение А. Ахматовой к этому литературному явлению, было крайне противоречивым. С одной стороны, на протяжении всей своей жизни начиная с декларации «Утро акмеизма», написанной в 1913 г., поэт неоднократно обращался к теоретическому обоснованию этого течения. Вместе с тем он постоянно ощущал свою особость, инаковость своего поэтического лика. Это выразилось прежде всего в его нежелании быть «родовым» поэтом. В статье «Выпад» (1923) символизм назван им завершителем «родовой эпохи» в русской поэзии. Признавая его безусловное значение («вся современная русская поэзия вышла из родового символического лона»), О. Мандельштам тем не менее обозначил совершенно иной характер постсимволистской эпохи, к которой он сам принадлежал: «...из широкого лона символизма вышли индивидуально законченные поэтические явления, ... род распался и наступило царство личности... После родовой эпохи, влившей новую кровь, провозгласившей канон необычайной емкости, торжествовавшей в густом благовесте Вячеслава Иванова, наступило время особи, личности»¹⁴. Поэтому его собственное следование эстетическим принципам акмеизма было во многом избирательно.

Художественному сознанию О. Мандельштама в большей степени оказалась созвучна одна из самых значимых черт акмеизма — культурософичность. Когда в 1933 г. поэт ретроспективно определял суть этого литературного явления, он

¹³ Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 1. Стихотворения. С. 18–20.

¹⁴ Мандельштам О.Э. Выпад. С. 212.

назвал его «тоской по мировой культуре». В системе акмеизма постоянное обращение к миру культуры приобретает значение одного из главных творческих принципов. Язык мирового искусства осознается единственным источником возникновения нового художественного произведения. В противоположность символистской теории художественного образа, согласно которой «символ есть художественный образ, соединяющий этот мир с тем, познаваемое явление — с непознаваемой сущностью» (Д.С. Мережковский), акмеисты выдвинули идею «самоценного образа», исключая возможность аллегорического или символического истолкования. Законченность поэтического творения определялась уже не глубиной переживания или идеи, а абсолютным воплощением художественного образа во всей его полноте, включая все оттенки смысла, приобретенные им в многовековой истории культуры. По замечанию З.Г. Минц, «слово акмеистов... — всегда Слово-В-Культуре. Это отодвигает на задний план ... *прямую* связь языка художественного текста с естественным языком, не пропущенным сквозь фильтры мировой культуры. В итоге языки искусства, культуры как бы принимают на себя функции естественных языков. В данном случае речь идет о стремлении понять высказывания на языке искусства (подобно высказываниям на естественном языке) как анонимные»¹⁵. Р.Д. Тименчик объясняет эту же черту «установкой текста (акмеистов. — Т.Б.) на самопознание, поисками мотивировки его права на существование, привлечением аргументов поэтической “правоты” через ссылку на прецеденты...»¹⁶. С такой аргументацией перекликаются слова О. Мандельштама из письма к Л.В. Горунгу 1923 г.: «...акмеизма нет совсем. Он хотел быть лишь “совестью” поэзии. Он суд над поэзией, а не сама

¹⁵ Минц З.Г. «Забывтая цитата» в поэтике русского постсимволизма // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 855. Тр. по знаковым системам. 23: Текст — культура — семиотика нарратива. Тарту, 1989. С. 129—130.

¹⁶ Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та; вып. 515. Тр. по знаковым системам. 12: Структура и семиотика художественного текста. Тарту, 1981. С. 65.

поэзия». Е.Д. Полтаробатько комментирует подобную творческую установку следующим образом: «Акмеисты не претендовали на то, чтобы подобно Богу, творить просветленное бытие, они хотели найти свое место в Великой Культуре, оставив знаки своего присутствия на земле. “Оплотнение эмоций” и фиксация “чувственного присутствия” в культуре — основные постулаты акмеизма. Слиться с культурой в единое целое, выразив себя в архитектурном материале, обрести желанное единство и оставить свой след — вот цель, к которой стремились художники...»¹⁷

В отношении О. Мандельштама подобная абсолютизация языка культуры имела особые причины. В «Шуме времени», описывая свое детство и духовное становление, он определил атмосферу, царившую в семье, как «косноязычие и безъязычие». Отец поэта, Эмиль Вениаминович Мандельштам, торговец кожей, самоучкой выучивший русский и немецкий, читавший Шиллера, Гете, немецких романтиков, и мать, Флора Осиповна — учительница музыки, в восприятии О. Мандельштама испытывали драму невозможности самовыражения. «Что хотела сказать семья? Я не знаю. Она была косноязычна от рождения — а между тем у нее было что сказать»¹⁸. Свое поколение русских современников, рожденных в «глухих восьмидесятых» (определение явно отсылающее к блоковскому «Возмездию»: «Рожденные в года глухие...»), О. Мандельштам также назвал косноязычным: «Мы учились не говорить, а лепетать — и, лишь прислушиваясь к нарастающему шуму века и выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык»¹⁹. Все это определило главное стремление О. Мандельштама — приобщение к культуре. Как отметил М.Л. Гаспаров, «полупровинциал, еврей, разночинец, он не получил достоинства русской и европейской

¹⁷ Крутий С.М. «Архитектурность художественных образов в поэзии акмеистов (О. Мандельштам и А. Ахматова): автореф. ... канд. филол. наук. Магнитогорск. 2005. С. 8.

¹⁸ Мандельштам О.Э. Шум времени // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 41.

¹⁹ Там же. С. 41—42.

культуры по естественному наследству. Выбор культуры был для него актом личной воли, память об этом навсегда осталась в нем основой ощущения собственной личности с ее внутренней свободой»²⁰. Об этом же свидетельствуют эпатирующие слова самого О. Мандельштама, сказанные им в «Шуме времени»: «Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых-внуков, влюбленных в семейные архивы с эпическими домашними воспоминаниями. <...> Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, — и биография готова»²¹.

Культурософичность мышления О. Мандельштама обусловила своеобразие его художественного мира. М.Л. Гаспаров определил это как поэтику реминисценций. Слово поэта всегда вызывает цепь образных представлений и смыслов, ассоциативно связанных с единой мировой культурой. Позднее в «Разговоре о Данте» О. Мандельштам назвал эту систему средств «упоминательной клавиатурой». В отличие от младосимволизма, рассматривающего поэтическое слово как средство высвобождения идеи из бремена вещества, поэт воспринимал его как высшее чудо, дарующее человеческой истории единство, долговечность и смысл. Слово представлялось ему «чудовищно-уплотненной реальностью» явлений. В статье «Утро акмеизма», полемизируя с футуристической концепцией «слова как такового», О. Мандельштам утверждал, что «сознательный смысл слова» — это совокупность всех оттенков значения, возникших за все время его существования, а также всех семантических планов, ассоциативно вложенных самим поэтом. В этом смысле «Камень» является лучшей иллюстрацией одного из творческих принципов акмеизма — «акмеизм... в сущности и есть мифотворчество» (Н. Гумилев), то есть закономерное и полное развитие «образа-идеи», полное воплощение образа в художественном пространстве поэтического произведения.

²⁰ Гаспаров М.Л. Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) // Гаспаров М.Л. Избр. ст. М., 1995. С. 328.

²¹ Мандельштам О.Э. Шум времени. С. 41.

Сам поэт в одном из стихотворений 1908 г. четко сформулировал свою поэтическую программу:

В непринужденности творящего обмена,
Суровость Тютчева — с ребячеством Верлена —
Скажите — кто бы мог искусно сочетать,
Соединению придав свою печать?
А русскому стиху так свойственно величие,
Где вешний поцелуй и щебетанье птичье!

Это произведение интересно еще и тем, что здесь обозначены конкретные литературные источники творчества поэта — Ф. Тютчев и П. Верлен. Тютчевский пласт играет одну из ведущих ролей в раскрытии мандельштамовской картины мира в сборнике «Камень». Ее центральным вопросом становится противостояние «безличной вечности и трепетной человечности» (М.Л. Гаспаров), являющееся вариантом основной акмеистической оппозиции «бытия — небытия» и одновременно развитием традиционной для русской литературы проблемы «хаоса» и «космоса». Оппозиция бытия — небытия, генетически связываясь с особенностями тютчевского мироощущения, с литературой символизма и т.д., создает эффект диалогических взаимоотношений книги О. Мандельштама и мировой культуры в целом.

Мандельштамовская трактовка бытия не сводима только к утверждению вещности, конкретности и посюсторонности, как это было свойственно некоторым поэтам-акмеистам²².

²² Восприятие бытия как вещности особенно ярко воплотилось в творчестве В. Нарбута и М. Зенкевича, представляющих «адамистическое» крыло акмеизма. Поэты оказались заморожены «плотью» мира. Поддерживая акмеистический призыв «принять мир во всей совокупности красот и безобразий», они обратили внимание прежде всего на предметный мир, воплотив его в зрительно-осязаемых образах. Ярким примером этого может служить стихотворение В. Нарбута «Горшеня»: «Златом льющейся, сверленою соломой / Гнезда завить: шершавый и с поливой, / Тот — для каши, тот — с утробой, щам знакомой, / Тот — в ледник для влаги, белой и ленивой. / Хруско-звонкие, как яйца, долговязы, / Дутые, спесивые горшки — обжоры — / Нежатся на зное, сеющем алмазы / На захлеснутые клевером просторы».

С. Аверинцев совершенно справедливо отмечал: «Когда он хочет передать вещь не то что зрительно, а на ощупь, он достигает цели одним эпитетом («А в эластичном сумраке кареты...»); но выразительность деталей уравновешена их скупостью, их сознательной и последовательной разреженностью, а конкретное увидено настолько издали, проходящим **сквозь** него взглядом, что становится абстрактнее всех абстракций. <...> Если мы вспомним аристотелевское деление признаков вещи на сущностные и случайные (“субстанциальные” и “акцидентальные”), то <...> поэзия Мандельштама идет путем поступательного очищения субстанции от случайных признаков, продолжая в этом отношении импульс символизма, хотя сильно его модифицируя»²³. Для поэта сущее и бытие не являлись синонимами. В статье «Утро акмеизма» он писал: «Любите существование вещи больше самой вещи, а свое бытие больше самих себя...»

Именно с таким пониманием бытия связана семантика заглавия книги. Образ камня возводится О. Мандельштамом к традиции Ф. Тютчева и В. Соловьева (стихотворение Ф. Тютчева «Probleme» и работа В. Соловьева «Кризис западной философии (против позитивистов)»)²⁴. На это указывал сам поэт в статье «Утро акмеизма», упоминая пророческий ужас В. Соловьева «перед седыми финскими валунами» и тютчевский камень, который акмеисты «кладут в основу своего здания». При этом традиционный образ обогащается и наполняется иным содержанием.

В. Соловьев рассматривал образ камня как символ категории бытия: «Камень есть типичный шаг воплощения категории бытия как такового, и в отличие от гегелевского отвлеченного понятия о бытии он не обнаруживает никакой склонности к переходу в свое противоположное. Камень есть то, что он есть, и он всегда служил символом неизменного бытия».

В стихотворении Ф. Тютчева образ «сорвавшегося камня» также становится предметом философской рефлексии и позволяет поставить вопрос о тайне мирового бытия: «является ли природа сверхличностной личностью или же представляет собой внеличностный и лишенный сознания хаос, сорвался ли камень с вершины “сам собой” “иль был низринут волею чужой?”»²⁵.

Опираясь на литературно-философскую традицию, О. Мандельштам делает образ камня ключевым, позволяющим раскрыть его собственное видение мира. Поэт усваивает трактовку камня как концентрата бытия, но наполняет ее несколько иной семантикой. У Ф. Тютчева и В. Соловьева камень мыслился символом неподвижности, изначальности и вечности бытия. В этом смысле он абсолютно статичен. О. Мандельштам сделал акцент на динамичном характере этой мифологеми. «Камень участвует у Мандельштама в процессе “пробуждения” поэта, в динамической материализации сущностного, в “уплотнении” плоти и оживлении ее в словах (“Как облаком сердце одето / И камнем прикинулась плоть”»)²⁶.

Образ камня передает постепенное развертывание бытия. Это воплощено в постепенном проступании гармонии из хаоса, формы из неопределенности, рождения из небытия. Этот процесс обусловливается движением поэтической мысли художника — от определения небытия до поисков путей его преодоления — и объединяет в единое целое две части «Камня». По замечанию Г. Гачева, если у Ф. Тютчева «умирает камень», то у О. Мандельштама камень не умирает, а наоборот рождается, становясь результатом некоего жизнетворческого процесса. «...он (камень. — Т.Б.) не только прошлое, он и будущее: в нем есть периодичность. Он алладинова лампа,

²³ Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама. С. 21.

²⁴ О. Ронен рассматривал название сборника О. Мандельштама «Камень» как «этимологически оправданную анаграмму слова АКМЭ» (Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике О. Мандельштама // Slavic poetics. The Hague Paris, 1979. P. 367–387).

²⁵ Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. СПб., 1996. С. 575.

²⁶ Крутий С.М. «Архитектурность художественных образов в поэзии акмеистов (О. Мандельштам и А. Ахматова). С. 11–12.

проницающая ... сумрак будущих времен»²⁷, — писал О. Мандельштам²⁸.

Семантика камня как отправного момента развития проявляется уже в первом стихотворении сборника — «Звук осторожный и глухой...». Большое значение имеет здесь тютчевская реминисценция, позволяющая выявить своеобразие мандельштамовской картины мира. Строки — «Звук осторожный и глухой / Плода сорвавшегося с дерева...» — вызывают ассоциации с тютчевскими словами:

С горы скатившись, камень лег в долине,
Как он упал? Никто не знает ныне —
Сорвался ль он с вершины сам собой,
Иль был низринут волею чужой?

(1908)

Однако образ камня перетекает здесь в образ плода как результата круговорота смерти — рождения. В соответствии с этим О. Мандельштам раскрывает сущность категорий бытия и небытия, космоса и хаоса.

²⁷ Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 251.

²⁸ Как отмечает С.М. Крутий, «образ камня в поэтических системах акмеистов амбивалентен. В гностицизме камень соответствует хтоническому символу — змее, всегда связанной с землей. Образы острых, «агрессивных» камней («Орущих камней государство...», «Я ненавижу свет...», «На влажный камень возведенный...») в мандельштамовском сборнике перекликаются с образами «каменных» стихотворений Ахматовой («Уединение»: «Так много камней брошено в меня». Мотив камня в «Уединении», возможно, навеян стихотворением Н. Гумилева «Взгляни, как злобно смотрит камень...» (1908). У Ахматовой этот мотив переосмыслен по ассоциации с мифом о женщине, осужденной на побиение камнями за прелюбоденание. Камни, брошенные в лирическую героиню, стали материалом для стойкости «стройной башни», в которую чудесным образом превратилась «западня». Отсюда — парадоксальная благодарность «строителям», содейвавшим зло во благо» (Крутий С.М. «Архитектурность художественных образов в поэзии акмеистов (О. Мандельштам и А. Ахматова). С. 12).

Небытие в его представлении лишено динамики, оно равнозначно пустоте. Мотив пустоты — один из основных в «Камне» — позволяет выявить такие качественные признаки небытия, как бесформенность, безграничность и всепоглощаемость. «Первичная стихия окружающего мира у Мандельштама — пустота, омут как рождающее лоно, одновременно и враждебное и утешающее в своей «засасывающей» неподвижности. Первоединое соотносится у поэта с хаосом, где вещи и явления пребывают в эмбриональном состоянии, обладая изначальным единством и тождеством. Мифопоэтическая модель мира Мандельштама отличается от ахматовской тем, что она включает в себя такие составляющие, как «родовое лоно» или «нижняя бездна». Образная парадигма «родового лона» представлена образами «омута», «хаоса», «пучины мировой», «моря»²⁹.

Этот ряд может быть дополнен образами небесных светил («Из омута злого и вязкого...», «В огромном омуте прозрачно и темно...», «Я вздрагиваю от холода...», «На перламутровый челнок...», «Я ненавижу свет однообразных звезд...» и т.д.), получающих нетрадиционное решение в лирике О. Мандельштама. Поэт лишает их вещественной наполненности, единственным атрибутом небесной образности становится свет, который выступает как напоминание о пустоте. Это касается в основном образов солнца и звезд:

Я вздрагиваю от холода —
Мне хочется онеметь!
А в небе танцует золото —
Приказывает мне петь.

(«Я вздрагиваю от холода...», 1912);

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.

(«Я ненавижу свет...», 1912)

²⁹ Крутий С.М. «Архитектурность художественных образов в поэзии акмеистов (О. Мандельштам и А. Ахматова). С. 9.

Звезды и солнце перестают быть олицетворением высокого и прекрасного и превращаются в нечто мешающее, ранящее, причиняющее боль. Поэтому наиболее характерными эпитетами становятся «колючие» и «злые»: «Что, если вздрогнув неправильно, / Мерцающая всегда, / Своей булавкой заржавленной / Достанет меня звезда?»

Образ луны в отличие от других небесных светил у О. Мандельштама амбивалентен. Амбивалентность объясняется его соотносительностью с человеческим бытием (например, лунный календарь). Поэтому образ опредмечивается, иногда превращаясь в элемент театральной декорации. Тем самым он приближается к человеку, делается соразмерным ему. Это ярко проявляется в стихотворениях «Смутно — дышащими листьями...», «Нет, не луна, а светлый циферблат...», «Сквозь восковую занавесь...» и т.д.

Общими для небесных образов выступают категории прозрачности и всепоглощаемости, которые соотносятся с мотивом пустоты. Мандельштамовская картина мира не знает противопоставления неба и земли, света и тьмы. В «Камне» понятия пустоты, мира и вселенной являются тождественными и сводятся к общей категории небытия. Поэтому самыми частыми эпитетами становятся «туманный» (размытость контуров), «осенний» (как эмоциональное состояние) и «болезненный».

Все это ведет к формированию нового типа взаимоотношений лирического «я» и мира. Чтобы понять их специфику, необходимо уяснить своеобразие лирического переживания в творчестве О. Мандельштама³⁰. Поэт отказывается от открытого выражения своих чувств и размышлений. В стихотворениях «Камня» отсутствует интимно-лирическое в привычном смыс-

³⁰ Суммарный анализ многообразия литературоведческого осмысления данной проблемы см.: Николенко О.Н., Чеботарева А.Н. Лирический герой в поэзии Осипа Мандельштама. Полтава, 2010; Чеботарева А. Проблема лирического «я» в поэзии Осипа Мандельштама // URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Fil_Nauk/2010_3/Chebotar.pdf (дата обращения 26.05.2013).

ле этого слова³¹. По замечанию М. Гаспарова, «цель Мандельштама не в том, чтобы пропустить мир через свои чувства, — цель его в том, чтобы найти своим чувствам место в мире...»³² Главной заботой поэта становится стремление вписаться в культурную преемственность, в историческую память. Личная память может этому только помешать: «Не говори никому, все, что ты видел, забудь, — птицу, старуху, тюрьму или еще что-нибудь...»

Особое значение при этом приобретает реминисцентный образ тростинки:

Из омута злого и вязкого
Я вырос тростинкой, шурша, —
И страстно, и томно, и ласково
Запретную жизнью дыша.

(«Из омута злого и вязкого...», 1910)

Этот образ восходит к тютчевскому образу мыслящего тростника, воспринятому из афоризма Паскаля, гласящего, что человек — лишь тростинка, слабейшее из творений природы, но тростинка мыслящая:

<...> Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, —
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.

³¹ Первым на это обратил внимание В.М. Жирмунский, заметив, что О. Мандельштам «Камня» — «не лирик, рассказывающий в стихах об интимном душевном переживании. <...> Он вообще не рассказывает о себе, о своей душе, о своем восприятии жизни». Л.Я. Гинзбург также писала о том, что «личность поэта не была средоточием поэтического мира раннего Мандельштама», что стихи «Камня» характеризуются «редкими напоминаниями о личном».

³² Гаспаров М.Л. Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама). С. 336.

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?
(«Певучесть есть в морских волнах...»)

Образ тростника позволяет обозначить трагедию неполноты индивидуального человеческого бытия. Поэтому важнейшим для О. Мандельштама становится вопрос о самоощущении его лирического «я», которое воспринимает себя одновременно и в качестве субъекта, и объекта:

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.
(«Дано мне тело — что мне делать с ним...», 1909);

О широкий ветер Орфея,
Ты уйдешь в морские края —
И, несозданный мир лелея,
Я забыл ненужное «я».
(«Отчего душа так певуча...», 1911)

Поэт нагнетает признаки телесного существования: «дыхание», «тело», «сердце» («Дано мне тело — что мне делать с ним...», «В огромном омуте прозрачно и темно...», «Смутно-дышащими листьями...», «Как кони медленно ступают...» и т.д.). Следствием этого становится перенос акцента с индивидуальности на саму категорию существования, что характеризует процесс расширения индивидуального бытия до всечеловеческого. Не случайно в первую книгу О. Мандельштама не вошло ничего из его любовной лирики.

Другим путем расширения границ лирического «я» становится обращение к предельно обобщенным образам («Пешеход», «Лютеранин», «Старик», «Американка», «Аббат»). О. Мандельштам достигает обобщения, вычлняя комплекс черт, характеризующих определенный культурный тип. При

этом основной целью поэта становится стремление вписать любое явление современности в культурную парадигму. Ярким примером этого может служить стихотворение «Американка». Несмотря на то что произведение содержит набор традиционных «антиамериканских» сентенций, завершающихся в финале чеканной формулой «Не понимая ничего, / Читает “Фауста” в вагоне», его содержание не укладывается в рамки сатирического памфлета. Американский пейзаж, нарисованный во второй строфе, ориентирован на культурную традицию, восходящую к стихам У. Уитмена и разработанную впоследствии кубистами и футуристами. У. Уитмен же воспринимался О. Мандельштамом «как новый Адам», который «дал образец первобытной, номенклатурной поэзии, под стать самому Гомеру»³³. Следовательно, цивилизация Америки рассматривается О. Мандельштамом как основа, способная дать побегу новой, «адамистической» культуры.

В других случаях поэт достигает обобщения, создавая синтетический образ, который совмещает в себе разновременные ипостаси. Так, в стихотворении «Старик» центральный образ, включенный в нарочито бытовой контекст («Уже светло, поет сирена / В седьмом часу утра»), сопоставляется с Верленом, а затем благодаря живописным ассоциациям уподобляется Сократу (французский поэт был похож на скульптурное изображение древнегреческого философа).

Кроме того, нередко О. Мандельштам обращается к совершенно иной структуре поэтического образа, которая, однако, также позволяет ему соотнести индивидуальное бытие с всечеловеческим. Конкретные образы начинают просвечивать обобщенной мыслью, концентрируя в себе целый культурный пласт («Бах», «Ода Бетховену»). В стихотворении «Бах» образ великого музыканта одновременно наделяется деталями, передающими его интимно-домашний облик («играя внукам свой хорал», «лишь воркотня твоя», «несговорчивый старик»),

³³ Мандельштам О.Э. О природе слова // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 180.

и позволяет воплотить идею логического, аргументирующего искусства органиста, противостоящего дионисийскому началу в музыке и отражающему истинное отношение к вечности. Не случайно в первой и последней строфах произведения возникает синтетический образ протестантства, перекликающийся с его тютчевской трактовкой как «высокого ученья», вместившего в себя подлинную веру: «Но видите ль? Собравшись в дорогу, / В последний раз вам Вера предстоит...» («Я лютеран люблю благослуженье...»). Подобное восприятие протестантства как примера верного отношения человека к тайнам бытия характерно также для стихотворения «Лютеранин».

В контексте всего сборника происходит ассоциативное сближение чувств лирического «я» с отношением протестантства к миру:

Я на прогулке похороны встретил
Близ протестантской кирки, в воскресенье.
Рассеянный прохожий, я заметил
Тех прихожан суровое волненье. <...>
И думал я: витийствовать не надо.
Мы не пророки, даже не предтечи,
Не любим рая, не боимся ада,
И в полдень матовый горим, как свечи.
(«Лютеранин», 1912)

Стремясь отказаться от мифологизации места поэта среди людей, О. Мандельштам включает лирическое «я» в определенный культурный контекст. Весьма значимым при этом оказывается обозначение его положения в мире — «прохожий», «пешеход» («Пешеход», «Лютеранин», «В спокойных пригородах снег...»). Причем в стихотворении «Ода Бетховену» (1914) данное определение характеризует уже образ Бетховена:

Кто этот дивный пешеход?
Он так стремительно ступает
С зеленой шляпою в руке...

Тем самым вновь подчеркивается соотнесенность чувств лирического «я» с неким более общим умонастроением. Все это позволяет раскрыть переживания лирического «я» не как личную, а как общечеловеческую трагедию:

Я чувствую непобедимых страх
В присутствии таинственных высот. <...>
И, кажется, старинный пешеход,
Над пропастью, на гнущихся мостках,
Я слушаю, как снежный ком растет
И вечность бьет на каменных часах.
(«Пешеход», 1912)

Самым сильным чувством героя, которое роднит его с остальным миром, «где один к одному одинок», становится страх пустоты. Пустота осмысливается поэтом через образы вечности, смерти и рока/судьбы, воплотившиеся в образе маятника («Паденье — неизменный спутник страха...», «Сегодня дурной день» и т.д.):

Когда удар с ударами встречается
И надо мною роковой,
Неутомимый маятник качается
И хочет быть моей судьбой,

Торопится, и грубо остановится,
И упадет веретено —
И невозможно встретиться, условится,
И уклониться не дано.

(«Когда удар с ударами встречается...», 1910);

О, маятник душ строг —
Качается глух, прям,
И страстно стучит рок
В запретную дверь к нам...

(«Сегодня дурной день...», 1911)

О. Мандельштам воспринял традиционную, восходящую к романтикам и символистам, антиномию «вечного — переходящего». Одной из ведущих оппозиций «Камня» становится противопоставление безликой вечности и хрупкости сиюминутного бытия. В стихотворении 1909 г., не включенном в основной корпус текстов «Камня», данное противопоставление доводится до уровня поэтической декларации:

Не говорите мне о вечности —
Я не могу ее вместить.
Но как же вечность не простить
Моей любви, моей беспечности?

В самом сборнике «Камень» утверждение значимости «милого и ничтожного» в противовес чуждой вечности характеризует стихотворения «Невыразимая печаль...», «Медлительнее снежный улей...», «Морожено!» и т.д. Вечность ассоциируется у О. Мандельштама с бесконечным, лишенным целенаправленности, движением времени: «Я вижу дурной сон, / За мигом летит миг», «И вечность бьет на каменных часах», «мгновения стекает муть».

Ярче всего ценность хрупкости бытия выявляется в стихотворении «Медлительнее снежный улей...» (1910), в основе которого лежит противопоставление живого и неживого, холода и теплоты. Бирюзовая вуаль как символ непрочности, быстротечности и случайности существования оказывается способна противостоять неумолимому поступательному ходу времени. Поэтому непреднамеренность и мгновенность, характеризующие этот образ («небрежно брошена на стуле», «трепетание»), контрастируют с безжизненной неизменностью вечности (свидетельством этого становится нагнетение признаков, подчеркивающих замедление, замирание жизни — «медлительнее снежный улей», «в ледяных алмазах / Струится вечности мороз»). Концентрируя в себе тепло жизни («Она испытывает лето, / Как бы не тронута зимой...»), деталь вещного мира уподобляется живому суще-

ству («Здесь — трепетание стрекоз / Быстроживущих, синеглазых»).

Вместе с тем страх перед пустотой сочетается у О. Мандельштама с осознанием своей причастности мировой жизни («Только детские книги читать...», «Слух чуткий парус напрягает...», «Воздух пасмурный влажен и гулок...» и др.). Однако окончательного слияния индивидуального и внеличного бытия не происходит. Причастность «мировой туманной боли» акцентирует внимание на проблеме «двойного бытия» лирического «я», на его двойной сущности — гармонической и хаотической. Хаотическое начало как составной элемент двойной природы героя проявляется в воспоминаниях о темных елях, которые преследуют его: «И высокие темные ели / Вспоминаю в туманном бреду», «И темных елей очертанья, / Еще невиданные мной». Поэтому эпитет «туманный» одновременно характеризует и мир, и состояние лирического «я»:

Небо тусклое с отсветом странным —
Мировая туманная боль —
О, позволь мне быть также туманным
И тебя не любить мне позволь.
(«Воздух пасмурный влажен и гулок...», 1911)

В произведениях поэта звучит тема призрачной свободы, демонстрирующая неспособность лирического «я» полностью отгородиться от хаоса окружающего мира:

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста;
Твой мир, болезненный и странный,
Я принимаю, пустота!
(«Слух чуткий парус напрягает...», 1910)

Однако наряду с этим появляется лейтмотивный образ креста, намечающий особый путь лирического «я» и утверждающий господствующее чувство одиночества: «Может мне всего

дороже / Тонкий крест и тайный путь», «Легкий крест одиноких прогулок / Я покорно опять понесу». Все это в большей степени характеризует лирику О. Мандельштама 1910–1912 гг., составившую условно-символистскую часть «Камня», но и в дальнейшем его не покидает ощущение страха перед безмерностью и бесконечностью мира:

Нам ли, брошенным в пространстве,
Обреченным умереть,
О прекрасном постоянстве
И о верности жалеть!
(«О свободе небывалой...», 1915)

Драматизм положения усиливается из-за того, что все попытки «заклясть хаос» в духе символизма осознаются поэтом как недопустимые, их осуществление грозит гибелью лирическому «я» (наиболее показательно в этом смысле стихотворение «Я вздрагиваю от холода...»). В первую очередь к таким попыткам относится музыка, которая традиционно ассоциируется с гармонизирующим началом: «Но музыка от бездны не спасет». С отказом от нее у О. Мандельштама связан пафос тишины-молчания: «тихая свобода», «тихий гимн», «тихий звук... речей», «напев... тишины», «пенатов... восторженная тишь», «полночных птиц незвучный хор» и т.д.

Тишина несет в себе духовно-творческое начало. Поэтому в отличие от природного хаоса, который сопровождается постоянным указанием на неминуемость («И стоит осиротелая / И немая вышина»), неизменным признаком тишины оказывается звучание. Творческий характер молчания декларируется поэтом в стихотворении «Silentium» (1910). Это произведение подхватывает тему одноименного стихотворения Ф. Тютчева, но решает ее несколько в ином ключе. Апология безмолвия как воплощения некой мифообразной «первоосновы жизни» утверждает невозможность проникновения в «музыку запретельного»:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Тем самым поэт развивает один из основных тезисов акмеизма: «непознаваемое, по самому смыслу этого слова, нельзя познать... все попытки в этом направлении — нецеломудренны. <...> Детски — мудрое до боли сладкое ощущение собственного незнания — вот то, что нам дает неведомое»³⁴. Не случайно О. Мандельштам усвоил весьма значимое для акмеистов определение: «как адамысты, мы немного лесные звери»³⁵. Упоминание о «звериной душе» лирического «я» появляется в стихотворении «Ни о чем не нужно говорить...». Здесь дважды повторена заповедь творческого созерцания как единственного способа гармонизации ощущения высшего.

Подтверждением этого становится одно из немногих полемически заостренных стихотворений «Камня» — «Мы напряженного молчанья не выносим...», которое направлено на развенчание символистской трактовки категории музыки. В этом же произведении упоминается еще один источник установления связи с таинственным миром в духе символизма — слово. В интерпретации символистов слово-символ позволяет выявить скрытую сущность явления. Одновременно акт наименования соединяет «я» человека с миром, потому что, как утверждал А. Белый, только в процессе называния предмета «я» вступает в мистическое единение с сущностью вещей. О. Мандельштам отвергает такой путь соединения личности и бытия. Ему присущ общеакмеистический протест против инфляции священных слов. Поэт писал: «...русский символизм так много и громко кричал о «несказанном», что это «несказанное» пошло по рукам, как бумажные деньги».

³⁴ Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н.С. Огненный столп: Стихи и проза. Ижевск, 1991. С. 370–371.

³⁵ Там же. С. 370.

Позиция О. Мандельштама раскрывается в контексте имяславия³⁶. Мандельштамовский пафос неизреченности перекликается с одним из главных тезисов этого религиозно-философского течения: единственное имя, означающее божественную сущность, — это молчание души, созерцающей неизреченный образ Божества. Прямая отсылка к афонской ереси появляется в стихотворении «И поныне на Афоне...» (1915). В этом произведении слово мыслится вместилищем истинной сущности явления, будь то вера или любовь. Однако в отличие от символистской концепции слова в понимании О. Мандельштама его произнесение приводит не к познанию подлинного бытия явления, а к его гибели:

Всенародно, громогласно
Чернецы осуждены;
Но от ереси прекрасной
Мы спастись не должны.

Каждый раз, когда мы любим,
Мы в нее впадаем вновь.
Безымянную мы губим
*Вместе с именем любовь*³⁷.

³⁶ Имяславие — религиозно-философское течение, возникшее в начале XX в. Оно ведет свое начало от книги схимонаха Илариона «На горах Кавказа. Беседа двух старцев подвижников о внутреннем единении с Господом наших сердец через молитву Иисус Христову» (1907). В своей книге Иларион, рассуждая о Божественном присутствии в молитве Иисусовой, называет призываемое имя Иисуса «самим Богом». Впоследствии в русских монастырях на Афоне разгорелся догматический спор вокруг этого вопроса. К 1913 г. Афонские споры обратились в смуту. В дело вмешался Синод, который специальным определением объявил имяславие ересью. См. об этом подробнее: Гроновский В.В. Имяславие в контексте кризиса русской религиозно-философской мысли конца XIX — начала XX века; Демина А.С. Поэтическая философия творчества О.Э. Мандельштама; Терешко И.Б. Символика имени в русской религиозной философии конца XIX — начала XX в.

³⁷ Несколько иначе, ближе к символизму, решается проблема слова в одном из ранних стихотворений О. Мандельштама — «Как облаком сердце одето...».

С мотивом сакрального слова связано также стихотворение «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (1912), в основе которого лежит стремление лирического «я» индивидуализировать образ, восстановить его. Здесь создается ситуация неосязаемости, утраченности образа в тумане: «Образ твой, мучительный и зыбкий, / Я не мог в тумане осязать». Причем для О. Мандельштама совершенно не значима его дальнейшая конкретизация. Вполне возможно, что образ — женский, но вместе с тем отсутствуют детали, подтверждающие это. Ассоциация с женским образом поддерживается только автоматизмом читательского восприятия: «образ твой» — такие слова могли бы составить начало любого романа или стихотворения о любви. Благодаря этому поэт достигает более высокой степени обобщения, акцентируя внимание на самом мотиве сакрального слова. Его произнесение нарушает закон молчания и приводит к гибели. Появляется образ слова-птицы, покидающей тело-клетку. Клетка становится олицетворением мертвого пустого пространства. Об этом свидетельствует изменение позиции лирического «я» в последней строфе стихотворения. Как отметил А.К. Жолковский, «я» как бы вылетает из груди вместе с птицей-душой:

Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди!
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади...

Идея творческого молчания получила у О. Мандельштама дальнейшее развитие в связи с темой протестанства, давшего пример «непророческого» отношения к слову.

Отказ от инфляции сакрального слова и сакральной функции музыки предполагает поиск других способов гармонизации отношений поэта с миром, преодоления одиночества. В первой части «Камня» эту функцию берет на себя мотив детскости. Ощущая себя принадлежащим миру, герой одновременно не хочет с этим смириться. Как следствие этого в сборнике начинает звучать романтическая тема жизни как сна:

Я счастлив жестокой обидою,
И в жизни, похожей на сон,
Я каждому тайно завидую
И в каждого тайно влюблен.
(«Из омута злого и вязкого...»)

Утро, нежностью бездонное,
Полу-явь и полу-сон,
Забвтье неутоленное,
Дум туманный перезвон...
(«Скудный луч холодной мерою...», 1911) и т.д.

Чтобы разрешить это противоречие, О. Мандельштам обращается к противопоставлению большого и малого, вводя тем самым мотив детскости («Сусальным золотом горят...», «Только детские книги читать...», «Есть целомудренные чары...», «Ни о чем не нужно говорить...», «Отчего душа так певуча...»). Благодаря этому безграничности и бесформенности небытия противопоставляется законченная модель существования. Мотив детскости доминирует в основном в первой условно-символистской части «Камня». Это соответствует процессу «поиска самого себя», самосознанию «я». Мотив детскости становится первым вариантом раскрытия темы противостояния пустоте. В дальнейшем она трансформируется в тему преодоления пустоты. Детство с присущими ему игрушечностью, уютом и гармонией дает ощущение забвения пустоты, но это ощущение непрочно. Поэтому появление мотива детскости всегда сопровождается осознанием лирическим «я» конечности собственного существования:

Я блуждал в игрушечной чаше
И открыл лазоревый грот...
Неужели я настоящий
И действительно смерть придет?
(«Отчего душа так певуча...», 1911)

Однако стремление противопоставить себя пустоте и небытию присутствует у героя всегда. Особое значение при этом приобретает маринистическая тема. Образы океана, пучины мировой, моря, которые появляются в стихотворениях «Раковина», «Ни о чем не нужно говорить...», «Отчего душа так певуча...», «Silentium» и т.д., становятся символическим воплощением творческого импульса, способного преодолеть пустоту небытия. Именно они позволяют выявить «всего живого ненарушаемую связь». В этом смысле маринистическая тема рассматривается О. Мандельштамом как мировая космическая оркестровка, несущая позитивное, плодотворное начало. Не случайно поэт обращается к образу «колокола зыбей». Колокол всегда воспринимался поэтом как олицетворение гармонического начала. В стихотворении «Скудный луч холодной мерою...» пустота окружающего мира подчеркивается исчезновением стихийной гармонии колокольного звона:

Твердь умолкла, умерла.
С колокольни отуманенной
Кто-то снял колокола.

И стоит осиротелая
И немая высота,
Как пустая башня белая,
Где туман и тишина...

Поэтому образ «колокола зыбей» становится указанием на язык «космической стихии», во многом синонимичный творческой сущности молчания.

Параллельно маринистической теме в произведениях «Камня» появляется образ сосуда, который мыслится О. Мандельштамом воплощением бытия, противостоящего пустоте. Именно через этот образ раскрываются такие сущностные признаки бытия, как оформленность и наполненность:

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В черно-лазоревои сосуде.
(«*Silentium*»);

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой. <...>

И хрупкой раковины стены, —
Как нежилого сердца дом, —
Наполнишь шопотами пены,
Туманом, ветром и дождем...
(«*Раковина*», 1911)

Кроме того, образ сосуда задает мотив границы, чрезвычайно значимой для картины мира «Камня». Поэт противопоставляет безначальный хаос и творимый человеком мир. Особенно отчетливо это звучит в стихотворении «Адмиралтейство» (1913), в основе которого лежит сопоставление четырех природных стихий и пятой, созданной человеком, стихии:

Нам четырех стихий приязненно господство,
Но создал пятую свободный человек;
Не отрицает ли пространства превосходство
Сей целомудренно построенный ковчег?

В целом противопоставление хаоса и творимого мира раскрывается в сборнике через оппозиции бесконечности — границы, бесформенности — структурности, прозрачности — непроницаемости/тверди. Пустота небытия чаще всего сочетается у О. Мандельштама с категорией прозрачности, поэтому особое значение приобретает образ стекла/хрустала: «смеющийся хрусталь», «стеклянная твердь», «стекла вечности» и т.д. Стекло

пропускает свет, выступающий в сборнике как одно из проявлений хаоса небытия:

О, вещая моя печаль,
О, тихая моя свобода
И неживого небосвода
Всегда смеющийся хрусталь!
(«*Сусальным золотом горят...*», 1908)

Главным стремлением лирического «я» становится установление твердой грани, которая представляет собой своеобразное варьирование тютчевского образа «покрова над бездной». Возникновение мотива границы связано со стремлением героя опредметить беспредельное, придать ему твердость, сделать соразмерным человеческому взгляду. «Отвердевание» прежде всего касается образа неба, которое начинает трактоваться как видимая грань, предел («На бледно-голубой эмали...», «Нет, не луна, а светлый циферблат...», «Сквозь восковую занавесь...» и др.). Особое значение при этом приобретает мотив ткань:

На темном небе как узор
Деревья траурные вышиты.
Зачем же выше и все выше ты,
Возводишь изумленный взор?..

Вызывая аналогию с движением морской стихии, имеющей в творческом мире О. Мандельштама позитивное значение, он связывается с избавлением от страха пустоты:

Приливы и отливы рук...
Однообразные движенья...
Ты заклинаешь, без сомненья,
Какой-то солнечный испуг...
(«*На перламутровый челнок...*», 1911)

В отношении остального мира этот процесс «отвердевания» выявляется через доминирование пластических и графических

образов³⁸. Мир «Камня» практически лишен цвета, он весь графичен. Для О. Мандельштама архитектура, рисунок, силуэт, узор становятся наиболее полным воплощением формы («На темном небе как узор...», «Айя-София», «Notre Dame» и др.). Немногочисленные цветковые эпитеты призваны подчеркнуть прочность и непроницаемость материала:

На бледно-голубой эмали,
Какая мыслима в апреле,
Березы ветви поднимали
И незаметно вечерели. <...>

Узор отточенный и мелкий,
Застыла тоненькая сетка,
Как на фарфоровой тарелке
Рисунок вычерченный метко...

(«На бледно-голубой эмали...», 1909)

Мотив границы воплощается также через фиксацию некоей точки между бездной пространства и землей. Чаще всего этой точкой становятся образы птицы и колокольни («Я ненавижу свет...», «Смутно-дышащими листьями...», «Казино», «Пешеход» и др.).

В отличие от пустоты и статики небесного пространства творимый человеком мир характеризуется целостностью и внутренней динамикой, способной преодолеть пустоту небытия. Основой для этого становится культура, определяемая поэтом через категорию архитектурности как высшего воплощения организации. Такое понимание декларируется О. Ман-

³⁸ Вместе с тем процесс «отвердения» не становится синонимичен «окаменению»; так, по справедливому замечанию Е.Д. Полтаробатько, характерной особенностью художественного мира «Камня» становится соотношенность категорий тела и вещи: «Такая “вещно-телесная” концепция в сборнике “Камень” с наибольшей отчетливостью реализовалась в “архитектурных” стихах» (Полтаробатько Е.Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе: автореф. ... канд. филол. наук. С. 7).

дельштамом в статье «Утро акмеизма»: «Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто». Эта же мысль звучит в стихотворении «Я ненавижу свет...». Здесь однообразию хаоса небытия противопоставляется творческий импульс человека:

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой давний бред, —
Башни стрельчатый рост!

Кружевом, камень, будь
И паутиной стань,
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.

Архитектурность приобретает в «Камне» универсальное значение. Она охватывает все сферы человеческого бытия: нравственное чувство, социальную организацию и т.д. При этом данная категория рассматривается О. Мандельштамом не как выражение своеволия человека, а как средство выявления дремлющих форм, «голоса материи». Одной из основных для поэта становится мысль о природоподобии архитектурных форм. «Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем», — писал он в статье «Утро акмеизма». Зодчий (этим термином поэт обозначает любого творца) использует «архитектурно-спящие» силы материала: «Камень... обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики — как бы попросился в “крестовый свод” — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных».

О. Мандельштаму оказалась близка романтическая идея «ремесленного средневековья», согласно которой символ веры не оставил в средневековом искусстве места для произвольно-

го субъективного самовыражения творца³⁹. Искусство и жизнь равным образом рассматривались как Богом данное ремесло. Вслед за романтиками поэт выявляет тесную соотнесенность ритма, характеризующего и произведение искусства, и природные процессы. В этом плане показательным становится стихотворение «Равноденствие». Причем, в отличие от символистской «теории соответствий», здесь подчеркивается вещественность словесного материала, его единоприродность внешнему миру.

С этим связано мандельштамовское определение готики, которая воспринималась им в качестве образца полного слияния организма и организации⁴⁰. Этой теме посвящены статьи поэта «Утро акмеизма», «Франсуа Виллон» и стихотворение «Notre Dame» (1912). В готическом соборе поэт выявляет внутреннюю динамику, скрытый «рост»: «Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул» (39, 144). Эта же мысль звучит в его статье «Франсуа Виллон»: «Но разве готика не торжество динамики? Еще вопрос, что более подвижно, более текуче — готический собор или океанская зыбь?»⁴¹ Образ Notre Dame в одноименном стихотворении характеризуется той же глубинной слитностью двух противоположных понятий — «организма», принадлежащего природе, и «организации» как результата культуры: «Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод», «Стихийный лабиринт, не-

³⁹ Эта идея отражена в размышлениях «Об искусстве и художниках» Вакенродера и Тика.

⁴⁰ «...приписывание признака “телесный” тем вещам и понятиям, которые изначально им не обладают, связано с их мифологическим восприятием, которое всегда “телесно-конкретно”. Именно такой мифологический тип телесности возникает в стихотворении “Notre-Dame”, где собор оказывается изоморфным человеческому телу. Фактически все стихотворение представляет собой семантическое развертывание этой мифологемы, реализующейся в ряде “вещно-телесных” метафор, в которых планом содержания становятся архитектурные детали, а планом выражения — человеческая телесность» (Полтаробатько Е.Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе. С. 7).

⁴¹ Мандельштам О.Э. Франсуа Виллон // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 140.

постижимый лес, / Души готической рассудочная пропасть...» Готический собор становится воплощением диалектического единства законченности — целостности, открытости — «роста».

Идея единства, декларируемая таким образом, определяется во многом своеобразием мандельштамовской концепции времени, в основе которой лежит противопоставление истории и прогресса. Опираясь на философию А. Бергсона, поэт отрицает значение «дурной бесконечности эволюционной теории». Прогресс уподобляется им «механическому движению часовой стрелки». В этом смысле он становится синонимичным небытию, не случайно образ вечности получает у О. Мандельштама сходную характеристику: «И вечность бьет на каменных часах» («Пешеход»). С этим связано стремление разрушить бесконечный, лишенный целенаправленности ход времени:

Явлений раздвинь грань,
Земную разрушь клеть
И яростный гимн грянь —
Бунтующих тайн медь!

(«Сегодня дурной день...»)

В противовес бессобытийной линейности прогресса история осознавалась О. Мандельштамом как «священная связь и смена событий», «воспитание народов Богом»: «История — это лестница Иакова, по которой ангелы сходят с неба на землю. Священной должна она называться на основании преемственности духа благодати, который в ней живет»⁴². В записях середины 1910-х годов поэт указывал, что «прообразом исторического события в природе служит гроза»⁴³. Здесь же он обозначил генетические истоки своего понимания грозы — это Ф. Тютчев, который назван «знатоком грозовой жизни». Ю.М. Лотман, характеризуя одну из функций грозы, бури у Ф. Тютчева, отмечает, что она «связана с символикой обновления и воскре-

⁴² Мандельштам О.Э. Петр Чаадаев // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 152.

⁴³ Мандельштам О.Э. «... нового понятия «события...» // Мандельштам О. «Камень». Л., 1990. С. 195.

сения, перехода достигшего полноты бытия из состояния дремоты к жизни. Символ этот имеет для Тютчева универсальное значение и не ограничивается сферой природной жизни. Так, под впечатлением событий в Севастополе 20 июня 1855 г. он пишет Эрнестине Федоровне из Петербурга: "...эта невероятная и шутовская нелепица должна скоро кончиться <...> нельзя, одним словом, не предвидеть переворота, который сметет всю эту гниль и подлость. <...> Но, очевидно, что для этого понадобится дыхание Божие — дыхание бури»⁴⁴.

Однако существование истории оказывается немислимо вне идеи преемственности и единства, воплощением которой становится для О. Манделштама культура. Как отмечает С.М. Крутий, «концептуально значимым выражением мифологического времени становится у акмеистов восприятие времени как никогда не останавливающегося циклического круга. В стихотворении Манделштама "Воздух пасмурный влажен и гулок..." (1910) повторение лексемы "опять" нагнетает ощущение постоянства и устойчивости примет бытия, символизирует собой закон вечного возвращения. <...> Приятие закона "вечного возвращения" позволяет манделштамовским ... героям приобщиться к вневременной и внепространственной стихии. <...> Манделштама интересовала коллективная человеческая память, обеспечивающая связь человека с вселенной, а для художника являющаяся побудительным стимулом к творчеству. Поэт "сличает" свое бытие с "плитами прошлого", на "истлевающих страницах" ловит след былых столетий и надеется, что таким образом его стихи донесут настоящее до будущего <...> Память дает возможность преодолеть временные и пространственные пробелы; с ее помощью мировая культура оценивается как "большая семья"»⁴⁵.

Образы Айя-София и Notre Dame в одноименных произведениях О. Манделштама выступают символическим воплощением культурной сущности истории. Образ католического собора в стихотворении «Notre Dame» концентрирует в себе

⁴⁴ Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева. С. 570.

⁴⁵ Крутий С.М. «Архитектурность художественных образов в поэзии акмеистов (О. Манделштам и А. Ахматова). С. 7—8.

три культурных пласта: кельтский («чужой народ»), римский («судия») и христианский. Причем, как отметил М.Л. Гаспаров, «Notre Dame не противопоставляется римскому храму Юпитера, а продолжает дело римского судилища: ему (О. Манделштаму. — Т.Б.) важна не религиозная, а социально-культурная преемственность трех культур — не культура вписывается в религию, а наоборот, религия в культуру. Notre Dame делается знаком культурной традиции и в то же время он — знак новаторства, он первый, как Адам»⁴⁶.

Айя-София мыслится поэтом таким же символическим олицетворением творческой целостности времени. Эту культурную пограничность фиксирует С.М. Крутий в своем анализе манделштамовского произведения: «Храм Святой Софии выполнен в форме базилики, особой прямоугольной формы здания, пространственно разделенного на три части: центральную, перекрытую цилиндрическим сводом, и две боковые. Все эти три части напоминают корабль, поэтому и названы нефами (франц. nef от лат. navis — корабль). <...> Созданная римлянами гениально простая конструкция арочного перекрытия, поддерживающего сферический купол, положила начало новому романскому стилю. Этим объясняется манделштамовский образ "мудрое сферическое зданье". Автор обращает внимание еще на одну очень важную конструкцию храма — "паруса" (ассоциация, имеющая отношение к кораблю). Это треугольные, немного вогнутые части стен, по своей форме напоминающие распущенные паруса. Они образовались в пространстве между арками, расположенными перпендикулярно друг к другу, и куполом. Паруса символизируют собой изогнутое пространство, переход от горизонтали к вертикали, от мира земного — к горнему. <...> Упоминаются в стихотворении и другие архитектурные реалии: "апсиды" (полукруглые алтарные выступы), "экседры" (полукруглые ниши), «сто семь зеленых мраморных столбов». Перечисленные детали не случайны, все они связаны с архитектурой арочной конструкции, являются своеобраз-

⁴⁶ Гаспаров М.Л. Две готики и два Египта в поэзии О. Манделштама: анализ и интерпретация // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализ. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 270.

ным символом культурного пространства на стыке античного и христианского миров. «*Сто семь зеленых, мраморных столбов*» из знаменитого эфесского храма Артемиды (Дианы) являются опорой для основания арок не менее прославленного христианского храма, воспеваемого поэтом: «*Айя-София, — здесь остановиться / Судил господь народам и царям!*»⁴⁷

На основе подобного восприятия времени-истории в сборнике «Камень» возникает разветвленная система уподоблений, художественно воплощающая «священную связь» явлений: природа — Рим — Петербург. В пространстве, творимом человеком, снимается оппозиция «природа — культура». Ее элементы отражаются друг в друге, образуя единый «воздушно-каменный театр времен растущих». Параллель «природа — Рим» раскрывается в стихотворениях О. Мандельштама «Природа — тот же Рим и отразилась в нем», «С веселым ржанием пасутся табуны...». В каждом из них образы строятся на внутренней соотнесенности антитетичных элементов: «природы» и «культуры»:

Природа — тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде рощи.
(«*Природа — тот же Рим и отразилась в нем*», 1914);

С веселым ржанием пасутся табуны,
И римской ржавчиной окрасилась долина;
Сухое золото классической весны
Уносит времени прозрачная стремнина.
(«*С веселым ржанием пасутся табуны...*», 1915)

В последнем стихотворении внутренняя соотнесенность двух полярных начал подкрепляется аллитерацией: РЖанием — РЖавчиной.

⁴⁷ Крутий С.М. «Архитектурность художественных образов в поэзии акмеистов (О. Мандельштам и А. Ахматова)». С. 14.

В свою очередь, Рим рассматривается О. Мандельштамом в контексте историософских идей П. Чаадаева как образец единства и целостности времени. Не случайно в статье «Петр Чаадаев» поэт, опираясь на представления русского философа, утверждает собственное восприятие Рима как символа целостности культуры, преодолевающего бесконечность времени; это место, где «единство стало плотью, бережно хранимой, завещаемой из поколения в поколение»⁴⁸. Подобная трактовка образа Рима находит воплощение в стихотворениях «Поговорим о Риме — дивный град!» (1914), «Encyclysa» (1914). В первом произведении происходит смешение временных пластов — языческий («на Авентине вечно ждут царя») и христианский («послушаем апостольское кредо», «двунадесятых праздников кануны»), культурные срезы сосуществуют одновременно, вне линейной временной протяженности. И в этом стихотворении, и в «Encyclysa» появляется образ купола как символа целостности и неизменности человеческого бытия. По замечанию Е. Кантора, для О. Мандельштама «понятие состоявшегося в творчестве «бытия», отрицающего «пространства превосходство», связалось не с плоским покровом — преградой, а с представлением о выпуклости, вытесняющей пустоту и, в свою очередь, заполненной пространством»⁴⁹.

Образ Рима входит в тесное соприкосновение с образом Петербурга. О. Мандельштам воспринял мысль П. Чаадаева о благотворном скрещении культур. В соответствии с нею «бессмертная весна неумирающего Рима» нашла продолжение в

⁴⁸ В статье О. Мандельштам, аргументируя собственную мысль, обращается к письму П. Чаадаева к А.И. Тургеневу: «Но папа! Папа! Ну, что же? Разве и он — не просто идея, не чистая абстракция? Взгляните на этого старца, несомого в своем паланкине под балдахином, в своей тройной короне, теперь так же, как тысячу лет назад, точно ничего в мире не изменилось: поистине, где здесь человек? Не всемогущий ли это символ времени, — не того, которое идет, а того, которое неподвижно, через которое все проходит, но которое само стоит невозмутимо и в котором и посредством которого все совершается?» (Мандельштам О.Э. Петр Чаадаев. С. 152–153).

⁴⁹ Кантор Е. В топлокрылатом воздухе картин: искусство и архитектура в творчестве О.Э.Мандельштама // Лит. обозрение. 1991. № 1. С. 63.

Петербурге. Отрицая прямую преемственность, поэт вместе с тем утверждает возможность «нравственной свободы, свободы выбора»: «А сколько из нас духовно эмигрировали на Запад! Сколько среди нас, живущих в бессознательном раздвоении, чье тело здесь, а душа осталась там! <...> Наделив нас внутренней свободой, Россия предоставляет нам выбор, и те, кто сделал этот выбор, — настоящие русские люди, куда бы они не примкнули»⁵⁰.

Преемственность культуры видится О. Мандельштаму вне конкретных исторических связей и заимствований. Синонимом культуры для него становится «единство». Образ Петербурга в восприятии поэта ориентирован на европейское «спящее единство». Эта мысль отчетливо звучит в стихотворении «На площадь выбежав, свободен...» (1914), центральный образ которого — Казанский собор — являет собой пример подобного скрещения культур:

А зодчий не был итальянец,
Но русский в Риме, — ну, так что ж!
Ты каждый раз, как иностранец,
Сквозь рошу портиков идешь.

Так же как и Рим, образ Петербурга мыслится О. Мандельштамом символическим воплощением творческой сущности времени-истории, времени-культуры, «которое неподвижно..., но... посредством которого все совершается». Поэтому образ города, возникающий в стихотворениях «Петербургские строфы», «...Дев полуночных отвага...», «Заснула чернь. Зияет площадь аркой», «Адмиралтейство», «На площадь выбежав, свободен...», «Дворцовая площадь», с одной стороны, предельно конкретен, пластичен. Поэт ориентируется на известные реалии петербургского зодчества (Адмиралтейство, Дворцовая площадь, Казанский собор и т.д.), их образы сохраняют всю достоверность деталей. В «Адмиралтействе» О. Мандельштам фиксирует неотъемлемые детали архитектурного сооружения:

⁵⁰ Мандельштам О.Э. Петр Чаадаев. С. 156.

«Сердито лепятся капризные Медузы, / Как плуги брошены, ржавеют якоря...». В стихотворении «Дворцовая площадь» (1915) упоминаются необходимые атрибуты этого ансамбля: «столпник — ангел» (фигура Гавриила, венчающего колонну) и «арка» (Главного штаба).

С другой стороны, точно запечатленные архитектурные приметы сочетаются в произведениях О. Мандельштама с содержанием «петербургского» мифа. В.Н. Топоров справедливо назвал его завершителем «петербургского» мифа. Поэт использует весь комплекс мифологем, связанных с Петербургом, от А.С. Пушкина до А. Белого, но все они призваны выявить символический характер образа города как некоего культурного единства. Поэтому литературные реминисценции становятся таким же необходимым атрибутом облика города, как и архитектурные детали.

Так, упоминание онегинской тоски и «чудака Евгения» в «Петербургских строфах» (1913) сочетается с указанием на декабристский пласт («...На площади Сената — вал сугроба, / Дымок костра и холодок штыка...»), причем их свободное соединение с вещными реалиями современности («зимуют пароходы», «летит в туман моторов вереница» и т.д.) и образом «социальной архитектуры» всей России образует в итоге целостную картину северной столицы, лишенную конкретной временной приуроченности. Петербург при этом выступает символом константного времени, зримым воплощением культурного единства.

Особое место в характеристике мандельштамовского Петербурга занимает пушкинская традиция, связывающая этот образ с водной стихией. В произведениях О. Мандельштама эта связь становится доминирующей, она определяет авторское видение Дворцовой площади в одноименном стихотворении:

В темной арке, как пловцы,
Исчезают пешеходы,
И на площади, как воды,
Глухо плещутся торцы.

В «Адмиралтействе» на основе этой связи возникает сопоставление здания с «фрегатом» и «ковчегом». При таком восприятии архитектурный комплекс становится прорывом к «всемирным морям»:

... И вот разорваны трех измерений узы
И открываются всемирные моря!

Господствующее положение водной стихии в образе Петербурга ассоциативно перекликается с маринистической темой «Камня». В этом смысле Петербург реализует творческий импульс космической оркестровки, противостоящей дионисийскому разгулу хаоса небытия. В стихотворении «...Дев полуночных отвага...» (1913) поэт снизил дионисийство до вульгарного, буквального опьянения и противопоставил ему пафос «аполлонической» яви:

Кто, скажите, мне сознание
Виноградом замутит,
Если явь — Петра созданье,
Медный всадник и гранит?

В «Адмиралтействе» акмеистическое противостояние дионисийства и аполлонизма выразилось в формуле: «красота — не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра».

Все это позволило О. Мандельштаму воплотить истинную сущность Петербурга как «блистательного покрыва, накинутого над бездной», дающего человеку возможность вписаться в священное движение истории. Именно причастность культурной преемственности, исторической памяти избавляет лирическое «я» О. Мандельштама от страха небытия. Поэтому, отказываясь от личной памяти, поэт декларирует свою вписанность в единое пространство культуры:

Я не слыхал рассказов Оссиана,
Не пробовал старинного вина;
Зачем же мне мерещится поляна,
Шотландии кровавая луна? <...>

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

(«Я не слыхал рассказов Оссиана...», 1914)

В стихотворении «С веселым ржанием пасутся табуны...» появляется реминисценция из пушкинского «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» — «печаль моя светла»:

Да будет в старости печаль моя светла:
Я в Риме родился и он ко мне вернулся;
Мне осень добрая волчицею была
И — месяц Цезаря — мне август улыбнулся.

Интимно-личностная интонация пушкинского произведения спроецирована здесь на культурную преемственность в целом. Герой оказывается включен в единый мир культуры, и именно это приносит ему радость успокоения. И вновь О. Мандельштам утверждает всеобщий характер этого процесса. Так, в стихотворении «Теннис» (1913) конкретная бытовая картина теннисной игры вызывает органичное сопоставление с аттической битвой:

Он творит игры обряд,
Так легко вооруженный,
Как аттический солдат,
В своего врага влюбленный!

Внимание поэта обращено ко всем без исключения сферам человеческого бытия независимо от их ранга: «Казино», «Золотой», «Кинематограф», «Теннис». Это объясняется одним из акмеистических тезисов, исповедуемых О. Мандельштамом, согласно которому мир — это «сообщество сущих в заговоре против пустоты и небытия»⁵¹. Данное положение перекликается с

⁵¹ Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 144.

мыслью Н. Гумилева, выраженной в его манифесте «Наследие символизма и акмеизм»: «Для нас иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, а поэтому перед лицом небытия — все явления брата». Этот принцип распространяется не только на материальный мир, но и на место человека в нем. Пример воплощения этого принципа О. Мандельштам видел в Средневековье: «Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил. <...> Бессознательно средневековый человек считал службой, своего рода подвигом, неприкрашенный факт своего существования»⁵². Таким образом, в картине мира «Камня» материальное оказывается глубоко родственно духовному. И то и другое составляют рукотворную реальность, культурное пространство, преодолевающее пустоту небытия.

⁵² Мандельштам О.Э. Франсуа Виллон. С. 141.

II. «TRISTIA»

Изменение картины мира в сборнике «Tristia» (1915–1921) обусловлено прежде всего тем, что поэзия О. Мандельштама этого времени становится историчной. В «Камне» доминировала характеристика времени-истории как «священной связи» разновременных событий и явлений, которая обеспечивает единство культуры и бытия. Теперь же события Первой мировой войны и революции с их трагическим звучанием разрушают подобное восприятие мира. В общелитературном контексте это время осознается как наступление подлинного XX в. Особенно ярко это выражено в «Поэме без героя» А. Ахматовой:

<...> А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

Выделение четкой границы между XIX и XX вв. порождено восприятием нового времени как смерти гуманистического сознания, о чем говорил А. Блок в своей статье «Крушение гуманизма» (1918), и одновременно рождением чего-то нового. О. Мандельштам усвоил это амбивалентное восприятие времени как «смерти — рождения». Двадцатое столетие казалось ему разгулом стихии, «скифским праздником» («Кассандре»). Однако историософская концепция О. Мандельштама не тождественна послереволюционным «скифским» настроениям А. Блока и А. Белого. Для поэта скифство и варварство являлись характеристиками Смутного времени, которое, постоянно повторяясь, становилось роком России. Это определило главенство в сборнике темы исторического круговорота или «бремя времени» («Сумерки свободы», «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» и др.), которая, однако, раскрывается по-разному.

Наиболее открыто эта тема звучит в стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916). Здесь происходит наложение сразу трех исторических образов, символизирующих три периода российской государственности: царевич Дмитрий (об этом свидетельствует упоминание «Углича» и «трех свечей»), Дмитрий Самозванец (как отмечает М.Л. Гаспаров, концовка стихотворения — «и рыжую солому подожгли» вызывает ассоциацию с рыжими волосами первого самозванца) и царевич Алексей (на это указывают «связанные руки» живого пленника и упоминания «Рима»). При этом стихотворение характеризует очень сложная авторская позиция. Лирическое «я» отождествляется с образом царевича, но это, в свою очередь, сопровождается эффектом «остранения», который возникает благодаря включению автобиографических и историософских мотивов. Это позволило поэту соотнести все временные пласты, включая современность, и выявить символический характер темы русской Смуты как рока.

В целом же такое открытое выражение данной темы для сборника не характерно. О. Манделштам довольно редко прибегает здесь к историческим параллелям и аналогиям. Гораздо чаще тема исторического круговорота воплощается опосредованно через мотивы исторического инцеста и черного солнца, тесно связанные с манделштамовским восприятием истории человечества.

В статье «Петр Чаадаев» история названа «воспитанием народов Богом». Она предполагает развитие «духа благодати» и практически не соотносится с социально-экономической сферой человеческой жизнедеятельности, которая трактуется О. Манделштамом как прогресс. В таком понимании история становится основой существования культуры, поэтому она представляет собой совокупность нескольких, иногда полярных типов мироощущения: иудейство, эллинизм, христианство и т.д.

Если в «Камне» в связи с идеей единства культуры доминировала система уподоблений, то в «Tristia» О. Манделштам уже жестко разграничивает эти этапы, устанавливая линейную шкалу времени. При этом возвращение от христианства к буддизму и иудаизму воспринимается поэтом как исторический

инцест, ведущий к гибели⁵³. Семантику гибели поддерживает лейтмотивный образ черного солнца, восходящий к творчеству В. Розанова, который писал о том, что аскетизм в русском православии был черным цветом «около Черного Солнца... Этому Черному Солнцу, великой мировой смерти, метафизике Смерти и поклоняются монахи, по самым одеждам своим именуемые «черноризцами»⁵⁴.

В творчестве О. Манделштама мотивы инцеста и черного солнца также сопрягаются с темой смерти. Во многом этому способствует наличие автобиографического начала, которое особенно отчетливо звучит в стихотворении «Эта ночь непоправима...» (1916) (его ранний вариант имел подзаголовок — «На погребение матери»):

Эта ночь непоправима,
А у нас еще светло.
У ворот Ерусалима
Солнце черное взошло.

Н.Я. Манделштам писала: «...именно под этим солнцем родился еврейский мальчик: “я проснулся в колыбели — черным солнцем осиян”. Судьба еврейства после начала новой эры была для Манделштама жизнью под тем черным солнцем»⁵⁵.

⁵³ Как отмечает Н. Вайман, «на период Первой мировой войны (1915–1917 гг.) приходится пик “христианского уклона” Манделштама, и, соответственно, его отталкивания от еврейства. В известном (зачеркнутом!) отрывке из статьи “Скрябин и христианство” сказано: “Нужно спасти Элладу от Рима. Если победит Рим — победит даже не он, а иудейство — иудейство всегда стояло за его спиной и только ждет своего часа — и восторжествует страшный противоестественный ход: история обратит течение времени — черное солнце Федры”» (Вайман Н. Митра мрака Осипа Манделштама // URL: <http://okno.webs.com/No10/vyman.htm> (дата обращения .26.05.2013)).

⁵⁴ К.Ф. Тарановский считает источником этого образа Апокалипсис, но, по его мнению, эпитет «черный» взят поэтом из «Саломеи» Оскара Уайльда: «В тот день солнце почернеет, как власяница, и луна будет, как кровь»; «И солнце становится черным, как власяница, и цари земные боятся».

⁵⁵ Манделштам Н. Вторая книга. Paris, 1978. С. 128.

Историософская концепция поэта нашла отражение в первом же стихотворении сборника — «Как этих покрывал и этого убора...». В этом многозначном и многослойном произведении выявилось своеобразие новой ассоциативной поэтики О. Мандельштама. В отличие от «Камня», где господствует поэтика реминисценций, в «Tristia» поэт сознательно не дает читателям ключа к трактовке, тем самым предельно расширяя число смыслов, заложенных в образном строе стихотворения. Образы начинают просвечивать сквозь друг друга, вызывая сплетение поэтических ассоциаций. Устойчивой чертой образной ткани произведений О. Мандельштама становится сплетение биографической основы с мифологическими и литературными ассоциациями. Причем поэт нередко опускает связующие звенья между опорными образами.

Примером этого может служить уже упоминавшееся стихотворение «На розвальнях, уложенных соломой...», по поводу которого Е. Гинзбург писала: «В этом многоплановом стихотворении сливаются воедино царевич Дмитрий, убитый в Угличе, и Дмитрий Самозванец, который, в свою очередь, то отождествляется с автором, то отдалается от него... Представим себе, что стихотворение сопровождается посвящением — Марине Цветаевой; оно сразу же перестает быть загадочным. Имя Марина дает ассоциацию с пушкинским “Борисом Годуновым” и ключ к скрытой любовной теме стихотворения. Она — Марина, поэтому он — Дмитрий, и в то же время он тот, кто пишет о Дмитрие и Марине»⁵⁶.

Ассоциативная поэтика определила своеобразие воплощения историософской темы и в стихотворении «Как этих покрывал и этого убора» (1915). Оно построено на переплетении двух интонационно различных голосов: голоса Федры, на что указывают слова из одноименной трагедии Расина: «как эти покрывала мне постыли» (действие I, явление 3), и партии хора, восходящей к традиции Еврипида. Пророческая интонация хора вводит тему близкой и неминуемой смерти как искупления кровосмесительной вины. Кроме того, партия хора, соотнося

образ Федры с черным солнцем и ночью, противопоставленных белому дню, позволяет вывести этот образ за пределы сюжета источника и придать ему расширительный смысл:

— Будет в каменной Трезине
Знаменитая беда,
Царской лестницы ступени
Покраснеют от стыда,

И для матери влюбленной
Солнце черное взойдет.<...>
— Черным пламенем Федра горит
Среди белого дня.
Погребальный факел чадит
Среди белого дня.
Бойся матери ты, Ипполит:
Федра — ночь — тебя сторожит
Среди белого дня.

В статье «Скрябин и христианство» О. Мандельштам, вскрывая символический смысл смерти А.С. Пушкина и А.Н. Скрябина, обращается к образу Федры-России, губящей своих детей — пасынков: «Я вспомнил картину пушкинских похорон, чтобы вызвать в вашей памяти образ ночного солнца, образ поздней греческой трагедии, созданный Еврипидом, — видение несчастной Федры. В роковые часы очищения и бури мы вознесли над собой Скрябина, чье солнце — сердце горит над нами, но — увы! — это не солнце искупления, а солнце вины. Утверждая Скрябина своим символом в час мировой войны, Федра-Россия...»⁵⁷ Сохранился отрывок из первоначального варианта данной статьи, проясняющий значение этого образа для историософской концепции О. Мандельштама: «Рим железным кольцом окружил Голгофу: нужно освободить этот холм, ставший греческим и вселенским. Римский воин охраняет распятие, и копье наготове: сейчас потечет вода: нужно удалить римскую

⁵⁶ Гинзбург Л. Поэтика Осипа Мандельштама // Изв. АН СССР. М., 1972. Т. XXXI. Вып. 4. С. 321–322.

⁵⁷ Мандельштам О.Э. (Скрябин и христианство). С. 157.

стражу... Бесплодная, безблагодатная часть Европы восстала на плодную, благодатную — Рим восстал на Элладу... Нужно спасти Элладу от Рима. Если победит Рим — победит даже не он, а иудейство — иудейство всегда стояло за его спиной и только ждет своего часа — и восторжествует страшный противоестественный ход: история обратит течение времени — черное солнце Федры»⁵⁸. Следовательно, образ «Федры-ночи», соотносимый с образом черного солнца, позволяет ввести в произведение мотив исторического инцеста. Кровосмесительный признак замкнувшейся в себе иудейской культуры переносится на российскую государственность. Подтверждением этого становится единство цветовой гаммы иудаизма и имперской России — «черно-желтый». Причем в отличие от «Камня» цветковое обозначение обладает здесь ценностным значением.

Гибельность исторического круговорота выявляется также в стихотворениях «Среди священников левитом молодым...» (1917) и «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» (1918). В первом порочность временного круга раскрывается через образ храма, который включает в себя семантику иудаизма (этому способствует отсылка к храму Соломона: «И храм разрушенный угрюмо созидался») и христианства. Негативная авторская оценка этого замкнутого единства выявляется благодаря образу вновь совершающегося Распятия. Круг замкнут, свидетельством чего становится возвращение к «ночи иудейской» как ипостаси небытия.

В стихотворении «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» тема исторического круговорота осмысливается через романтический образ двойника, заявленный в эпиграфе: «Du, Doppelganger! du, bleicher Geselle!..» (Г. Гейне). Образ двойника воспринят О. Мандельштамом в изначальном смысле как образ «пустого привиденья».

Круговорот истории оказывается всепоглощающим и волекает в свою орбиту как личность, так и государство. Неизбежность этого вновь подчеркивается образом черного солнца

⁵⁸ Мандельштам О.Э. (К статье «Скрябин и христианство») // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 439.

(«Эта ночь непоправима...», «Вернись в смесительное лоно...», «Как этих покрывал и этого убора...» и т.д.). Гибель государства порождает разрыв преемственности культурного единства. Это определило некоторые особенности хронотопа сборника, в центре которого оказываются три основных топоса: Петербург, Москва, Таврида. Первые два ассоциируются с семантикой смерти («Мне холодно. Прозрачная весна...», «В Петрополе прозрачном мы умрем...», «На страшной высоте блуждающий огонь!», «Кассандре», «Когда в теплой ночи замирает...», «На розвальнях, уложенных соломой...» и т.д.).

Петербург в «Tristia» назван антично-пушкинским именем — Петрополь. Как отмечает Н.В. Шмидт, «Мандельштам подхватывает мифопоэтическую традицию интерпретации Петербурга как обреченного города и строит на этой основе свой собственный миф “конца”, в связи с чем Петербург меняет свое имя (Петрополь), в котором содержится и аллюзия на ситуацию наводнения в “Медном всаднике”»⁵⁹.

С помощью автоцитации О. Мандельштам восстанавливает семантику образа, характерную для первого сборника — Петербург как преодоление пустоты небытия. Сравним:

В столице северной томится пыльный тополь,
Запутался в листе прозрачный циферблат,
И в темной зелени фрегат или акрополь
Сияет издали — воде и небу брат.
(«Адмиралтейство»)

и

На страшной высоте земные сны горят,
Зеленая звезда летает.
О, если ты звезда, — воды и неба брат, —
Твой брат, Петрополь, умирает.
(«На страшной высоте блуждающий огонь!» — 1918)

⁵⁹ Шмидт Н.В. «Городской текст» в поэзии русского модернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. С. 13.

Очевидно, что образ Петербурга в «Tristia» строится как абсолютно полярный по отношению к первому сборнику. Разрушается трактовка Петербурга как воплощения культуры, связи времен: «воск бессмертья тает» (образы пчел и воска традиционно соотносятся с понятием творчества). При этом семантика гибели культуры активизирует еще одну ипостась города — «театральную». «Она ярче всего отразилась в стихах “Чуть мерцает призрачная сцена” (1920), “В Петербурге мы сойдемся снова” (1920), “Венецианская жизнь”. Два первых стихотворения построены на антиномии “сценических подмостков” и “улицы”, “театрального легкого жара” и “советской ночи”, переходящей в зловещий образ “всемирной пустоты”. “Театральная ипостась” городского текста объясняется тем, что гибель культуры в результате революционного взрыва, парадоксально сопровождающийся в “Tristia” мотивом ее предсмертного взлета и цветения. И слияние семантических полей “гибели” — и “культуры”, и человека приводит к мотиву “праздничной”, театрализованной смерти (ср.: “На театре и на праздном вече / Умирает человек”)⁶⁰.

Эсхатологическая символика Петербурга определяет нагнетение в отношении данного образа признаков небытия. В первую очередь это относится к характеристике воздуха. Воздух и связанное с ним дыхание выступают уже как амбивалентные образы; они соединяют в себе два смысловых значения — основы жизни:

Отверженное слово «мир»
 В начале оскорбленной эры;
 Светильник в глубине пещеры
 И воздух горных стран — эфир;
 Эфир, которым не сумели,
 Не захотели мы дышать.
 («Зверинец», 1916)

и дыханье смерти:

Нет, не соломинка в торжественном атласе,
 В огромной комнате над черною Невой,
 Двенадцать месяцев поют о смертном часе,
 Струится в воздухе лед бледно-голубой.

Декабрь торжественный струит свое дыханье,
 Как будто в комнате тяжелая Нева.
 («Соломинка», 1916)

Как следствие этого возникает синкретичный образ «смертного воздуха», заполнившего пространство Петербурга:

В Петрополе прозрачном мы умрем,
 Где властвует над всеми Прозерпина.
 Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
 И каждый час нам смертная година.
 («В Петрополе прозрачном мы умрем...», 1916)

Пространство Петербурга осмысливается поэтом как зимнее / северное, о чем свидетельствует постоянное упоминание декабря и стужи («Соломинка», «Декабрист», «Когда на площадях и в тишине келейной...», «Кассандре»), и ночное. Последняя характеристика отчетливо выявляется через ряд культурно-исторических ассоциаций в стихотворении «Кассандре» (1917), построенном на противопоставлении сегодняшнего времени («декабрь семнадцатого года») и «золотого века» (времени Александра), «зачумленная зима» контрастирует с «солнцем Александра».

Помимо этого происходит утрата органической связи пространства города и мира/природы. Оно становится соприродно небу/небытию с его «колючими звездами» («Мне холодно. Прозрачная весна...», «На страшной высоте блуждающий огонь...» и др.). Описание Петербурга и неба оказывается семантически однородным. Все это позволяет О. Мандельштаму

⁶⁰ Шмидт Н.В. «Городской текст» в поэзии русского модернизма. С. 13–14.

охарактеризовать Петербург как царство Прозерпины в противоположность прежней характеристике — царство Афины:

Богиня моря, грозная Афина,
Сними могучий каменный шелом.
В Петрополе прозрачном мы умрем, —
Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина.

Весьма показательным становится появление эпитета «прозрачный», характеризующего образ Петрополя; в определенной степени его актуализация может рассматриваться как продолжение полемического диалога с петербургской образностью «Камня». По замечанию Н.В. Шмидт, «...в имени (Петербурга. — Т.Б.) — через этимологию имени Петр (в переводе означающего камень) — как бы уже заложена семантика “камня”... <...> Именно мотив камня получает в “петербургском тексте” Мандельштама доминирующее значение. Петр — камень, следовательно, Петербург — это не только город, построенный Петром I в честь апостола Петра, но и Камень-город, каменный город»⁶¹. Следовательно, нагнетание эпитета «прозрачный» становится знаком преодоления бытийной символики «камня» и превращения петербургского пространства в пространство небытия: Акрополь — Петербург («Адмиралтейство») превращается в некрополь — Петрополь.

Пространство Москвы так же, как и пространство Петербурга оказывается зимним/северным («На розвальнях, уложенных соломой...», «Не веря воскресенья чуду...» и т.д.). Противопоставление юга и севера/зимы приобретает в «Tristia» особый смысл. Через земледельческий миф о Персефоне и цветовую гамму с преобладанием белого цвета («белый лен» — белый снег — белый саван) зимняя/северная характеристика Москвы ассоциативно связывает этот образ с семантикой смерти, причем смерти героической. В стихотворении «Когда в теплой ночи замирает...» (1918) появляется отождествление Москвы с

Геркуланумом — римским городом, погибшим вместе с Помпеями во время извержения Везувия. Это позволяет поэту создать образ мертвого города. При этом революционные события, стихия, движущая всем вокруг, в силу своей неосознанности уподобляются гладиаторским боям и природному катаклизму:

Это солнце ночное хоронит
Возбужденная играми чернь,
Возвращаясь с полночного пира
Под глухие удары копыт,

И как новый встает Геркуланум
Спящий город в сиянье луны,
И убогого рынка лачуги,
И могучий дорический ствол!

В целом «Tristia» свойственна героизация прошлого. Не случайно в стихотворении «Кассандре» героическая атмосфера Отечественной войны 1812 г. и пушкинский «золотой век» распространяются на всю эпоху Александра — «солнце Александра». То же самое происходит в стихотворении «Когда октябрьский нам готовил временщик...», написанном в этот же период, в котором героизируется личность Керенского.

Обреченность Москвы раскрывается в сборнике иначе, нежели Петербурга, в отношении которого доминируют мотивы тяжести, застывания как синонимы смерти: «морской воды тяжелый изумруд», «тяжелая Нева» и т.д. В образе Москвы главенствует мотив огненной гибели, испепеленности (образ пожара в стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...», сравнение с Геркуланумом в стихотворении «Когда в теплой ночи замирает...» и т.д.).

Москве и Петербургу О. Мандельштам противопоставляет третий топос — Тавриду, который ассоциируется с «золотым веком», с греческими островами блаженных. Это единственная вневременная точка в современном мире, «где время не бежит». Таврида мыслится поэтом местом вождельного покоя и равновесия («Золотистого меда струя из бутылки текла...», «Черепан

⁶¹ Шмидт Н.В. «Городской текст» в поэзии русского модернизма. С. 12–13.

ха»), становится моделью идеального существования. Ю.И. Левин говорит о возникновении «крымско-эллинского» «цикла», относя к нему 9 стихотворений: «Еще далеко асфodelей», «Золотистого меда струя», «Я изучил науку расставанья», «На каменных отрогах Пиэрии», «Сестры — тяжесть и нежность», «Я слово позабыл», «Когда Психея-жизнь», «Возьми на радость из моих ладоней» и «Я в хоровод теней, топтавших нежный дуг». «...“Действие” всех этих стихотворений происходит в некоем синкретическом пространстве, совмещающем в себе, прежде всего, черты Крыма и Эллады... <...> ...Крым выступает как своего рода поверхностная реализация находящейся за ним более глубокой (не только во времени, но и онтологически) сущности — Эллады»⁶².

«Срастание» Крыма с Элладой на примере стихотворения «Золотистого меда струя...» исследователь комментирует следующим образом: «Отметим, прежде всего, что это стихотворение — определенно крымское, коктебельское. Но в современном (1917 г.) Крыму отбираются реалии, общие с Элладой: виноград и виноградники, золотистый мед, белые колонны, сонные горы, уксус и свежее вино; даже поза женщины — “через плечо поглядела” — может напомнить о греческой скульптуре (например, “Артемиды с ланью” из Лувра) или вазописи, — или “вневременные”, но связанные с мандельштамовским пониманием эллинизма как бытового начала... <...> Если общие для Крыма и Эллады реалии способствуют созданию “общего”, крымско-эллинского пространства, то немногие современные (бутылка, шторы, подчеркнуто-русское “после чаю”) не дают нам забыть о том, что мы все же остаемся в современной России. Более непосредственным образом направляют нас в Элладу прямые названия: Крым (дважды) назван Тавридой; виноградарство — “наука Эллады”; помещения, связанные с виноделием, — “Бахуса службы”. Но наиболее характерны непосредственные смещения, как бы прямые переходы в эллинский мир — мир греческого искусства, быта и мифа: “... Я сказал: виноград, как старинная битва,

⁶² Левин Ю.И. Заметки о «крымско-эллинских» стихах // Левин Ю.И. Избр. тр. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 75–76.

живет, / Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке ... / ...Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена — / Не Елена — другая — как долго она вышивала? ... / ... Золотое руно, где же ты, .золотое руно? / Всю дорогу шумели морские тяжелые волны, / И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно, / Одиссей возвратился, пространством и временем полный”. Интересно, что именно (и только) эти фрагменты подаются в живом авторском голосе (“я сказал ...”, “помнишь ...”, “где же ты ...”), — это, быть может, говорит о напряжении личной, живой авторской интенции, направленной на создание “панхронического” времени и синкретического пространства; в результате это время и пространство оказываются как бы лично пережитыми, пронизанными напряжением творческой воли. В том же направлении действует и отчетливо ностальгическое настроение последней строфы: сама тоска по безвозвратно ушедшему делает его как бы возвращенным. <...> Отметим два “противоречия” последней строфы: совмещение двух различных мифов, очень непринужденное (как будто Одиссей странствовал за золотым руном), и “неуместность” золотого руна, связанного в мифе с Колхидой, но отнюдь не с Тавридой. Но и то и другое способствует все той же “синкретизации” пространств и времен, возникновению “панхронии” и “пантопии»⁶³.

Одной из значимых проблем этого периода для О. Мандельштама является поиск оптимальной формы социального жизнеустройства или, как определял это сам поэт, «социальной архитектуры». Она рассматривается в его статьях «Пшеница человеческая» и «Гуманизм и современность», написанных в начале 1920-х годов. XX в. ознаменован рождением бесчеловечной культуры, предтечей которой была культура Востока: египетская и ассирийская. Противопоставление Востока и Запада рассматривается поэтом в общелитературном контексте начала века как борьба двух культурно-исторических тенденций. Вслед за В. Соловьевым О. Мандельштам утверждает статичность Востока. Он держится «силой прошедшего» и потому становится воплощением порядка, включающего в себя косность,

⁶³ Левин Ю.И. Заметки о «крымско-эллинских» стихах. С. 79–80.

неизменность и застой. Именно с этой точки зрения поэт назвал XIX в. «проводником буддийского влияния в европейской культуре»: «Он был носителем чужого, враждебного и могущественного начала, с которым боролась вся наша история, — активная, деятельная, насквозь диалектичная, живая борьба сил, оплодотворяющих друг друга»⁶⁴.

Усваивая это традиционное для культуры «серебряного века» противопоставление, О. Манделъштам наделяет Восток дополнительными смыслами. Древний Египет и Ассирия воспринимаются им как образ несвободы и потому становятся знаком конца истории как свободного пространства для выбора: «Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства, длинными копьями убивают связанных пигмеев, и египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой, как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве»⁶⁵.

XX в. мыслился О. Манделъштамом как возрождение и развитие «социальной архитектуры» Древнего Египта; они в равной степени не соотношены с человеческой мерой. Поэтому главной целью становится стремление европеизировать и гуманизировать новое столетие. Это означало отказ от попыток обновить кровавый пафос государственности. По мнению О. Манделъштама, «политическая жизнь катастрофична по существу». Не случайно цветовая гамма иудаизма, воспринимаемого в данный период остро негативно, отождествляется с традиционными цветами русского самодержавия. Символам государственной «архитектуры» поэт противопоставляет «пафос всемирной домашности», «вселенский очаг», позволяющие рассмотреть мир как дом: «Ныне трижды благословенно все,

⁶⁴ Манделъштам О.Э. Деятельный век // Манделъштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 198.

⁶⁵ Манделъштам О.Э. Гуманизм и современность // Манделъштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 205. Подобное восприятие Востока проявляется также в двух одноименных стихотворениях — «Египтянин» («Я выстроил себе благополучья дом...» и «...Я избежал суровой пени...»), не вошедших в основной корпус текстов.

что не есть политика в старом значении слова, благословенна экономика с ее пафосом всемирной домашности, благословен кремневый топор классовый борьбы — все, что поглощено великой заботой об устройении мирового хозяйства, всяческая домовитость и хозяйственность, всяческая тревога за вселенский очаг. Добро в значении этическом и добро в значении хозяйственном, то есть совокупности утвари, орудий производства, горбом тысячелетий нажитого вселенского скарба, — сейчас одно и то же»⁶⁶.

Олицетворением новой «социальной архитектуры», в основе которой лежит принцип «всемирной домашности», становится для О. Манделъштама Таврида. В опыте эллинизма, понятого им как определенный культурный тип, освобожденный от временной зависимости, он видит способ гуманизации нового времени: «Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу»⁶⁷. Поэтому совершенно закономерно является противопоставление гражданина и мужа в стихотворении «Декабрист» (1917):

— *Еще волнуются живые голоса*
О сладкой вольности гражданства!
Но жертвы не хотят слепые небеса:
Вернее труд и постоянство.

Последние два качества осознаются поэтом как вечная нравственная основа жизни. Их олицетворением становятся для него образы Одиссея и Пенелопы, появляющиеся в стихотворении «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917)⁶⁸. Здесь имя Пенелопы не названо прямо, но подразуме-

⁶⁶ Манделъштам О.Э. Пшеница человеческая // Манделъштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 193.

⁶⁷ Манделъштам О.Э. О природе слова. С. 182.

⁶⁸ См. об этом подробнее: Силард Л. Таврида Манделъштама.

меваются: «Не Елена — другая, — как долго она вышивала?» Сопоставление двух образов позволяет усилить значение домашности в образе Пенелопы. Возвращение Одиссея, которое оттеняется упоминанием «большого мира»: «Одиссей возвратился, пространством и временем полный», — окончательно утверждает культ вечной домашности, преодолевающей границы времени. Художественное время стихотворения органично объединяет житейски обыденный пласт настоящего, возникающий благодаря нагнетению самых обычных домашних предметов: «хозяйка», «мед», «чай», «виноград», «уксус», «краска», «комната белая», «свежее вино», «подвал», — и пласт вечного времени, бесконечно длящегося, который подкрепляется введением в произведение мифологических имен и образов. Образ дома, возникающий в начале стихотворения, постепенно трансформируется в мифологический дом Пенелопы и Одиссея. Аналогия «каменистой Тавриды» с Элладой утверждает вечные, фундаментальные начала человеческого бытия⁶⁹.

В стихотворении «Черепаша» (1919) связь двух временных пластов реализуется иначе. Произведение наполнено реминисценциями из творчества раннегреческих поэтов, которые

⁶⁹ Следует отметить, что Ю.И. Левин, рассматривая «крымско-эллинический» цикл О. Мандельштама, акцентирует внимание не только на витальной семантике, но и отмечает ее расширение: «...Эллада, будучи основанием (метафизическим) и колыбелью (исторической) европейской культуры, в силу этого своего базисного, парадигматического характера, причастна “миру идей” (платоновского типа: она создала “образцы” для всей последующей культуры, задала для нее не только структурную схему, но и ее живое наполнение), который, в свою очередь, соприкасается с “царством мертвых” (с другой стороны, Эллада сближается с царством мертвых как эмпирически умершая — “Архипелага нежные гроба”, — хотя и вечно живая культура). Эллада выступает, таким образом, как своего рода архетип современности — Эллада, заметим, не столько истории, сколько мифа и мифологизированного быта, — а царство мертвых является другой ипостасью этого архетипа. Но носителем архетипов является не только миф, но и глубинные, подсознательные слои человеческой психики, — и отсюда возникает четвертый компонент этого синкретического пространства — психологическое пространство, арена блужданий “забытого слова”» (Левин Ю.И. Заметки о «крымско-эллинических» стихах. С. 76).

группируются вокруг центрального образа «черепаша — лиры». Здесь вновь звучит тема полноты и единства бытия: Эллада — «святыя острова» переключается с Тавридой.

Таврида как идеальное воплощение мирового дома имеет в «Tristia» несколько реальных проекций. Это причудливые картинки южных городов, возникающие в стихотворениях «Мне Тифлис горбатый снится...» (1920) и «Феодосия» (1920). В первом стихотворении утверждается гармоническая концепция бытия. Его центральный образ — образ вина, возрождая анакреонтическую традицию, символизирует сладость жизни, которая воспринимается как своеобразная служба Бахусу.

Во втором стихотворении живописная картинка Феодосии начинает просвечивать идеальным образом Тавриды. Этому способствуют мотивы домашности, доминирующие в первой строфе. Во второй строфе появляется упоминание «яблочка». Название бульварной песенки становится связующим звеном между вечным временем и современностью, возвращая читателя к «золотому веку» человечества:

На все лады, оплаканное всеми,
С утра до ночи «яблочко» поется.
Уносит ветер золотое семя, —
Оно пропало — больше не вернется.

Это предвосхищает образ зверинца, переключаясь с одним из стихотворений сборника — «Зверинец», в ранних редакциях названном «Ода миру» или «Дифирамб миру». Здесь рисуется картина идеального существования:

Петух и лев, широкохмурый,
Орел и ласковый медведь —
Мы для войны построим клеть,
Звериные пригреем шкуры.
А я пою вино времен —
Источник речи италийской —
И в колыбели праарийской
Славянский и германский лен!

Образ Феодосии в одноименном стихотворении представляет собой реальное воплощение этой утопии:

О, горбоносых странников фигурки!
О, средиземный радостный зверинец!

Вместе с тем безусловная ценность Тавриды и ее реальных проекций не отменяет значения того, что происходит в историческом мире с Петербургом и Москвой. С помощью мифологических ассоциаций процесс умирания этих топосов вписывается в циклическую концепцию бытия. Главенствующую роль при этом играет образ Персефоны как символа «смерти — возрождения» («В Петрополе прозрачном мы умрем...», «Меганом», «Когда Психея — жизнь спускается к теням...», «Возьми на радость из моих ладоней...», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...»⁷⁰). Благодаря ему семантика смерти лишается однозначной трактовки и начинает рассматриваться как предтеча новой жизни.

Амбивалентность темы умирания подчеркивается также весьма значимым мотивом метаморфозы. Заглавие книги О. Мандельштама восходит к циклу Публия Овидия Назона «Tristia» («Скорбные песни»). Помимо основной поэтической эмоции, которая задается благодаря семантике заглавия, поэт усваивает некоторые мотивы творчества Овидия, прежде всего мотив расставания. Однако он интерпретируется О. Мандельштамом в более широком культурном контексте, включающем «Метаморфозы» Овидия и учение Ницше о «вечном возвращении». Современное состояние мира рассматривается поэтом как катастрофическое. Это заключительный этап политической, национальной, религиозной и культурной истории, во многом созвучный состоянию Трои перед падением («За то, что я руки твои не сумел удержать...»), упадку Венеции в XVIII в. («Венецианская жизнь») и т.д., но для поэта семантика гибели связывается воедино с семантикой будущего возрождения. Поэтому

⁷⁰ Следует отметить, что часть этих стихотворений через совокупность мифологических ассоциаций может быть косвенно соотнесена и с топосом Тавриды.

стихотворении «Венецианская жизнь» тема умирания Венеции, указанием на которую становятся повторяющиеся образы венецианских зеркал⁷¹ и кипариса — дерева скорби⁷² («кипарисные носилки», «кипарисные рамы зеркал»), сочетается с утверждением духа благодати («словно голубь залетел в ковчег»)⁷³, нисходящего на гибнущие культуры. Последние две строки произведения устанавливают взаимосвязь идеи «бремя времени» и возвращения, повторения:

Человек родится, жемчуг умирает,
И Сусанна старцев ждать должна.

Образ Сусанны отсылает здесь не непосредственно к библейскому тексту, а к отражению этого сюжета в искусстве. Следовательно, распространение духа благодати О. Мандельштам продолжает связывать с неизменностью культурной памяти. Кризисные исторические эпохи казались ему временем преодоления жесткого принципа причинности, лежащего в основе эволюционной теории, по мнению О. Мандельштама, убийственной для литературы, к которой неприменима идея улучшения, потому что каждое приобретение сопровождается утратой и потерей.

В статье «Слово и культура» он сравнивал современную эпоху с комнатой умирающего, открытой для всех, так и «дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. <...> Слово стало

⁷¹ В этот период образ зеркала рассматривается О. Мандельштамом как опознавательный знак жизни или смерти, например в стихотворении «Когда Психея — жизнь спускается к теням...»:

И в нежной сутолке не зная, что начать,
Душа не узнает прозрачные дубравы,
Дохнет на зеркало и медлит передать
Лепешку медную с туманной переправы.

⁷² Кипарис у древних греков считался деревом скорби и был связан с погребальным обрядом.

⁷³ Согласно библейскому тексту о прекращении всемирного потопа Ной узнал, выпустив из ковчега голубя. Вернувшись и принеся в клюве ветвь, голубь возвестил о возрождении и обновлении будущей жизни.

не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков»⁷⁴. Такое понимание времени обусловило представления О. Мандельштама о современном состоянии культуры: «...бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времени. <...> ...вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл»⁷⁵.

В пределах сборника тема «вечного возвращения» органично раскрывается как через античный земледельческий миф, так и через библейскую символику (например, в стихотворении «В хрустальном омуте какая крутизна!» и др.). Соединение эллинизма и христианства для О. Мандельштама было вполне естественно; они составляют звенья одной цепи, отрицающей линейную временную зависимость: «Эллинство, оплодотворенное смертью, и есть христианство. Семя смерти, упав на землю Эллады, чудесно расцвело: вся наша культура выросла из этого семени, мы ведем летоисчисление с того момента, как его приняла земля Эллады»⁷⁶. Такое сочетание позволяет избежать опасности исторического инцеста и способствует выявлению сущностной основы жизни, которую человек должен открыть для себя в каждый из периодов. Поэтому идея «вечного возвращения» одновременно связывается и с темой культурной памяти, и с культом «вечной домашности». Во многих произведениях она художественно воплощается посредством образов челнока, веретена, колеса, каждый

⁷⁴ Мандельштам О.Э. Слово и культура // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 172.

⁷⁵ Там же. С. 169. Е. Тоддес, рассматривая поэтическую идеологию, О. Мандельштама, сравнивает размышления поэта этого периода с восприятием времени Ф. Степуном, который писал: «По всей линии разрушающейся цивилизации новый советский быт почти вплотную придвинулся к бытию. <...> Сквозь внешнюю оболочку вещей всюду видимо проступали заложенные в них первоидеи. Насаждая грубый материалистический марксизм, большевики, вопреки своей воле, возрождали платонизм».

⁷⁶ Мандельштам О.Э. (Скрябин и христианство). С. 160.

из которых соотнесен с домашним обиходом, с «эллинизмом», как его трактовал сам поэт:

И я люблю обыкновенье пряжи:
Снует челнок, веретено жужжит.
Смотри, навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делия летит!
О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг.

(«*Tristia*», 1918);

Поит дубы холодная криница,
Простоволосая шумит трава,
На радость осам пахнет медуница.
О, где же вы, святые острова,
Где не едят надломленного хлеба,
Где только мед, вино и молоко,
Скрипучий труд не омрачает небо
И колесо вращается легко?

(«*Чепенаха*»)

Вместе с тем в контексте данных произведений приметы неизменного домашнего обихода включаются в разветвленную литературную традицию. Так, одним из источников стихотворения «*Tristia*» стала элегия Овидия «Только представлю себе той ночи печальнейший образ...».

Мотив новой жизни, которой завершается смертная разлука, расставание пронизывает всю любовную лирику О. Мандельштама этого периода («Соломинка», «Я наравне с другими...», «За то, что я руки твои не сумел удержать...» и др.). Однако во всех этих стихотворениях любовная тема, преломляясь через мифологический или литературный контекст, определяет также своеобразие взаимодействия лирического «я» и мира. Особое значение при этом приобретает так называемая латинская тема, которая звучит в стихотворениях «Когда Психея — жизнь

спускается к теням...», «Чуть мерцает призрачная сцена...», «В Петербурге мы сойдемся снова...», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...». Центральным образом во всех этих произведениях становится образ «блаженного, бессмысленного слова»⁷⁷. Язык рассматривается теперь О. Мандельштамом как единственная величина, которая, бесконечно изменяясь, тем не менее остается внутренне единой и обеспечивает целостность культуры-жизни. В силу этого именно слово осознается поэтом как начало животворящее, обеспечивающее существование каждой национальной ветви культуры и устанавливающее внутреннюю преемственную связь с мировым целым.

В статье «О природе слова» поэт пересмотрел свое прежнее представление об оторванности России от «всемирного единства», высказанное им ранее в работе «Петр Чаадаев»: «У него (Чаадаева. — Т.Б.) хватило мужества сказать России в глаза страшную правду, — что она отрезана от всемирного единства, отлучена от истории... <...> ...Чаадаев и словом не обмолвился о “Москве — третьем Риме”. В этой идее он мог увидеть только чахлую выдумку киевских монахов»⁷⁸. Поэтому в сборнике «Камень» отсутствует всякое упоминание Москвы как воплощения многовековой истории России. В противовес ей Петербург в контексте «петербургского мифа» осмыслился поэтом как создание творческой воли человека и наиболее полное воплощение идеи абсолютной нравственной свободы. Иными словами, Петербург, вписываясь в систему уподоблений, мыслится О. Мандельштамом образцом рукотворной красоты, являющей пример плодотворного скрещения культур. Теперь же, полемизируя с Чаадаевым, он провозглашает принадлежность России к «царству исторической необходимости и преемственности»:

⁷⁷ По справедливому замечанию В.И. Терраса, «эллинизм» в языке приравнивается Мандельштамом к «филологизму», т.е. любви и уважению к слову как таковому. Слово, природа которого «эллинистическая», есть, по мнению Мандельштама, величайшее и, может быть, единственное сокровище русской культуры» (Террас В.И. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // Мандельштам и античность: сб. ст. / под ред. О.А. Лекманова. М., 1995. С. 14).

⁷⁸ Мандельштам О.Э. Петр Чаадаев. С. 152.

«Чаадаев ... упустил одно обстоятельство, именно: язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история. <...> Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории»⁷⁹.

Подобная трактовка языковой стихии обусловила восприятие слова как плоти и души, «язык стал ... звучащей и говорящей плотью». Поэтому в раскрытии образа «блаженного, бессмысленного слова» О. Мандельштам вновь актуализирует миф о Персефоне⁸⁰. Процесс называния и забвения слов становится синонимичным вечному круговороту бытия. Слово отождествляется с образом «Психеи — жизни», умирающей и воскресающей вновь. Тема творческого возрождения в преломлении мифа о Персефоне звучит в стихотворении «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» (1920):

Сначала думал я, что имя — серафим,
И тела легкого дичился,
Немного дней прошло, и я смешался с ним
И в милой тени растворился.

И снова яблоня теряет дикий плод,
И тайный образ мне мелькает...

И так устроено, что не выходим мы
Из заколдованного круга.
Земли девической упругие холмы
Лежат спеленутые туго.

Забывтое слово уподобляется теням, населяющим царство Аида. Главенствующей характеристикой становится указание на прозрачность, бестелесность. Поэтому появляются образы «прозрачных голосов» («Когда Психея — жизнь спускается к теням...»), «теней ... прозрачных» («Ласточка»).

⁷⁹ Мандельштам О.Э. О природе слова. С. 177.

⁸⁰ См. об этом подробнее: Левин Ю.И. Заметки о «крымско-эллинических» стихах О. Мандельштама.

Вместе с тем включение мифа о Персефоне позволяет выявить семантику возрождения. В статье «Слово и культура» поэт писал: «Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности... Зачем отождествлять слово с вещью... с предметом, который оно обозначает? Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела»⁸¹. Следовательно, слово, и в этом заключается отличие от «Камня» с его пафосом молчания, становится единственным проводником, позволяющим восстановить целостность бытия. Даже забытое слово сохраняет энергию творческого созидания, противостоящую хаосу исторической смуты. Непроизнесенное слово характеризуется как «лес безлиственный прозрачных голосов», его окружение отмечено приметам небытия — «бессмертник не цветет», но в то же время образ слепой или мертвой ласточки, символизирующий забытое слово, неизменно наделяется двумя приметам, отсылающими к теме «бессмертной весны»:

Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.
(«Когда Психея — жизнь спускается к теням...», 1920);

... То мертвой ласточкой бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.
(«Ласточка», 1920)

В интерпретации С.Н. Бройтмана категория нежности, постоянно повторяющаяся в «Tristia», олицетворяет собой легкое, духовное начало, связанное с еще несозревшей и потому слабой жизнью.

Еще отчетливей животворящая энергия забытого слова раскрывается в стихотворении «Чуть мерцает призрачная сцена...»

⁸¹ Мандельштам О.Э. Слово и культура. С. 171.

(1920). Здесь появляется образ живой ласточки, соотносимый с творчеством Глюка. Указанием на это служат упоминание родника «чужеземных арф» и процитированная строка арии Орфея из оперы «Орфей и Эвридика»: «Ты вернешься на зеленые луга». Стихотворение полностью реализует ассоциативную поэтику О. Мандельштама этого периода. Любовная тема (произведение обращено к Ольге Арбениной) мифологизируется с помощью отсылки к образу Эвридики, который вводит в стихотворение мотив нисхождения в царство мертвых. Включение этого мифологического контекста в бытовое обрамление («Черным табором стоят кареты, / На дворе мороз трещит...», «Понемногу челядь разбирает / Шуб медвежьих вороха», «Кучера измаялись от крика, / И храпит и дышит тьма») позволяет воспринять картину современности как мертвое пространство. Возможность его оживления связывается с образом «живой ласточки», включающим в себя символику культуры, знаком которой в данном произведении становится творчество Глюка.

В «Заметках о поэзии» О. Мандельштам характеризовал Глюка цитатой из А.С. Пушкина: «Когда великий Глюк / Явился и открыл нам новы тайны», — тем самым подчеркивая его значение пророка высокой культуры. Упоминание имени композитора в этом произведении наполняет особым смыслом театральные мотивы. Каждая из строф контрастно сочетает детали театральной реальности и современного мира. В характеристике первой подчеркивается ее отгороженность от остального пространства: «Захлестнула шелком Мельпомена / Окна храмины своей». Особое значение при этом приобретает указание на материал занавеса — шелк. В данном сборнике он становится приметой жизни, передавая ощущение живого дыхания, говорения. В стихотворении «Твое чудесное произношение...» голос возлюбленной раскрывается как струение шелка: «Скажу ль: живое впечатленье / Каких-то шелковых зарниц», «И далеко прошелестело: / — Я тоже на земле живу», «И столько воздуха и шелка / И ветра в шепоте твоём...».

Помимо этого в раскрытии театральной реальности неизменно подчеркивается легкость, невесомость, прямо противостоящая тяжести окружающего мира:

Модной пестряди кружки и мошки,
Театральный легкий жар,
А на улице мигают плошки
И тяжелый валит пар.

«Легкость» в данном случае выступает синонимом «нежности» и соотносится с духовным миром: «Из блаженного, певучего притина / К нам летит бессмертная весна...»⁸² Она осмысливается поэтом как потенциальная жизненная энергия, которая еще должна быть реализована. Таково общее восприятие культуры О. Мандельштамом в этот период. Не случайно, в статье «Слово и культура» поэт устанавливает четкую границу между старым миром, воплощающим собой культуру, и новым временем. Поэтому он становится «не от мира сего».

Вместе с тем О. Мандельштам стремится подчеркнуть взаимозависимость театральной реальности и картины современности (это выводится на уровень поэтической декларации в стихотворении «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...»). Поэтому образы «голубки Эвридики» и «живой ласточки», преодолевая границу, непосредственно вводятся в картину русской стужи и ночи: «Ничего, голубка Эвридика, / Что у нас студеная зима», «И живая ласточка упала / На горячие снега». Если образ «живой ласточки» символизирует слово, «говорящую плоть» языка и потому обеспечивает возрождение жизни, то образ «голубки Эвридики» соотносится с духом благодати, восстанавливающей непрерывность бытия.

Е. Тоддес, рассматривая мандельштамовскую концепцию слова, справедливо отметил: «Революция оказывается у Мандельштама Пятидесятницей в освоении “блаженного наследства”...<...> ...поэт мыслил революционную эпоху по аналогии с апостольской...»⁸³ Этим обусловлена новая самоидентификация героя. Лирическое «я» начинает осознаваться как «я» поэта, задачей которого становится «узнавание» слова. Не случайно в

⁸² Притин — высшая (полуденная) точка движения солнца. В данном случае использование этого слова позволяет восстановить пространственную вертикаль.

⁸³ Тоддес Е. Поэтическая идеология. С. 39.

стихотворении «Ласточка» появляется образ зрячих пальцев слепого:

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнавания...

Именно поэтому любовная тема в стихотворениях О. Мандельштама, как правило, перерастает в размышление о «блаженном слове», способном преодолеть хаос современности и соединить новый мир со старой культурой, тем самым преодолев его катастрофичность. Особенно ярко это проявилось в стихотворениях «Соломинка» и «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920).

М.Л. Гаспаров, рассматривая творческую историю стихотворения «Соломинка», обращенного к Саломее Николаевне Андрониковой, отметил, что первоначальный вариант давал представление о том, что послужило поводом к написанию этого произведения: «По начальной редакции стихотворения мы сравнительно легко можем восстановить по крайней мере три момента в его жизненном субстрате. Во-первых, видно, что имя героини здесь переделано в прозвище “Соломинка”; из других источников мы знаем, что изобретателем этого прозвища был поэт С. Рафалович. Во-вторых, видно, что поводом к стихотворению была ее жалоба на бессонницу. (Снотворные были популярным средством самоубийства, отсюда метонимия «всю смерть ты выпила» и все дальнейшее разворачивание смертной темы.) В-третьих, видно, что основное содержание стихотворения — выражение сочувствия и жалости... <...> Все эти три мотива стремительно гиперболизируются: имя заклинательно повторяется вновь и вновь, бессонница вырастает в описание огромной и тяжелой спальни, желанный сон — в смерть, испытываемая жалость — в “Что если жалостью убиты все слова?”. Из этой гиперболизации и возникает стихотворение»⁸⁴. Однако в окончательной редакции стихотворение уже «строится как

⁸⁴ Гаспаров М.Л. «Соломинка» Мандельштама (поэтика черновика) // Гаспаров М.Л. Избр. ст. М., 1995. С. 301 — 302.

загадка, разгадываемая в два приема: не Саломея, а Соломинка, не Соломинка, а Лигейя...»⁸⁵

Иными словами, жизненный материал и сама любовная тема переводятся поэтом во внетекстовое пространство, что позволяет расширить смысловые границы этого произведения. Главным при этом становится мотив «блаженного слова», который раскрывается через ряд имен, соединенных звуками и поэтической эмоцией: «Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита». Своеобразным кодом, позволяющим интерпретировать стихотворение, выступает имя Лигейи. По наблюдению М.Л. Гаспарова, оно является производным от имени героини — Саломея «раздваивается на «Соломинку» (имя, вводимое в стихотворение с первой же строки) и «Лигейю» (имя, возникающее лишь по ходу стихотворения)»⁸⁶, однако именно оно оказывается для произведения главным. Отсылая к новелле Эдгара По, имя позволяет обратить внимание на два значимых момента. Во-первых, оно вводит тему романтической любви, преодолевающей смерть, тогда как отождествление Саломеи с соломинкой («Не Саломея, нет, соломинка скорей!») подчеркивает ее хрупкость как приметку наступающей смерти. Это определяет выбор эпитетов — «звонкая», «сухая», «неживая». Кроме того, хрупкость соломинки выявляется благодаря контрасту с окружающим миром, в характеристике которого господствуют мотивы застывания, тяжести и холода.

Однако тема романтической любви оказывается вспомогательной; она позволяет перейти к мотиву слова-имени. В новелле Э. По есть строки, дающие возможность выявить заклинательную силу имени: «...лишь этим сладостным словом — Лигейя! — воскрешаю я перед своим внутренним взором образ той, кого уже нет». О. Мандельштам делает эту характеристику имени основной и благодаря этому противопоставляет милой хрупкости плоти творимую вечность культуры. Поэтому стихотворение начинается строиться из двух частей, состоящих во многом из одних и тех же слов и строк, но эмоционально

⁸⁵ Гаспаров М.Л. «Соломинка» Мандельштама (поэтика черновика) // Гаспаров М.Л. Избр. ст. М., 1995. С. 308.

⁸⁶ Там же. С. 307.

контрастных. Если в первой части доминирует эмоция нежности, жалости, то эмоциональная атмосфера финала характеризуется уже торжественностью: заклинательная сила имени избавляет героя от томительных переживаний.

В стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» творческая энергия имени выявляется в отношении исторического времени. Смысловым ключом к этому произведению выступают «Шаги Командора», стихотворение, которое О. Мандельштам считал «вершиной исторической поэтики Блока». Строка — «только злой мотор во мгле промчится» — перекликается со строкой А. Блока:

Пролетает, брызнув в ночь огнями,
Черный, тихий, как сова, мотор,
Тихими, тяжелыми шагами
В дом вступает Командор...

Реминисценция усиливает демоническую характеристику современного мира. Кроме того, в произведении сохраняется семантика гибели, свойственная топосу Петербурга в этом сборнике.

Однако тема умирания культуры разрешается посредством образа «блаженного, бессмысленного слова», способного возродить ночное погребенное солнце. Последний образ интерпретируется большинством исследователей как символ культурного наследия закатившейся эпохи. К. Тарановский разделил два образа, которые использовал в своей книге О. Мандельштам, — это «черное солнце», символизирующее пагубную страсть и исторический инцест, и «ночное солнце» «закатившегося света культуры и духа».

Преодоление исторической смуты, демонического характера современности было прямо заявлено в ранних редакциях этого произведения. Здесь вновь появлялся образ Орфея и голубки:

Где-то хоры сладкие Орфея
И родные темные зрачки
И на грядки кресел с галереи
Падают афиши — голубки.

В окончательном варианте тема возрождения культуры представлена более опосредованно, в основном через театральные мотивы, которые начинают проецироваться на картину современности. Появляется косвенное указание на занавес: «В черном бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты...». Эти строки повторяются дважды и каждый раз связываются с упоминанием пения «блаженных жен» и цветением «бессмертных цветов». Образ «блаженных жен» можно возвести к блоковской «стране блаженной, незнакомой, дальней».

Однако если в стихотворении А. Блока «блаженства звуки» и «неземные сны», составляющие ее содержание, связаны с образом умершей Донны Анны, а «жизнь пуста, безумна и бездонна» и находится во власти дурной бесконечности, то в произведении О. Мандельштама оформляется синтетический образ «блаженных жен», концентрирующий в себе звуковые и зрительные впечатления («все поют блаженных жен родные очи», «все поют блаженных жен крутые плечи»), который в дальнейшем разворачивается в картину театральной реальности, вбирающей современность. Это достигается произнесением героем слова, соединяющего прерванную связь времен. Причем к теме судьбы культуры поэт идет от любовной темы. Как писал М.Л. Гаспаров, «...перед нами рассчитанная двузначность: в одном плане речь идет о любви, в другом — о судьбе культуры»⁸⁷.

Таким образом, основным в сборнике «Tristia» становится апология иррационального, органического слова. Семантика «блаженного, бессмысленного слова» оказывается поистине неисчерпаемой. Если в акмеистическую эпоху О. Мандельштам утверждал концепцию слова-камня как наиболее полного воплощения организации, то теперь он следует верленовскому принципу «музыки без слов». Исследование глоссалии сближает его творческие поиски с опытами А. Белого и В. Хлебникова. «Блаженное, бессмысленное слово» становится единственным способом очеловечивания, гуманизации окружающего мира, восстановлением единства культуры-жизни.

⁸⁷ Гаспаров М.Л. Orpheus Faber (труд и постоянство в поэзии О. Мандельштама) // Гаспаров М.Л. Избр. ст. М., 1995. С. 234.

III. «СТИХИ 1921—1925 ГОДОВ»

Центральной проблемой стихов О. Мандельштама 1921—1925 гг. становится проблема взаимоотношений лирического героя и времени. В этот период коренным образом изменяется отношение государства к культуре. Теперь оно характеризуется понятием «терпимость». Гибель Н. Гумилева в 1921 г., высылка интеллигентской элиты в 1922 г., — все это продемонстрировало жертвенное положение культуры. Соответственно меняется мандельштамовское видение времени. Оно становится более конкретным и чувственно осязаемым; историософские построения уступают место реальному историческому времени. Ключевым в этом сборнике становится образ века, который осмысливается поэтом как временной промежуток, соразмерный человеку и отчасти творимый им. О. Мандельштам сохранил ощущение современности, впервые проявившееся в «Tristia». Его лирический герой — сын XIX в., волею судеб живущий в XX в. Главным стремлением остается желание оплодотворить новое время идеалами добра и гуманизма.

Однако отношения между героем и временем становятся все более сложными и перерастают в отдельную лирическую тему. Кризис века, кризис культуры ощущается им как личный кризис. Сложность отношений обусловлена прежде всего неустойчивостью позиции лирического героя. Он, безусловно, принимает век со всеми его противоречиями, доказательством чего является появление «присяги чудной четвертому сословью» («1 января 1924»), отсылающей к творчеству Андре Шенье, прославившему одою присягу третьему сословью. Н.Я. Мандельштам вспоминала, что эта присяга обязывала поэта к примирению с советской действительностью, «но без смертной казни» (кровавое пролитие было ненавистно ему в любом проявлении: после убийства Урицкого эсером Л. Каннегиссером О. Мандельштам сказал: «Кто поставил его судьей?»). Как свидетельство его верности революционному идеалу в стихотворении «Париж», написанному под впечатлением произведения О. Барбье «Ямбы», которое

О. Мандельштам переводил в 1923 г., появляется атрибутика Великой французской революции.

Однако и момент приятия, и сама характеристика века лишены однозначности. Раскрывая позицию лирического героя, О. Мандельштам продолжает разрабатывать тему мужества и внутренней свободы, прозвучавшую в последнем стихотворении «*Tristia*» — «Люблю под сводами седья тишины...» (1921); теперь же это осмысливается как свободный выбор жертвенной доли. С этим связано появление лейтмотивного образа соли, воспринятого поэтом из иудейской культуры («Умывался ночью на дворе..», «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» и др.)⁸⁸. Он явно отсылает к жертвенному подвигу, «ибо всякий огнем осолится, и всякая жертва кровью осолится». Мотив соли как жертвы неразрывно связывается О. Мандельштамом с мотивом совести:

И, словно сыплют соль мощеною дорогой,
Белеет совесть предо мной.

(«1 января 1924», 1924)

Жертвенное начало в образе лирического героя ярко раскрывается в стихотворении «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» (1922), в основе которого лежит противопоставление двух типов отношений с веком. Это произведение перекликается со стихотворением «Декабрист» из книги «*Tristia*». Здесь вновь появляется обобщенный образ декабристов-заговорщиков. По словам М.Л. Гаспарова, «... “арак” связывается для читателя прежде всего со стихами Дениса Давыдова, “пунш” — с “Медным всадником” (“И пунша пламень голубой”) и собственным мандельштамовским “Декабристом” 1917 г. (“голубой в стаканах пунш горит”), поэтому тема заговора ассоциируется приблизительно с декабристами или убийством Павла I...»⁸⁹ Два произ-

⁸⁸ О мотиве соли см. также: Левин Ю.И. Разбор шести стихотворений. 1. «Умывался ночью на дворе...» // Левин Ю.И. Избр. тр. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 9–17.

⁸⁹ Гаспаров М.Л. «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»: мандельштамовское «мы пойдем другим путем» // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализ. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 335.

ведения сближает принципиальный отказ лирического героя от идеи идеологического пересоздания мира. В противовес этому утверждается идеал «труда и постоянства», «домашний эллинизм». Им становится стремление возродить в чужом подлинную основу жизни, которая воплощается через уже традиционные для О. Мандельштама образы малого, домашнего («овечьё тепло», «глиняная крынка», «теплота земли»).

Современная жизнь, утратившая эти основы, предстает в сборнике ущербной, признаком этого становится исчезновение музыки. Примером могут служить стихотворения («Холодок щечочет темя...», «Я по лесенке приставной...», «Концерт на вокзале» (1921)); основой последнего произведения является столкновение культуры и современности. Эта оппозиция начинает раскрываться благодаря двойной семантике слова вокзал. Этимологически его значение восходит к понятию «увеселительное заведение», место, заключающее в себе музыку. Этот смысловой пласт раскрывается в образах «пенья Аонид» и «скрипичного строя». Гармония музыки оказалась утраченной железным миром, образ которого возникает на основе современного значения слова вокзал. Семантика разрушения утверждается включением лермонтовских и тютчевских реминисценций. Причем лермонтовский образ, получая свою полемически сниженную параллель («И не одна звезда не говорит». — Ср. у М. Лермонтова: «И звезда с звездой говорит»), вновь варьирует тему противопоставления XIX и XX вв. Стихотворение заканчивается строками «На тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит!», отсылающими к тютчевскому «Лютеранину»: «в последний раз нам вера предстоит», «в последний раз вы молитесь теперь». Реминисценция усиливает значение утраты музыки «железным миром». Его суть раскрывается с помощью таких антиэстетических образов, как, например, «запах роз в гниющих парниках».

При этом О. Мандельштам акцентирует внимание именно на утрате музыки, а не на победе «железного мира»: «Железный мир так нищенски дрожит». Это порождает эмоцию сочувствия веку и предопределяет необходимость жертвенного подвига лирического героя. Содержание подвига заключается прежде

всего в попытке восстановления связи культуры и века. В сборнике создается образ умирающего века («Ветер нам утешенье принес...», «Век», «1 января 1924»). Процесс умирания связан с разрывом преемственной связи времен и поэтому чаще всего воплощается в образе перебитого позвоночника. В произведениях начинает звучать мотив заклания: век уподобляется жертвенному агнцу:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И свою кровью склеит
Двух столетий позвонки? <...>

Словно нежный хрящ ребенка
Век младенческой земли —
Снова в жертву, как ягненка,
Темя жизни принесли.

(«Век», 1922)

В сборнике оформляется образ «розовой крови связи» или же «розовой пены усталости», символизирующий творческую волю героя, который стремится вернуть созидательную сущность времени. По свидетельству Н.Я. Мандельштам, стихотворение «С розовой пеной усталости у мягких губ...» (1922) навеяно впечатлениями от картины В.Я. Серова «Похищение Европы». Сохраняя все детали сюжетной основы картины, поэт наполняет их обобщенно символическим содержанием. Миф о Европе становится утверждением европейского единства, которое вырастает на основе деятельной воли каждого человека. О. Мандельштам определял его как «чувство Европы». По его мнению, им обладали Н.М. Карамзин, Ф.И. Тютчев и др. В статье «Пшеница человеческая» он писал: «Альпам посвящены лучшие стихи Тютчева. Совершенно своеобразное, насквозь одухотворенное отношение русского поэта к геологическому буйству альпийского кряжа объясняется именно тем, что здесь буйной геологической катастрофой вздыблена в мощные кряжи своя родная, истори-

ческая земля — земля, несущая Рим и собор святого Петра, носившая Канта и Гете»⁹⁰.

Образ «розовой крови связи», «крови-строительницы» появляется также в стихотворениях «Я не знаю, с каких пор...», «Я по лесенке приставной...», «Век». Во всех этих произведениях данный образ воплощает собой идею единства и преемственности времени, которая реализуется благодаря усилиям героя, причастного истинной культуре. Только возвратив созидательную сущность времени, можно преодолеть бесчеловечность нового века, гибельную для него самого.

Центральный образ умирающего века в элегии «1 января 1924» возникает на основе гоголевских и библейских реминисценций, отсылающих к повести «Вий» и книге Даниила⁹¹:

Кто веку поднимал болезненные веки —
Два сонных яблока больших, —
Он слышит вечно шум — когда взрвели реки
Времен обманных и глухих.

Два сонных яблока у века — властелина
И глиняный прекрасный рот,
Но к млеющей руке стареющего сына
Он, умирая, припадет.

Это позволяет воссоздать образ «голодного» государства XX в., чудовищность которого заключается прежде всего в его несамостоятельности, поэтому оно заслуживает жалости и сострадания. Об этом О. Мандельштам писал также в статье «Слово и культура»: «Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство. <...> Сострадание к государству, отрицающему слово, — общественный путь и подвиг современного поэта»⁹².

Принцип взаимоотношений поэта и государства, высказанный здесь, во многом определил своеобразие позиции лириче-

⁹⁰ Мандельштам О.Э. Пшеница человеческая. С. 194.

⁹¹ В книге Даниила появляется образ глиняного истукана.

⁹² Мандельштам О.Э. Слово и культура. С. 170–171.

ского героя О. Мандельштама. Его судьба неразрывно связана с судьбой века. Поэт акцентирует внимание на родственной связи, существующей между ними: герой называется «больным сыном», ощущает «сыновью нежность» и т.д. Связующим звеном оказывается их общая уязвимость пред лицом быстротекущего времени. Стук клавиш ундервуда становится конкретно чувственным воплощением бега времени. Время увеличивает разрыв между государством и культурой, поэтому возникает бытовая картина современной Москвы, воспроизводящая «случайную сытость» НЭПа. Ее ущербность подчеркивается вырождением духа прошлого, воплощенного в образе могучей сонаты, отсылающем к стихотворению О. Мандельштама «Сумерки свободы», в «советскую сонатинку» современности. Этому соответствует процесс гибели героя: «Известковый слой в крови больного сына твердеет».

Вместе с тем в произведении доминирует мотив восстановления связи будущего и минувшего: «И некуда бежать от века — властелина... / Снег пахнет яблоком, как встарь», «Мелькает улица, другая, / И яблоком хрустит саней морозный звук...», «Ужели я предам позорному злословью — / Вновь пахнет яблоком мороз — / Присягу чудную четвертому сословию / И клятвы крупные до слез?» Возвращение к началу является необходимым для того, чтобы остановить процесс окончательного «обмирщения государственности», т.е. восстановить внутреннюю зависимость культуры и государства, утраченную новым веком:

То ундервуда хрящ: скорее вырви клавиш —
И щучью косточку найдешь;
И известковый слой в крови больного сына
Растает, и блаженный брызнет смех...

Тема преемственности и разрыва, господствующая в «Стихах 1921—1925 годов», получает иной вариант решения в стихотворении «Нашедший подкову (Пиндарический отрывок)» (1923). Подзаголовок отсылает к творчеству греческого лирика V в. до н.э. и обуславливает своеобразие структуры стихотво-

рения О. Мандельштама⁹³. Поэт стилизует свое произведение под манеру Пиндара. М.Л. Гаспаров, опираясь на слова самого поэта — «я мыслю опущенными звеньями» — определяет творческую манеру художника как поэтику разорванных звеньев: «В “Нашедшем подкову” ... центральный образ мчащегося и рухнувшего коня, память о котором — подкова. Девять строф стихотворения связаны вечной темой Мандельштама — преемственность и разрыв. В стволах леса мы видим будущие корабли, в кораблях — бывший лес. Песню спасает от забвения имя прославляемого адресата, но у нынешней песни адресат — лишь грядущий, дальний и неведомый... Стихии слились в хаос “воздух — вода — земля”, он вспахивается поэзией..., но слишком часто, чтобы из него что-то могло взойти. Золотая эра прошлого отзвенела, вместо голоса остались лишь очертания губ, которым больше нечего сказать. Так от бега коня остается подкова: она приносит счастье, но сама уже ничто. Так и я, поэт, — лишь след прошлого, и меня уже нет: я — как старинная монета, которой можно любоваться, но на которую ничего нельзя купить»⁹⁴.

Образ рухнувшего коня становится символом культуры старой России. Лирический герой оказывается сопричастен ее судьбе и потому не находит себя в настоящем («Нет, никогда, ничей я не был современник...» и др.). Как следствие этого в стихотворении «Жизнь упала, как зарница...» (1925) появля-

⁹³ Готфрид Мюллер, характеризуя особенности композиции од Пиндара, отмечал: «Он не пытается ... прямо выразить главную идею; он развертывает одну за другой, никогда не теряя из виду общего, отдельные системы тут же возникающих мыслей. Так, развивая некоторое время один порядок мыслей, ... он вдруг останавливается, хотя еще не дошел до точки, ... и берет другую нить, которую он, быть может, оставит немного спустя, чтобы взять третью, и обыкновенно только в конце он собирает все эти различные нити и соединяет их в единую, из которой смысл поэмы встает для нас с полной ясностью. ... Пиндар не позволяет своим поэмам разделяться на отдельные и независимые части, которые могли бы иметь значение сами по себе, и достигает того, что держит напряженным внимание читателя, который лишь в самом конце открывает ту цель, к которой вели все эти перепутанные дороги».

⁹⁴ Гаспаров М.Л. Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама). С. 351.

ется образ «заресничной страны», обозначающий истинную родину героя. Двучастная композиция этого произведения акцентирует противопоставление «здесь — там». Существование «здесь» представляется случайным и ложным: «Говорила наугад, / Ни к чему и невпопад», «нечаянно запнулась» и т.д. Жизнь «там» выступает как исполнение желаний, нереализованных в реальности⁹⁵.

Чуждость лирического героя веку раскрывается О. Мандельштамом через ряд синонимичных мотивов, к ним относятся мотив опоздания и страха («Концерт на вокзале», «Умывался ночью на дворе...», «Холодок щекочет темя...», «Грифельная ода», «Сегодня ночью, не солгу...»), а также лейтмотивные образы ночи, холода и соли («Умывался ночью на дворе...», «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...», «Московский дождик», «1 января 1924», «Вы, с квадратными окошками...», «Из табора улицы темной...»).

Однако осознание своей чуждости эпохе перевешивается стремлением лирического героя связать разорванную нить прошлого и настоящего, тем самым сохранив и то и другое. Восстановить порванную нить времен может только искусство, наиболее ярким олицетворением которого является образ флейты:

Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.

(«Век»)

Сущность культуры как явления животворящего раскрывается в наиболее сложном итоговом стихотворении О. Мандельштама «Грифельная ода» (1923). М.Л. Гаспаров характеризует это произведение следующим образом: «В 1816 г. умирающий Державин начертил на своей грифельной доске последние свои

⁹⁵ Стихотворение обращено к Ольге Александровне Ваксель — знакомой поэта, в которую он был влюблен осенью 1924 — зимой 1925 годов, поэтому оппозиция «здесь — там» включает в себя как интимно-личностный план, так и раскрытие взаимоотношений героя с веком.

строки о бренности всего земного: “Река времен в своем стремлении / Уносит все дела людей / И топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей...” Мандельштам выходит на спор против этого: нет, время не только рушит, а и творит — хотя бы вот эти державинские стихи. Исходным образом для него становится известный портрет Державина: в меховой шапке он сидит в позе патриарха под огромной скалой в ущелье, видимо, проточенном водой. Мандельштам называет этот горный кремень “учеником воды проточной” и пишет, как “под теплой шапкою овечьей” в горных недрах созревает черновик кремневой поэзии. Бушующий день разрушителен (“голодная вода” реки времени и — знакомый символ — “в бабки нежная игра”); но бушующая ночь восстанавливает стихийную память (“твои ли, память, голоса учительствуют, ночь ломая?”) — и в творческом напряжении родится равновесие, “кременя и воздуха язык, с прослойкой тьмы, с прослойкой света”. Так сочетаются день и ночь, твердый кремень и аспидный сланец, символ порыва — подкова и символ вечного возвращения — перстень. Поэзия одолевает время, когда корни ее не в культуре, а в природе. Эта и без того сложная картина дополнительно зашифровывается. Удаляются намеки на Державина (“патриарх” со сланцевой досочкой остается лишь в черновиках), вместо них вводится в зачине ложная отсылка к Лермонтову (“кремнистый путь...”). Перифразы усложняются до вычурности: о реке, отражающей деревья, говорится: “изнанка образов зеленых”; о том, что в горных недрах пение стихий превращается в связный язык: “обратно в крепь родник журчит цепочкой, пеночкой и речью” (в “пеночке” здесь и птица, и пение, и та пена музыки, из которой в “Silentium” рождалась Афродита)⁹⁶.

Подобная трактовка культуры делает необходимым восстановление связи героя с «родимым хаосом», знаками которого выступают образы сеновала и комариной песенки («Я не знаю, с каких пор...», «Я по лесенке приставной...», «Как тельце маленькое крылышком...»). Они символизируют музыкальную

⁹⁶ Гаспаров М.Л. Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама). С. 351—352.

гармонию, созвучную бытию: «комариный звенит князь», «сухоньких трав звон». Именно поэтому в стихотворении «Я по лесенке приставной...» (1922) картина ночного неба нарочито соотнесена с приметам этих образов. О. Мандельштам делает небо соразмерным исконным основам человеческого бытия:

Я по лесенке приставной
Лез на включенный сеновал, —
Я дышал звезд млечных трухой,
Колтуном пространства дышал. <...>

Распряженный огромный воз
Посреди вселенной торчит.
Сеновала древний хаос
Защекочет, запорошит...

Обращение к образам сеновала и комариной песенки, символизирующим «родной звукоряд», становится понятным в контексте размышлений О. Мандельштама о сущности нового века. В стихотворении «Ветер нам утешенье принес...» (1922) появляется образ «ассирийских крыльев стрекоз» (в других произведениях ему синонимичны образы чешуи и косматого руна, противостоящие мировой гармонии). Эпитет «ассирийские» заставляет вспомнить суждения поэта о двух типах «социальной архитектуры». Ассирии как символу человеческой несвободы вновь противопоставляется апология «всемирной домашности». Поэтому идея преемственности времен воплощается О. Мандельштамом через семантику «хлебных» метафор.

Впервые поэт обращается к ним в стихотворении «Люблю под сводами седья тишины...», замыкающем сборник «Tristia». «Хлебные» метафоры, главенствующие в этом произведении, представляют собой закономерное завершение многочисленных параллелей с мифом о Персефоне, которые пронизывают всю книгу. Созданный в стихотворении образ «зернохранилища вселенского добра» как эквивалента современного состояния мира уточняется в статье «Пшеница человеческая»: «...бывают такие эпохи, когда хлеб не выпекается, когда амбары полны

зерна человеческой пшеницы, но помола нет... Духовая печь истории, некогда столь широкая и вместительная, ... откуда вышли многие румяные хлебы, забастовала. Человеческая пшеница всюду шумит и волнуется, но не хочет стать хлебом...»⁹⁷

В «Стихах 1921—1925 годов» «хлебные» метафоры определили образный строй стихотворения «Как растет хлебов опара...» (1922), в котором образ хлеба символизирует собой уже оформившееся время; опара новой жизни восходит на закваске старой культуры. Такая семантика поддерживается сравнением с куполом храма св. Софии в Константинополе, который для О. Мандельштама всегда служил олицетворением законченности и гармонии человеческого бытия (например, в стихотворении «Айя-София»). Пафос домашности возвращает единство героя и времени:

И свое находит место
Черствый пасынок веков —
Усыхающий довесок
Прежде вынутых хлебов.

Таким образом, в «Стихах 1921—1925 годов» О. Мандельштам постоянно балансирует между ощущением собственной чуждости новому времени и стремлением очеловечить его, привнеся опыт классической культуры. Однако постепенно он приходит к осознанию утопичности своих идей соединения государства с культурой по примеру того, «как удельные князи были связаны с монастырями», которые они держали «для совета». Поэтому после стихотворений 1925 г., посвященных Ольге Ваксель, поэт замолкает на несколько лет. Этому способствовал также негласный запрет на публикацию произведений поэтов, принадлежащих некогда акмеизму. Он коснулся и О. Мандельштама, и А. Ахматовой. В эти годы поэт работает в основном над прозой и переводами. В 1925 г. появилась его книга «Шум времени», представляющая собой своеобразную лирическую биографию поэта и времени. В 1928 г. вышла

⁹⁷ Мандельштам О.Э. Пшеница человеческая. С. 191—192.

в свет повесть О. Мандельштама «Египетская марка». Омри Ронен характеризует ее следующим образом: «Она представляет собой лабиринт великолепных литературных отступлений, «скрепленных» традиционным для русской литературы состраданием к трагической судьбе маленького человека. На фоне исчезающего старого уклада жизни и цивилизации, “милого Египта вещей”, робкий и бедный еврейский интеллеktуал — “с макушкой облысевшей в концертах Скрябина” — пытается остановить летом 1917 г. самосуд революционной толпы над карманником. Этот шедевр яркой и энергичной интеллектуальной прозы подхватывает и развивает классическую тему пушкинского и гоголевского Петербурга, неожиданно и пронизательно противопоставляя ее нравственным и художественным задачам современной ему модной текущей литературы...»⁹⁸

После выхода в свет этой книги О. Мандельштама публично обвинили в переводческом плагиате. В 1928 г. появилась книга Шарля де Костера «Тиль Уленшпигель», на титульном листе которой О. Мандельштам был указан как переводчик, тогда как в действительности он являлся редактором и обработчиком двух переводов, принадлежащих А.Г. Горнфельду и В.Н. Карякину. Несмотря на то что О. Мандельштам, срочно вернувшийся из Крыма, первым сообщивший о недоразумении А.Г. Горнфельду, настоял на публикации «Письма в редакцию», в котором указал на этот факт, тот тем не менее опубликовал свое «Письмо в редакцию» под заглавием «переводческая стряпня», где упрекал О. Мандельштама и издательство в сокрытии имени настоящего переводчика. Полемика с А.Г. Горнфельдом стала поводом для возникновения широкой кампании против поэта. В 1929 г. Д. Заславский опубликовал в «Литературной газете» фельетон под названием «Скромный плагиат или развязная халтура», а в начале 1930 г. О. Мандельштама начинают вызывать на допросы, причем горнфельдовская история исполняла роль своеобразного прикрытия, большинство задаваемых вопросов касались «периода у белых».

Лишь весной 1930 г. по заступничеству Н.И. Бухарина, неоднократно принимавшего участие в судьбе О. Мандельштама, поэт получил возможность сменить удушливую московскую обстановку. Он едет в санаторий на Кавказе, а затем в Армению. Встреча с древней армянской культурой послужила отправной точкой для возврата поэтического дыхания, тем самым открывая четвертый период творчества О. Мандельштама.

⁹⁸ Ронен О. Осип Мандельштам // Лит. обозрение. 1991. № 1. С. 16.

IV. «НОВЫЕ СТИХИ»

«Новые стихи» включают в себя два поэтических сборника — «Московские стихи» и «Воронежские стихи» или «Воронежские тетради». Каждый из них ограничен определенными хронологическими рамками, которые соответствуют этапам жизни поэта. «Московские стихи» составляют произведения, написанные с конца 1930 по февраль 1934 г., т.е. до момента первого ареста О. Мандельштама⁹⁹. «Воронежские тетради» включают в себя произведения 1935—1937 гг., написанные им в период воронежской ссылки¹⁰⁰.

«Новые стихи» озаглавлены тем, что здесь происходит практически полное отождествление лирического «я» с авторским «я». Это новая черта в поэтике О. Мандельштама. В «Камне» лирическое «я» стремилось к предельному расширению, к слиянию с общечеловеческим. Индивидуальный акт самоосознания, вычленения себя из мира, проявляющийся через акцентировку признаков телесности и мотив детскости, воспринимался

⁹⁹ О. Мандельштам был арестован 13 мая 1934 г. в своей квартире. А. Ахматова вспоминала об этом так: «Ордер на арест был подписан самим Ягодой. Обыск продолжался всю ночь. Искали стихи, ходили по выброшенным из сундучка рукописям. Было очень тихо. <...> Следователь при мне нашел “Волка” (домашнее название стихотворения “За гремучую доbbleсть грядущих веков...” — Т.Б.) и показал Осипу Эмильевичу. Он молча кивнул. Прощаясь, поцеловал меня. Его увели в 7 часов утра».

¹⁰⁰ Приговор после первого ареста оказался неожиданно мягким — высылка в Чердынь, причем, Надежде Яковлевне разрешили сопровождать мужа. Вскоре приговор был еще более смягчен — «минус 12» (от Москвы. — Т.Б.). Поэт выбрал относительно благополучный Воронеж. Несмотря на мягкость приговора арест очень тяжело сказался на О. Мандельштаме. Э.Г. Герштейн вспоминала об этом времени: «Осип был в состоянии оцепенения. Веки воспалены, с тех пор это никогда не проходило, ресницы выпали. Рука на привязи». Последняя деталь явилась последствием помрачения сознания поэта в Чердыни, когда он выбросился из окна. В 1936 г. положение О. Мандельштама еще более ухудшилось, вновь началась травля. В своих воспоминаниях Надежда Яковлевна писала: «Заработки прекратились. Знакомые на улице отворачивались или глядели на нас не узнавая». В 1937 г. альманах

как единственный способ утверждения бытия в противовес хаосу / пустоте. Тем самым образ лирического «я» приобретал характер всеобщности. На этой основе вырастает идея культурного единства. Лирическое «я» осмысливается как своеобразный проводник, позволяющий обрести «священную связь» явлений и событий («Я не слыхал рассказов Оссиана...»).

В «Tristia» и «Стихах 1921—1925 годов» образ лирического героя приобретает отчетливость и внутреннюю глубину. Однако главный акцент сделан здесь все же не на нем, а на образе исторического мира, путях его развития и судьбе культуры. Поэтому более значимой оказывается проблема взаимоотношений «я» и исторического времени.

В «Новых стихах» в образе лирического героя усиливается автобиографическое начало. В связи с этим проблема «я» — современность» приобретает несколько иные акценты. Первое же стихотворение «Московских стихов» — «Куда как страшно нам с тобой...» (1930) — заявляет тему чуждости героя окружающему миру. Его образ сопоставлен с образом Щелкунчика. Выбор последнего позволяет не только подчеркнуть инаковость героя, но и ввести тему высшего предопределения: «Да, видно, нельзя никак...» При этом эта тема осмысливается теперь О. Мандельштамом не как рок, который помимо воли человека определяет его судьбу, а служит продолжением мотива совести, впервые заявленного в «Стихах 1921—1925 годов».

Главный акцент сделан на воле лирического героя, способной преодолеть страх и вершить судьбу. Психологическим обоснованием этого является внутреннее состояние О. Ман-

«Литературный Воронеж» причислил поэта к «банде» троцкистов, распространяющей вокруг себя «дух маразма и аполитичности».

16 мая 1937 г. истек срок трехлетней ссылки. О. Мандельштам вместе с женой возвратились в Москву, но, как вспоминала А. Ахматова, «время было апокалипсическое. Беда ходила по пятам за всеми нами. У Мандельштамов не было денег. Жить им было совершенно негде. Осип плохо дышал, ловил воздух губами». Перерывом в атмосфере бездомности и безденежья стало получение в 1938 г. литфондовской путевки в дом отдыха в Саматиху. Но именно там произошел повторный арест, за которым последовал приговор — пять лет каторжных работ. О. Мандельштам умер в пересыльном лагере под Владивостоком 27 декабря 1938 года.

дельштама, выразившееся в словах «я к смерти готов», «теперь каждое стихотворение пишется так, будто завтра смерть». Поэт реализует своей судьбой идею, высказанную им ранее в статье «Скрябин и христианство»: смерть художника есть «высший акт его творчества». Доминирование идеи воли ощущается во всем. История мира рассматривается теперь поэтом в контексте идей Ламарка — французского натуралиста XVIII в., его теория эволюции живой природы базируется на представлении о внутренней тяге организмов к совершенствованию. Организм откликается на воздействие окружающей среды усилием воли, а не простым выживанием или вымиранием. В «Путешествии в Армению» О. Манделъштам характеризует теорию Ламарка следующим образом: «Среда лишь приглашает организм к росту. <...> Парнокопытный разум млекопитающих одевает их пальцы закругленным рогом.<...> Самцы жвачных сшибаются лбами. У них еще нет рогов. Но внутреннее ощущение, порожденное гневом, направляет к лобному отростку “флюиды”, способствующие образованию рогового и костяного вещества»¹⁰¹. Эта концепция, привлекающая поэта восприятием воли как основы формообразования, переносится им на современное состояние человека, на ощущение культурной памяти.

Первым проявлением такого волевого начала для самого О. Манделъштама становится полное обособление от официальной культурной традиции. «Разрыв — богатство. Надо его сохранить. Не расплескать...», — писал он жене. Культура для О. Манделъштама всегда служила воплощением сущностной основы жизни. На каждом этапе творчества поэта она раскрывалась в символических образах «камня», «слова», «флейты», которые либо утверждали единство и целостность бытия, как в «Камне», либо позволяли соотнести человека и век, «оплодотворить» век культурой и тем самым восстановить разорванную связь времен («Tristia», «Стихи 1921—1925 годов»). На новом этапе жизнь начинает осознаваться поэтом как «выморочная», пошедшая вспять:

¹⁰¹ Манделъштам О.Э. Путешествие в Армению // Манделъштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 122—123.

Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольцецам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей. <...>

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет — ты зришь в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья, —
Ты напрасно Моцарта любил:
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

(«Ламарк», 1932)

Н.Я. Манделъштам, характеризуя это стихотворение, отмечала, что здесь представлено «уже не отщепенство и изоляция от окружающей жизни, а страшное падение живых существ, которые забыли Моцарта и отказались от всего (мозг, зрение, слух) в этом царстве паучьей глухоты. Все страшно, как обратный биологический процесс».

Показательно, что вслед за этим произведением в сборнике расположено стихотворение «Когда в далекую Корею...» (1932), в основе которого лежит соотнесение психологических периодов жизни поэта и событий большой истории. Одновременно здесь поднимается проблема судьбы культуры в современном обществе. Культура оказалась присвоенной государством и это трансформировало саму ее суть. В «Московских стихах» эта линия перерождения составляет особую тему. От осмысления культуры периода «Tristia» как воплощения гармонии, милой домашности О. Манделъштам приходит к отождествлению ее

со страшной силой государства. Такое понимание отражено в стихотворениях «Батюшков», «Стихи о русской поэзии» и т.д.

В первом стихотворении из цикла «Стихи о русской поэзии» (1932) — «Сядь, Державин, развалился...» — сильны анакреонтические мотивы. Б. Гаспаров назвал это произведение своеобразным «экзаменом» по русской поэзии, мотивируя это тем, что стихи «даже при беглом чтении производят впечатление текста, целиком сотканного из мотивов, аллюзий, параллелей, относящихся к истории русской поэзии». Анакреонтические мотивы позволяют обозначить тему пира, буйного веселья и тесно связанную с нею тему вольности, составляющую сердцевину поэзии XIX в.

Во втором стихотворении цикла — «Зашумела, задрожала...» — центральным становится образ грозы, стихийной силы, по наблюдению Б. Гаспарова, ассоциативно перекликающийся с образами «адских привидений» из сна пушкинской Татьяны.

Иными словами, в цикле с помощью литературных аллюзий одновременно выявляется высокая и inferнальная стороны темы пира. Причем характеристика нового состояния поэзии/культуры дополняется благодаря образу смоковницы, отсылающему к библейской притче о бесплодной смоковнице, проклятой Христом. В контексте данного стихотворения этот образ служит олицетворением бесплодной, засохшей, умершей культуры.

Такое восприятие культуры усиливается благодаря лейтмотивному образу винограда, который пронизывает все творчество поэта. В «Tristia» данный образ поддерживал тему вечной домашности, вековой культуры:

Я сказал: виноград, как старинная битва живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке;
В каменистой Тавриде наука Эллады — и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.
(«Золотистого меда струя из бутылки стекла...»)

В «Стихах 1921—1925 годов» он трансформируется в символический образ — «розовой крови связи», соединяющий ра-

зорванную нить времен. Теперь же виноград неизменно наделяется эпитетами «замороженный», «засохший», «обледенелый» («Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...», «Дикая кошка — армянская речь...» и др.).

Такое восприятие культуры предопределило разрыв с нею. По мнению М.Л. Гаспарова, это «был этический выбор, который оплодотворял поэзию»¹⁰². О. Мандельштам отмечал в «Четвертой прозе»: «Чем была матушка — филология и чем стала? Была вся кровь, вся нетерпимость, а стала пся-кровь, стала все-терпимость...»¹⁰³ Поэт сознательно восстанавливает положение маргинала. Все три предыдущих периода были ознаменованы стремлением уйти от этого положения. Не случайно в «Шуме времени» атмосфера родительского дома названа поэтом «хаосом иудейства»: «...не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал»¹⁰⁴. Здесь намечено важное для мандельштамовской поэзии того времени противопоставление «утробного мира» и «тоски по мировой культуре».

В «Московских стихах» маргинальность позволила лирическому герою О. Мандельштаму войти в другую традицию. Он ощущает себя восприимчиком нравственной традиции разночинцев. Причем само понятие разночинец теряет узконациональную основу и воспринимается поэтом в мировом контексте. Это ярко проявляется в «Разговоре о Данте»: «Дант — внутренний разночинец старинной римской крови.<...> Внутреннее беспокойство и тяжелая, смутная неловкость, сопровождающая на каждом шагу неуверенного в себе, как бы недовоспитанного, не умеющего применить свой внутренний опыт и объективировать его в этикет измученного и загнанного человека, — они-то и придают поэме всю прелесть, всю драматичность, они-то и работают над созданием ее фона как психологической загрузочки.<...>

¹⁰² Гаспаров М.Л. Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама). С. 354.

¹⁰³ Мандельштам О.Э. Четвертая проза // Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. Проза. Переводы. С. 94.

¹⁰⁴ Мандельштам О.Э. Шум времени. С. 13.

То, что для нас безукоризненный капюшон и так называемый орлиный профиль, то изнутри было мучительно преодолеваемой неловкостью, чисто пушкинской камер-юнкерской борьбой за социальное достоинство и общественное положение поэта»¹⁰⁵. Образы Данте и Пушкина прочитаны здесь в контексте проблемы взаимоотношений поэта и культуры / государства, особенно остро вставшей в 1930-е годы. Решение этой проблемы через категорию маргинальности биографически мотивировано. О. Мандельштам вновь стал поэтом непечатающимся¹⁰⁶. Молодому

¹⁰⁵ Мандельштам О.Э. Разговор о Данте. С. 221–222.

¹⁰⁶ Первая поэтическая книга О. Мандельштама «Камень» была опубликована в 1913 г. в издательстве «Акме» на средства автора. Второе издание «Камня» вышло в издательстве «Гиперборей» в 1915 г. Как и первое, оно печаталось на средства автора. В 1922 г. в Берлине появился следующий томик стихов О. Мандельштама, составителем которого был М. Кузмин. Вскоре поэт подготовил и издал свой вариант собрания новых стихов — «Вторую книгу» (1923). В том же году было опубликовано последнее, третье и сильно дополненное издание «Камня». В оба последних сборника вошли стихи, впоследствии выделенные в отдельный раздел «Стихи 1921–1925 годов».

В 1924 г. О. Мандельштам прекращает печататься по негласному указанию партии, направленному против поэтов, принадлежащих некогда акмеизму. Та же судьба постигла в это время творчество А. Ахматовой. Вновь поэт начинает публиковаться в начале 1930-х годов. Отмена запрета на публикацию его стихов связана с изменением политики партии, которая благодаря некоторым послаблениям вербовала традиционную «непартийную» интеллигенцию для борьбы с «троцкистами». О. Мандельштаму, как и многим другим «идеологическим представителям классовых врагов» неожиданно разрешили печататься и даже устраивать публичные чтения.

Однако поэт не оправдал правительственных ожиданий; его стихи напугали даже друзей. Поэтому его попытки опубликовать свои произведения, издать новый поэтический сборник не увенчались успехом. Последний раз О. Мандельштам пытался опубликовать сборник своих стихов в одном из грузинских издательств в 1934 г. Большинство же его стихотворений 1930-х годов впервые были опубликованы в период «оттепели» во второй половине 1960-х годов. В 1973 г. в серии «Библиотека поэта» появилось первое посмертное собрание избранных произведений поэта. Вместе с тем целый ряд стихотворений, по цензурным соображениям не вошедших в эту книгу, был опубликован уже в периодических изданиях 1980-х годов.

поэту, попробовавшему пожаловаться, что его не хотят печатать, он кричал вслед: «А Андре Шенье печатали?.. А Иисуса Христа печатали?»

Маргинальность, понимаемая как выпадение из своего класса, сословия, приобретает у О. Мандельштама ценностное значение. Невписанность в новое окружение становится свидетельством того, что внутренний опыт и духовное содержание личности разночинца не вмещаются в рамки культурного этикета, который является всего лишь схемой, лишенной изначального высокого смысла. Разночинец же оказывается хранителем чести и совести. Напрямую лирический герой О. Мандельштама соотносится с этой традицией в стихотворении «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931):

Чур, не просить, не жаловаться! Цыц!
Не хныкать —
для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?
Мы умрем как пехотинцы,
Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи.

В стихотворении «Квартира тиха как бумага...» (1933) герой вновь утверждает свою близость этой традиции и одновременно ощущает страх из-за возможности предательства. Причем страх появляется в тот момент, когда маргинальность героем может быть утрачена. По воспоминаниям Н.Я. Мандельштам, поводом к написанию этого произведения послужила реплика Б. Пастернака, зашедшего посмотреть новую квартиру О. Мандельштама, полученную им при содействии Н.И. Бухарина в 1933 г. Уходя, он сказал: «Ну вот, теперь и квартира есть — можно писать стихи». «Ты слышала, что он сказал? — О.М. был в ярости... Он не переносил жалоб на внешние обстоятельства — неустроенный быт, квартиру, недостаток денег, — которые мешают работать... Слова Бориса Леонидовича попали в цель — О.М. проклял квартиру и предложил вернуть ее тем, для кого она предназначалась: честным предателям, изобразителям и тому подобным старателям... Проклятие квартире — не

проповедь бездомности, а ужас перед той платой, которую за нее требовали». Это определило основную мысль стихотворения; обретение квартиры воспринимается лирическим героем как свидетельство включения в социальную структуру. Утрата маргинальности ведет к духовному ограничению. В последней строфе появляется прямое противопоставление истинного поэта, разночинца, маргинала и конформиста, включенного в определенную систему:

И вместо ключа Ипокрены
Давнишнего страха струя
Ворвется в халтурные стены
Московского злого жилья.

Утверждение маргинальности в отношении официальной культуры заставило О. Мандельштама пересмотреть свое восприятие иудейства. Раньше оно претило ему своей замкнутостью, отторженностью от мирового единства. Поэтому в «Tristia» именно символы иудейской культуры воплощали тему безысходности исторического круговорота. Теперь же поэт обращает внимание не только на обособленность иудейства, хотя и это качество было созвучно его нынешнему эмоциональному состоянию. Главным становится осмысление иудейства как вызова европейско-русскому единству. В «Четвертой прозе» О. Мандельштам писал: «Я настаиваю на том, что писательство в том виде, как оно сложилось в Европе, и в особенности в России, несовместимо с почетным званием иудея, которым я горжусь. Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья. <...> Писательство — это раса с противным запахом кожи и самыми грязными способами приготовления пищи. <...> Ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям чинить расправу над обреченными»¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Мандельштам О.Э. Четвертая проза. С. 96.

В этот период европейско-русское единство рассматривается О. Мандельштамом как совокупность форм, лишенных содержания, имеющая линейный характер. Иудейство воспринимается как взрыв этой линейности. Яркой иллюстрацией этого может служить стихотворение «Воронежских стихов» «Это какая улица?» (1935):

Это какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чортова —
Как ее не вывертывай,
Криво звучит, а не прямо.

Мало в нем было линейного,
Нрава он был не лилейного,
И потому эта улица
Или, верней, эта яма
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама...

Инаковость иудаизма по отношению к мировому единству определяется тем, что в нем сильны первоосновы жизни, «наследство овцеводов, патриархов и царей». В стихотворении «Канцона» (1931) звучит жажда достижения героем исторической земли, которая начинает ассоциироваться с образом первородной культуры. Этот образ рисуется поэтом как геологический рай, сохранивший только первозданные краски: зеленый, желтый, красный:

Край небритых гор еще неясен,
Мелкоlesia колетя щетина,
И свежа, как вымытая басня,
До оскомины зеленая долина.

Я люблю военные бинокли
С ростовщической силой зренья.
Две лишь краски в мире не поблекли:
В желтой — зависть, в красной — нетерпенье.

Однако образ исторической земли не имеет у О. Мандельштама четкой привязки только к Палестине — это вся первородная культура. В этом смысле «младшей сестрой земли иудейской» становится для поэта Армения, которой посвящен одноименный цикл. Возможность их соотнесения мотивирована отчасти культурной семантикой Армении. По замечанию Т. Хзмалян, «если Грузия символизировала в русской поэтической традиции идею пристанища, укрытия, дома и покоя, то Армения, напротив, всегда была символом движения, пути, бесприютности и тревоги»¹⁰⁸.

Образ Армении в мандельштамовском цикле отличает осязаемость и вещность; его характерными атрибутами становятся земля, глина, камни/горы, столь же естественна и цветовая гамма: охра, сурик. Все эти вечные, вневременные детали складываются в священный текст, повествующий об истинности бытия. Первородная культура, олицетворением которой выступает образ Армении, оказывается образованием внутренне динамичным. Она ассоциативно связывается не с природным круговоротом, а с библейским текстом с его неисчерпаемостью смыслов («Я тебя никогда не увижу...», «Лазурь да глина, глина да лазурь...» и т.д.). Именно поэтому Армения предстает хранилищем первоначальной природной гармонии.

А.Х. Эркенова, выстраивая символическую-образную парадигму, реализующую символику Армении, выделяет среди всего прочего образы глины и льва¹⁰⁹. Первый образ позволяет говорить о все той же соотнесенности Армении и Палестины: «Мандельштам отмечает сакральное значение земли — “библиотеки авторов гонимых”. Настолько глубока ее древность, что по ее книге “учились первые люди”. Особое место в поэтике Мандельштама занимает образ глины; он используется в цикле десять раз (“гонимые равнины”, “лазурь да глина”, “звонких глин”, “городов глинобитных”, “запекшихся глин”). В “Нашед-

¹⁰⁸ Хзмалян Т. Два перевода Ахматовой из Черенца в свете воздействия поэзии Мандельштама // «Царственное слово». Ахматовские чтения. М., 1992. Вып. 1. С. 194.

¹⁰⁹ См. об этом подробнее: Эркенова А.Х. Кавказская одиссея О. Мандельштама // Вест. Ставропол. гос. ун-та. 2009. № 60. С. 143–150.

шем подкову” поэт пишет: “Человеческие губы, которым больше нечего сказать, / Сохраняют форму последнего сказанного слова...”. Для поэта слово и глина — анаграмматическая комбинация (“глиняный рот”). Губы, сохранившие форму последнего слова, — аналогия с “дорогим” свойством глины сохранять след последнего прикосновения. Слово, вырытое из земли — демонстрация животрепещущей силы земли не только в плане плодородности, но и в ее духовном концентрате, ее “книжной” сути: “Над книгой звонких глин, над книжною землей, / Над гнойной книгой, над глиной дорогой”. Земля — книга, в нее вписана история трудовой и духовной жизни народа. Она в себе отпечатала память эпох, она гарант преемственности поколений»¹¹⁰.

Так, в стихотворении «Лазурь да глина, глина да лазурь...» (1930) доминирует тема согласия земли и неба. Образу глины передается функция соединения миров, которая ранее была присуща музыке и слову:

Лазурь да глина, глина да лазурь,
Чего ж тебе еще? Скорей глаза сощурь,
Как близорукий шах над перстнем бирюзовым,
Над книгой звонких глин, над книжною землей,
Над гнойной книгой, над глиной дорогой,
Которой мучимся, как музыкой и словом.

В дальнейшем картина гармоничного бытия, истолкованная таким образом, прозвучала в последних строфах стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1935) по отношению к Сибири:

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе;
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе

¹¹⁰ Эркенова А.Х. Концепт Кавказа в русской поэзии 20–30-х гг. XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. С. 12–13.

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

«Выключение» Армении из контекста современности происходит благодаря акцентированию ее панхронии. Как отмечает А.Х. Эркенова, «в черновых вариантах “Ты красок себе пожелала” слово “создатель” (в контексте творца Армении) был заменен поэтом на “льва”. Это проясняет философско-теологический смысл, закодированный в этом образе автором. Божественный акт созидания метафорически передается как детская игра: “Ты красок себе пожелала — / И выхватил лапой своей / Рисующий лев из пенала / С полдюжины карандашей”. А в четвертой строфе дается уже эстетическая интерпретация: “Здесь жены проходят, даруя / От львиной своей красоты”. “Львиная красота” — символ самоотверженности, красоты духа, определяется как свойство характера армянских женщин. Образ рисующего льва и в другом посвящении Еревану “Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло”. Но, при почти доскопальном повторе, он выступает в ином эмоциональном ключе. Предположение, что в создании города могли участвовать птица и лев, усиливает мифический фон города, он воспринимается как сказочный: “Ах Эривань, Эривань! Иль птица тебя рисовала, / Или раскрашивал лев”. При всей иллюзорности, фиксируются детали, подмечающие бытовой колорит: “Как нагибается булочник, с хлебом играющий в жмурки”. Картины оттеняются витиеватостью, но метафоры обретают графичность и вещественность, окутывая строки эластичным ореолом античности: “Ах, Эривань, Эривань! Не город — орешек каленый, / Улиц твоих большеротых кривые люблю вавилоны”»¹¹¹.

Лирический герой не просто осознает значимость и ценность первородной культуры Армении, он оказывается сопричастен ей. И как следствие этого меняется его восприятие мира. Восприятие окружающего через культуру, традицию отходит на

¹¹¹ Эркенова А.Х. Концепт Кавказа в русской поэзии 20–30-х гг. XX века. С. 11.

второй план, происходит усиление непосредственно чувственного начала в восприятии мира. Ю.И. Левин так определил новую образность О. Мандельштама: «Вместо общечеловеческого — человеческое, вместо абстрактного — конкретное, вместо духовного — телесное». Появление новой образности предопределено самим положением О. Мандельштама, его внутренней готовностью к смерти. В «Путешествии в Армению» рассказана притча, иллюстрирующая подобное эмоциональное состояние. Пленному царя в темнице перед смертью дают в дар один день, «полный слышания, вкуса и обоняния».

Армении как олицетворению первозданной культуры противостоит официальная культура. Последовательность ее развития воплощена в сборнике в топосах Петербурга и Москвы. Образ Петербурга полностью подчиняется семантике смерти: «Помоги, Господь, эту ночь прожить, / Я за жизнь боюсь, за твою рабу... / В Петербурге жить — словно спать в гробу» (1931). В стихотворении «Ленинград» (1930)¹¹² гибельность города раскрывается в основном через ассоциации с историческими реалиями. Большое значение при этом занимает мотив ареста:

Я на лестнице черной живу и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Ю.И. Левин подчеркивает также, что «через весь текст проходит (внефабульным образом, преимущественно в тропях) сквозная тема, которую можно условно назвать темой боли. В лексике стихотворения она выражена рядом *до слез — детских припухших желез — рыбий жир — в висок ударяет — вырванный с мясом*, имеющим отчетливо выраженный физиологический оттенок; сюда же примыкает — как ее развитие — тема

¹¹² См. подробный анализ стихотворения: Левин Ю.И. Разбор шести стихотворений. 1. «Ленинград» // Левин Ю.И. Избр. тр. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 17–24.

смерти (*умирать, мертвецов голоса*), поданная уже в фабуле, а также ряд — снова внефабульно введенных — лексем: *зловещий, черный, кандалы*¹¹³.

Уравнивание положения лирического героя и жителей Петербурга возможно только в смерти: «Петербург! У меня еще есть адреса, / По которым найду мертвецов голоса». «Градация сквозной внефабульной темы стихотворения очевидна: от “детских припухлых желез” до “кандалов”; мирное возвращение в “знакомый до слез” город оборачивается надвигающейся гибелью, мучениями (*вырванный с мясом*), тюрьмой (*кандалы*)»¹¹⁴.

В стихотворении «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931) образ Петербурга раскрывается через мотив маскарада, живого мертвеца, отсылающий к «Страшному миру» А. Блока. Этот мотив усиливается благодаря расположению произведения вслед за стихотворением «Ленинград», в котором утверждается образ мертвого города, поэтому характеристика Петербурга, данная в стихотворении «С миром державным я был лишь ребячески связан...», — «самолюбивый, проклятый, пустой, моложавый», ассоциативно вызывает мотив маскарада.

Топос Москвы получает у О. Мандельштама иную характеристику. Если Петербург — это воспоминание об ушедшем «державном мире» (отсюда единство цветовой гаммы — черно-желтая: «Узнавай же скорее декабрьский денек, / Где к зловещему дегтю подмешан желток» («Ленинград»)), то Москва становится олицетворением нового времени — «эпоха Москвошвея». Образ снижается нагнетением бытовых деталей:

Нет, не спрятаться мне от великой мурлы
За извозчичью спину — Москву ...

Еще более резкой становится характеристика Москвы в «Стихах о русской поэзии» — «Зашумела, задрожала...» (1932),

¹¹³ Левин Ю.И. Разбор шести стихотворений. 1. «Ленинград». С. 18–19.

¹¹⁴ Левин Ю.И. Разбор шести стихотворений. 1. «Ленинград». С. 22.

где образ уподоблен бесплодной смоковнице из библейской притчи:

Зашумела, задрожала
Как смоковницы листва,
До корней затрепетала
С подмосковными Москва.

Несмотря на то что образ Москвы рисуется в сборнике разными красками (так, в некоторых произведениях появляются попытки примирения с действительностью, особенно сильны они в стихотворении «Там, где купальни, бумагопрядильни...» (1932)), постоянной чертой, характеризующей этот образ, становится недостаток воздуха:

Мне с каждым днем дышать все тяжелее,
А между тем нельзя повременить...
(«Сегодня можно снять декалькомани...», 1931);

Из густо отработавших кино
Убитые, как после хлороформа,
Выходят толпы — до чего они венозны,
И до чего им нужен кислород...
(«Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»)

Москва неизменно обозначается О. Мандельштамом как «буддийская» («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»¹¹⁵, «Отрывки уничтоженных стихов» и др.). Е. Мачерет, рассматривая динамику «буддийского текста» О. Мандельштама, отмечает его постепенное изменение в творчестве поэта. Появление образа «буддийской» Москвы связывается исследовательницей с потребностью художника выразить новый лик России. В качестве подтверждения в статье приводятся слова историка С.Ф. Платонова «Нарождается ... какой-то новый

¹¹⁵ См. подробный анализ стихотворения: Мачерет Е. О некоторых источниках «буддийской Москвы» Осипа Мандельштама // Acta Slavica Iaponica. Т. 24. Р. 166–187.

культурный тип русского человека, происходит какое-то пере-рождение среднего русского человека; этот новый тип скорее степного восточного характера... Россия стала восточной страной; передвинулась, так сказать, на Восток»¹¹⁶.

Следствием этого становится значительная трансформация образа Москвы, происходит его полное отождествление как культурного феномена со временем, эпохой и государством. «Для Манделъштама Москва — ...столица другого мира, неподвижная точка внутри “буддийского водоворота”, его “вихревого движения”: “Москва — Пекин; здесь торжество материка, дух Срединного царства, здесь тяжелые канаты железнодорожных путей сплелись в тугой узел, здесь материк Евразии празднует свои вечные именины”. Советская Москва, по Манделъштаму 1920 г., — это новый Запретный Город, “отряхнувший со своих ног прах” европейской традиции»¹¹⁷.

Позиция лирического героя «Московских стихов» по отношению к этому миру очень неоднозначна. С одной стороны, он не связан ни с прошлым, ни с настоящим. Чуждость героя доводится О. Манделъштамом до уровня декларации:

С миром державным я был лишь ребячески связан...

и еще:

Когда подумаешь, чем связан с миром,
То сам себе не веришь: ерунда!

¹¹⁶ Цит. по: Мачерет Е. О некоторых источниках «буддийской Москвы» Осипа Манделъштама. Р. 171. При этом исследовательница отмечает, что «сходство исторических судеб России и “китайщины” было в то время неким “общим местом” в близких поэту художественных кругах: например, М. Кузмину принадлежит и статья “Письмо в Пекин” (1922), и пьеса-сказка “Соловей”, поставленная в Петрограде в 1922 г., почти одновременно с московской постановкой “Принцессы Турандот” К. Гоцци, и т.д.» (Мачерет Е. О некоторых источниках «буддийской Москвы» Осипа Манделъштама. Р. 172).

¹¹⁷ Мачерет Е. О некоторых источниках «буддийской Москвы» Осипа Манделъштама. Р. 171–172.

Полночный ключик от чужой квартиры,
Да гривенник серебряный в кармане,
Да целлулоид фильма воровской.

(«Еще далеко мне до патриарха...», 1931)

В стихотворении «Сохрани моя речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» появляется признание поэта: «Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье». Даже в произведениях, где появляется стремление оправдать настоящее, как, например, в стихотворении «Сегодня можно снять декалькомани...», герой тем не менее ощущает собственную отторженность и неприкаянность. Н.Я. Манделъштам писала по этому поводу: «Летом 31 года — в полной изоляции, на Полянке, обольстившись рекой, суетой, шумом жизни, он поверил в грядущее, но понял, что он уже в него не войдет».

Чуждость лирического героя происходящему вызвана глубоким осознанием духа времени. «Нежный жертвенный ягненок» («Век») трансформируется в образ «века — волкодава» («Ночь на дворе, Барская лжа...», «За гремучую доблесть грядущих веков...» и т.д.). В свою очередь, век — волкодав вызывает ряд синонимичных образов убийцы, которому уподобляется эпоха. В стихотворении «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» впервые появляется образ эпохи с «душой пеньковой», который затем еще раз возникнет в стихотворении «Квартира тиха как бумага...» — «пеньковые речи». Семантика гибели, лежащая в его основе, сближает этот образ с образом «страшного колеса», уничтожающего все живое из «Стихов о русской поэзии» — «Полюбил я лес прекрасный...» — и «За гремучую доблесть грядущих веков...».

Кроме того, гибельность эпохи раскрывается О. Манделъштамом через мотив сна, с помощью которого возникает восприятие жизни как иллюзорного движения:

Сон в оболочке сна, внутри которой снилось
На полшага продвинуться вперед.

(«10 января 1934», 1934)

С мотивом сна непосредственно связана такая характеристика эпохи, как «бал — маскарад» и «театр» («Ночь на дворе. Барская лжа...», «За гремучую доблесть грядущих веков...», «10 января 1934» и др.). Именно эти определения позволяют, с одной стороны, вписать лирического героя в контекст эпохи, а с другой — произвести дифференциацию человеческого мира, выделив разные типы взаимоотношений со временем.

Лирический герой осознает свою причастность всему происходящему: «Пора вам знать, я тоже современник...», причастность эпохе порождает у него чувство вины. Мотив совинновности становится главенствующим в стихотворении «Неправда» (1931). Герой утверждает свою близость «шестипалой неправде», образ которой является олицетворением всеобщего зла и в то же время намеком на имя Сталина. Н.Я. Мандельштам вспоминала, что поэт говорил ей: «Как, ты не знаешь: у него на руке (или на ноге) — шесть пальцев».

Я с дымящей лучиной вхожу
К шестипалой неправде в избу:
— Дай-ка я на тебя погляжу,
Ведь лежать мне в сосновом гробу. <...>

Вошь да глушь у нее, тишь да мша, —
Полуспаленка, полутюрьма...
— Ничего, хороша, хороша...
Я и сам ведь такой же, кума.

Именно эта ситуация, когда герой осознает себя частью настоящего и одновременно ощущает собственную маргинальность, внутреннее противостояние эпохе, порождает этический акт, добровольный выбор смерти.

В большинстве же стихотворений лирический герой пытается отстоять свою невтянутость в действие. В сборнике настойчиво повторяется образ шапки, оставленной в гардеробе:

Бал — маскарад. Век — волкодав.
Так затверди ж на зубок:
Шапку в рукав, шапкой в рукав —
И да хранит тебя Бог.
(«Ночь на дворе. Барская лжа...», 1931);

Мне на плечи кидается век — волкодав,
Но не волк я по крови своей:
Запихай меня лучше, как шапку в рукав
Жаркой шубы сибирских степей...
(«За гремучую доблесть грядущих веков...»)

Герой вне сцены, он зритель. Однако эта позиция не пассивна, а активна, свидетельством чего становится противопоставление мотиву сна в стихотворении «О, как мы любим лицемерить...» (1932) состояния внутренней активности героя:

Но не хочу уснуть, как рыба,
В глубоком обмороке вод,
И дорог мне свободный выбор
Моих страданий и забот.

Образы театральной сцены и гардероба легко проецируются на конкретно-историческую реальность. Поэтому органичным становится включение в этот контекст образа Сибири. Благодаря этому образ лирического героя окутывается ореолом жертвенности. Несмотря на то что положение маргинала не делает его ответственным за все происходящее вокруг, герой, как хранитель чести и совести готов принести себя в жертву этому миру. Не случайно в стихотворении «С миром державным я был лишь ребячески связан...» сосуществуют декларативный отказ от преемственности и образ леди Годивы, олицетворяющий собой добровольную жертву во имя этого мира¹¹⁸. Такое же

¹¹⁸ Годива — воспетая А. Теннисоном жена графа Ковентри, освободившая народ от тяжелой подати, согласившись взамен, по требованию мужа, выехать из замка в город на лошади прикрытой лишь прядями своих волос; однако она ехала по пустому городу — ни один житель даже не открыл ставни.

объединение двух внешне полярных мотивов характерно для стихотворения «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...». Именно поэтому в некоторых случаях возникает отождествление «я» и «мы»:

Были мы люди, а стали людье,
И суждено — по какому разряду? —
Нам роковое в груди колотье
Да эрзерумская кисть винограду.

(«Дикая кошка — армянская речь...», 1930)

Соотнесение лирического героя с трагедией многих особенно ярко звучит в стихотворении «Мы живем, под собою не чуя страны...», являющемся своеобразной эпитафией на Сталина.

Однако, несмотря на это, былая общность оказывается утраченной. Иллюстрацией этого становится весьма значимая для сборника тема языка/речи. Согласно воззрениям О. Мандельштама 1920-х годов, общность народа определяется прежде всего языком, на котором он говорит. «Говорящая плоть» языка мыслилась обеспечением единства. Теперь же она рассматривается поэтом несколько иначе. В «Московских стихах» выделяется целый ряд стихотворений, посвященных данной теме: «К немецкой речи», «Ариост», «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...», «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...», «Колочая речь араратской долины...», «Дикая кошка — армянская речь...». Во всех этих произведениях слово чужой речи воспринимается как искушение: «Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот / В последней раз перед разлукой чужое имя не спасет». Это прекрасная утопия, которая не воплощена в действительности. С таким пониманием связано сопоставление героя, произносящего слово — имя, и распятого Христа: «И в наказанье за гордыню, неисправимый звуколюб, / Получишь уксусную губку ты для изменнических губ».

Таким образом, О. Мандельштам вновь обращается к положению поэта в современном историческом мире, который забыл сакральную функцию творчества, вне которой невозможно духовное единение. Поэтому в стихотворении «Ариост» («Во

всей Италии приятнейший, умнейший...», 1933) надежда на возникновение подобного единства: «Любезный Ариост, быть может, век пройдет — / В одно широкое и братское лазорье / Сольем твою лазурь и наше черноморье», — сопровождается острым чувством самоиронии: «...И мы бывали там. И мы там пили мед...»

Заклинательная, животворящая сила слова мыслится поэтом как практически недостижимый идеал, но не отвергается полностью. В стихотворении «К немецкой речи» (1932) появляется неканонизированный «Бог Нахтигаль» — образ, представляющий собой аллюзию на страдающего соловья, испугателя лесных птиц в стихотворении Г. Гейне «Im Anfang war die Nachtigall» («В начале был соловей»). Название является перифразом библейской строки «В начале было слово». Причем О. Мандельштам играет на скрытом фонетическом созвучье слов «соловей» и «слово». Благодаря аллюзиям к Г. Гейне, а через него к Библии, поэт сохраняет интерпретацию «слова» как основы существования жизни: «Звук сузился, слова шипят, бунтуют, / Но ты живешь, и я с тобой спокоен». Однако приверженность героя «Богу Нахтигалю» вновь ставит его на грань жизни и смерти.

Совершенно иначе характеризуется образ лирического героя в «Воронежских стихах». Здесь четко вычлениваются две внутренне противоположные тенденции: с одной стороны, стремление лирического героя отринуть кошмарный сон реальности, со свойственной ей несвободой, насилием и ложью. Этой теме посвящены стихотворения «Лишив меня морей, разбега и разлета...», «Куда мне деться в этом январе?..», «Как светотени мученик Рембрант...», «Внутри горы бездействует кумир...» и некоторые другие.

С другой стороны, более очевидной, чем в «Московских стихах», становится попытка примирения с режимом и в некоторых произведениях даже с вождем («Стансы», «Ода», «Если б меня наши враги взяли...», «Не мучнистой бабочкою белой...»). Причем эти две противоположные тенденции подчас сосуществуют в стихотворениях, написанных буквально в один день. Более того, эти два чувства могут соседствовать в одном и том

же стихотворении (например, «Я должен жить, хотя я дважды умер...»). О. Мандельштам не стремился выравнять свою поэтическую мысль. Причина этого коренилась в мироощущении поэта данного времени: он разрывался между волей к жизни и волей к смерти. Та внутренняя готовность к жертве и смерти, которая главенствовала в «Московских стихах», продолжает существовать, но несостоявшаяся смерть предопределила доминирование тяги к жизни.

Объяснением этого служит состояние О. Мандельштама после первого ареста. Его мучит постоянное нервное истощение, астма, сердце; моменты творческой активности сменяются приступами полной протрации. На этом фоне происходит глубокий душевный переворот. В начале 1937 г. поэт писал К. Чуковскому: «Я сказал — правы меня осудившие. Нашел во всем исторический смысл... Я работал очертя голову. Меня за это били. Отталкивали. Создали нравственную пытку. Я все-таки работал. Отказался от самолюбия. Считал чудом всю нашу жизнь. Через полтора года я стал инвалидом... Я тень. Меня нет».

Момент приятия жизни получает у О. Мандельштама два варианта решения. Во-первых, это приятие мира в его безграничности и многообразии форм. Так, в стихотворении «За Паганини длиннопалым...» (1935) высвечиваются разные грани жизни: «чалаая», романтическая, «серьезная», карнавальная, праздничная, трагическая. Каждая из них концентрируется в образе творческого мира того или иного композитора. Лирический герой оказывается в равной степени соотносим с каждой из этих ипостасей жизни. Вот это стремление продемонстрировать безграничность жизни и в то же время показать свою сопричастность всем ее сторонам определяет своеобразие художественного пространства «Воронежских стихов».

По сравнению с «Московскими стихами» мир здесь более обобщен. В основном он воплощается посредством пространственной вертикали: земля — небо. Земля раскрывается через образы равнины, простора, холмов и моря. В основном пространство земли тяготеет к расширению: от точки города к простору, холмам и морю. Главенствующий принцип простран-

ственного сжатия и расширения определен в стихотворении «Наушнички, наушники мои!». Именно благодаря этому становится возможной амбивалентная трактовка каждого топоса, не искажающая, однако, общего чувства приятия мира, свойственного лирическому герою. Так, Воронеж воспринимается поэтом одновременно и как место заточения, и как место спасения¹¹⁹. Место заточения — это прежде всего город. Его характерным признаком становится искривленность:

И переулков лающих чулки,
И улиц перекошенных чуланы —
И прячутся поспешно в уголки
И выбегают из углов угланы...

И в яму, в бородавчатую темь
Скольжу к обледенелой водокачке
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем,
И разлетаются грачи в горячке...

(«Куда мне деться в этом январе?...», 1937)

Определение «мертвый воздух» вызывает прямые ассоциации со смертью. Город выступает местом гибели героя:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь, —
Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...

(1935)

Местом спасения мыслится воронежская земля в широком смысле этого слова. Герой как бы приобщается земле («Чернозем», «От сырой простыни говорящая...» и т.д.). Здесь появ-

¹¹⁹ Амбивалентность восприятия Воронежа мотивирована биографически. В Воронеж О. Мандельштам с женой попали не по своей воле, и выбор места ссылки был для них во многом случайным. Вместе с тем ссылка оказалась по своим условиям мягче чердынской. По определению Н.Е. Штемпель, поэт «обольщался» городом.

ляется мотив обновления личности, ее восстановления путем приобщения естественным началам жизни: «Измеряй меня, край, перекраивай — / Чуден жар прикрепленной земли!» Образ воронежской земли становится синонимичным простору, равнине. Однако эти образы тоже амбивалентны. По отношению к городу они несут позитивную семантику освобождения («В лицо морозу я гляжу один...»).

Вместе с тем они могут рассматриваться негативно, становясь олицетворением просторной тюрьмы («О, этот медленный, отдышливый простор!..», «Что делать нам с убитостью равнин?..» и т.д.). В этом случае взгляд героя устремлен еще дальше: на холмы / горы и море. В стихотворениях это может раскрываться как движение от воронежских холмов к «всечеловеческим» тосканским («Не сравнивай: живущий не сравним...»); соотнесение Крыма, Урала и всенародного Эльбруса («Я нынче в паутине световой...»). Равнина и простор воронежской земли чаще всего противопоставляются топосам моря / реки, холмов / гор по следующим признакам: однообразие, застылость / смерть, характеризующие первый образный ряд, и движение / жизнь, свойственные последним.

В стихотворении «Не сравнивай: живущий не сравним» (1937) реальное положение героя, включенного в «равенство равнин», определяется как абсолютно замкнутое: «И неба круг мне был недугом». Мысленно переносясь к «всечеловеческим» тосканским холмам, он освобождается от этой зависимости: «Где больше неба мне — там я бродить готов». Прикованность героя к Воронежу и отчасти к воронежской земле не может быть преодолена даже приметам культурно-исторического плана: «Я около Кольцова, / Как сокол, закольцован...» (1937). Освобождение связывается только с преодолением статики. В первую очередь семантику избавления несет на себе топос моря. Нередко в стихотворениях выявляется несколько ипостасей моря: реальное и древнее, мифологическое с nereидами («Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева...» Гончарами велик остров синий...», «Nereиды мои, nereиды...»). Тем самым преодолеваются не только пространственные границы, но временная зависимость. Мечта героя о море становится, таким

образом, мечтой о свободе и прикосновении к первоосновам жизни:

Это было и пелось, синяя,
Много задолго до Одиссея,
До того, как еду и питье
Называли «моя» и «мое».

(«Гончарами велик остров синий...», 1937)

Во всех остальных случаях топосы Франции, Италии, Москвы теряют вневременной смысл как феноменов культуры, перестают концентрировать в себе суть определенного времени (как это было в «Московских стихах»), а становятся символами той или иной политической системы. Москва является олицетворением социализма («Обороняет сон мою донскую сонь...»), Италия — фашизма («Рим»). Небо же в отличие от земли выступает символом бессмертия жизни («Заблудился я в небе — что делать?..») и одновременно ее противоречивости. Именно поэтому оно способно отразить подвиг человеческой жизни («Я должен жить, хотя я дважды умер...»). Подвиг жизни перевешивает по трудности девять кругов дантовского ада («Заблудился я в небе — что делать?»). О. Мандельштам вновь обращается к этой теме, но если в период «Камня» она была лишена внутреннего трагизма, то теперь существование мыслится поэтом как постоянная балансировка на грани жизни и смерти. Такое восприятие порождает мотив предстояния человека перед небом:

И когда я усну, отслуживши,
Всех живущих прижизненный друг,
Он раздастся и глубже и выше —
Отклик неба — в остывшую грудь.

(«Заблудился я в небе — что делать?», 1937)

Стремление вписать себя в окружающее бытие, утвердить свое существование — быть «не вчерашним, не зрящим» — порождает у лирического героя О. Мандельштама второй ва-

риант согласия с жизнью: ощущение приятия времени во всей его исторической конкретности. Убежденность в безусловной правоте действительности заставила поэта переосмыслить свое прежнее представление о времени и истории. О. Мандельштам вновь, как и в сборнике «Tristia», закольцовывает временную шкалу, но теперь концепция исторического круговорота полностью теряет свою негативную характеристику. Настоящее начинает просвечивать прошлым, иногда реальным:

И пращуры нам больше не страшны:
Они в крови у нас растворены.
(«Мне кажется, мы говорить должны...», 1935);

в других случаях легендарным:

Из-за домов, из-за лесов,
Длинней товарных поездов,
Гуди за власть ночных трудов,
Садко заводов и садов.

Гуди, старик, дыши сладко.
Как новгородский гость Садко
Под синим морем глубоко,
Гуди протяжно в глубь веков,
Гудок советских городов.

(«Из-за домов, из-за лесов...», 1936)

Подобная соотнесенность реального и легендарного прошлого с сегодняшним днем становится оправданием настоящего и обеспечивает оптимистическое восприятие грядущего единства. О. Мандельштам сознательно стремится лишить идею всеобщей соотнесенности времен всякого напоминания о безысходности исторического круговорота:

Где связанный и пригвожденный стон?
Где Прометей — скалы подспорье и пособие? <...>

Тому не быть: трагедий не вернуть,
Но эти наступающие губы —
Но эти губы вводят прямо в суть
Эсхила — грузчика, Софокла — лесоруба.
(«Где связанный и пригвожденный стон?», 1937)

В характеристике времени вновь появляются растительные ассоциации, утверждающие укорененность настоящего в прошлом — «воздушно-каменный театр времен растущих», «лес человечества» и т.д.

Такая концепция времени проецируется поэтом на историческую действительность. Весь цикл панегирических стихов о Сталине («Ода»¹²⁰, «Если б меня наши враги взяли...» и др.) отчетливо иллюстрирует ее. В этих произведениях катастрофическое начало в революции и гражданской войне вполне искупается настоящим и будущим. Революционная эпоха воспринимается как героическое время, воспевать которое будет «народ — Гомер», а образы революционных деятелей устойчиво ассоциируются с мифом о Прометее. Поэт таким образом стремится гуманизировать саму идею революции, находя ей опору и в легендарном прошлом человеческой истории, и в идее «золотого века». Поэтому трагедия сегодняшнего дня затмевается идеалом будущей гармонии: «Несчастья скроют ли большого плана часть, я разыщу его в случайностях их чада...»

Стремление поэта полностью вписаться в новую действительность в некоторых случаях приводит к отказу от положения маргинала, свойственного ему в период «Московских стихов». Вместе с этим исчезает необходимость дифференциации людей в их отношении к эпохе. Вместо разделения на «людей» и «людьё», принятого в предыдущем сборнике, О. Мандельштам обращается к понятию народ, истолкованному преимущественно социально-сторически. Поэтому в произведениях, характеризующих данную тенденцию, «я» лирического героя

¹²⁰ См. подробный разбор стихотворения: Гаспаров М.Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года / Российск. гос. гуманит. ин-т. М., 1996.

сливается с народной массой (с «народом — Гомером»), теряет-
ся в ней:

Не мучнистой бабочкою белой
В землю я заемный прах верну —
Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратилось в улицу, в страну:
Позвоночное, обугленное тело,
Сознающее свою длину.

(«Не мучнистой бабочкою белой...», 1935)

Однако приятие исторического времени во всей его конкретности, а в особенности деятелей эпохи не имеет в поэзии О. Мандельштама абсолютного характера. Отношение поэта ко времени характеризуется крайней противоречивостью, во многом обусловленной его физическим состоянием. Помраченное сознание, толкнувшее его в Чердыни выброситься из окна, ушло, но, как отмечают биографы, временами возвращалось. Поэтому одновременно появляются стихи прямо противоположные друг другу в оценке времени и места поэта в нем. Яркой иллюстрацией этого служат произведения «Лишив меня морей, разбега и разлета...» и «Стансы», датированные маем 1935 г.:

Я не хочу средь юношей тепличных
Разменивать последний грош души,
Но, как в колхоз идет единоличник,
Я в мир вхожу — и люди хороши. <...>

И ты, Москва, сестра моя, легка,
Когда встречаешь в самолете брата
До первого трамвайного звонка:
Нежнее моря, путаней салата —
Из дерева, стекла и молока...

Моя страна со мною говорила,
Мирволила, журила, не прочла,
Но возмужавшего меня, как очевидца,

Заметила и вдруг, как чечевица,
Адмиралтейским лучиком зажгла.

Я должен жить. Дыша и большевея,
Работать речь, не слушаясь — сам-друг, —
Я слышу в Арктике машин советских стук
Я помню все...

(«Стансы»);

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета:
Губ шевелящихся отнять вы не могли.

В «Воронежских стихах» О. Мандельштама впервые появляется образ тени как ипостаси «я» лирического героя («Еще не умер ты, еще ты не один...», «Слышу, слышу ранний лед...» и т.д.). Признание — «я — тень» — суммирует два важнейших мотива «Московских стихов». Во-первых, благодаря ему вновь появляется осознание своей историчности из окружающей жизни. Во-вторых, это признание вбирает в себя значимый для предыдущего сборника мотив совиновности лирического героя всему происходящему. В стихотворении «Слышу, слышу ранний лед...» (1937) образ тени истолковывается в дантовской традиции как образ бесплотного духа, обреченного на страдание. Здесь происходит сложное соотнесение лирического «я» с образом Данте периода изгнания и героем «Божественной комедии» — графом Уголино, обреченного и одновременно вознагражденного вечной мезтью архиепископу Руджери:

Мы отошли. И тут глазам моим
Предстали двое, в яме леденя;
Один, как шапкой, был накрыт другим.

Как хлеб грызет голодный, стервенея,
Так верхний зубы нижнему вонзал
Туда, где мозг смыкаются и шея.

О. Манделъштам воспринял двойственную трактовку образа Уголино, который попал в Антенору за борьбу со своим внуком Нино Висконти за право единовластного правления Пизанской республикой. В лирическом герое сочетаются ощущения изгнанничества (через параллель с Данте) и предательства (благодаря ассоциативной связи с образом Уголино). Причем и в том и в другом случае ассоциативный ряд, в который включается лирический герой, обеспечивает трагедийное звучание этого образа.

Вместе с тем в некоторых произведениях тень как ипостась лирического «я» служит способом разрешения внутренней драмы героя. С. Аверинцев, характеризуя образ тени, называет ее антиподом поэта, это «он же сам, только не в состоянии катарсиса, а в состоянии омрачения, справиться с которым способен только катарсис»¹²¹. Таким катарсисом в произведениях О. Манделъштама становится слияние лирического героя со светом. Категория света в этот период понимается поэтом более традиционно, нежели в сборнике «Камень», она ассоциативно связывается со всеобщей гармонизацией мира:

Будут люди холодные, хилые
Убивать, холодать, голодать
И в своей знаменитой могиле
Неизвестный положен солдат. <...>

И за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем,
Весть летит светопыльной обнуою,
И от битвы вчерашней светло.

Весть летит светопыльной обнуою:
Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,
Я не Битва Народов, я новое,
От меня будет свету светло.

(«*Стихи о неизвестном солдате*», 1937)

В стихотворении «О, как же я хочу...» (1937) синонимичный образ тени мотив незримого присутствия героя среди людей, звучащий в первых двух строчках, перетекает в мотив слияния с небом как источником света:

О, как же я хочу,
Не чуемый никем,
Лететь вослед лучу,
Где нет меня совсем.

Гармонизирующая функция подобного слияния подчеркивается включением любовной интонации. Свет закольцовывает лирического героя и его возлюбленную, в образе которой главенствующими характеристиками становятся чистота и невинность — «дитя».

В свою очередь, определение положения героя — «закольцован» — обладает в сборнике двойной семантикой. В некоторых произведениях оно становится указанием на ограниченность пространства, вводя тем самым мотив неволи. С этим связано вполне традиционное для данного мотива уподобление лирического героя плененной птице:

Я около Кольцова
Как сокол закольцован,
И нет ко мне гонца,
И дом мой без крыльца.

К ноге моей привязан
Сосновый синий бор,
Как вестник без указа
Распахнут кругозор.

(«*Я около Кольцова*»)

В других случаях данное определение вызывает в художественном сознании О. Манделъштама ассоциации с природными процессами:

¹²¹ Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Манделъштама. С. 58.

Я б слушал под корой текучих древесин
Ход кольцеванья волокнистый...
(«О, этот медленный, отдышливый простор!», 1937)

На основе этого второго значения в стихотворении «О, как же я хочу...» возникает образ светового круга как своеобразного катарсиса земной жизни лирического героя:

А ты в кругу лучись —
Другого счастья нет —
И у звезды учись
Тому, что значит свет.

Внутренняя противоречивость «Воронежских стихов» обусловлена крайне сложной и драматичной душевной борьбой, определившей личность О. Мандельштама в последние годы жизни. В этом смысле последний сборник поэта становится наиболее полным и ярким свидетельством, раскрывающим трагедию взаимоотношений художника и времени / государства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Культурософичность как основная черта художественного мышления О. Мандельштама определила своеобразие его поэтической модели мира. В «Камне» поэт широко использовал оппозиции, восходящие к романтической традиции и впоследствии воспринятые символизмом, такие как «хаос — космос», «бытие — небытие», «преходящее — вечное», «пустота — вещество», «немота — тишина» и т.д. Однако все они, наполняясь оригинальным содержанием, позволили выявить собственно мандельштамовскую концепцию природы, истории и культуры.

Отказавшись от символистской претензии на формирование «нового религиозного сознания», способного гармонизировать микро- и макрокосм, их взаимодействие, О. Мандельштам определил иной путь преодоления хаоса небытия. Ведущую роль при этом начинают играть особенности становления его человеческой и поэтической индивидуальности. Ощущение конечности собственного существования, страх пустоты — это одновременно и симптомы общей атмосферы рубежа веков, и моменты, определившие психологический рисунок личности самого О. Мандельштама. Поэтому его путь выстраивается как движение обособления от небытия, мир должен стать соразмерным человеческому «я». При этом поэт, уходя от мифологизации личности в духе символизма и отвергая футуристическую концепцию человека, провозглашает принцип равновесия человеческого «я» и творимого им пространства. Идея цикличности, ставшая узловым моментом в художественном сознании «серебряного века», трансформируется в творчестве О. Мандельштама в концепцию культуры как вневременного единства, воплощением которой становится система взаимоотражений: природа — Рим — Петербург. В соответствии с такой концепцией расширение границ поэтической личности происходит пу-

тем ее включения в череду культурной преемственности. Это, в свою очередь, определило своеобразие поэтики первого сборника как поэтики реминисценций.

В конце 1910-х годов идея культурного единства, преодолевающего бесконечность времени, сменяется в творчестве О. Мандельштама моделью исторического круговорота, которая приобретает в литературе этого периода особое значение. В отличие от М. Волошина и М. Цветаевой, рассматривающих в своем послереволюционном творчестве эту модель как безысходный круговорот бесовства, поэт выявил ее амбивалентный характер.

Соотнесение мифопоэтической картины с исторической реальностью переходного для России времени обусловило формирование в художественном сознании О. Мандельштама идеи исторического инцеста как воплощения замкнутого в самом себе типа культуры, лишённого жизнотворческого потенциала. С этим связывается трактовка топосов Петербурга и Москвы. Семантика смерти, свойственная им, становится следствием разрушения гармоничности и целостности бытия. Единственным топосом, выявляющим черты вневременности, «вселенской домашности», остается Таврида.

Культ домашнего эллинизма мотивирует включение в лирику О. Мандельштама семантики земледельческого мифа, проявляющегося в летейской теме. Обращение к нему позволило по-новому воплотить представление поэта о динамичном характере бытия, которое раскрывается теперь через диалектическое единство смерти — воскрешения слова, символизирующего культуру. В связи с этим усиливается значение индивидуально-личностного начала лирического «я». Именно поэт является хранителем «блаженного, бессмысленного слова».

Амбивалентность существования культуры выявляется О. Мандельштамом через ряд традиционных культурных мифологем, к числу которых относятся миф об Орфее и Эвридике, образ Лигейи и т.д. При этом благодаря многонаправленным ассоциативным связям поэт создает вокруг художественного образа широкое смысловое поле, достигая тем самым его семантической неисчерпаемости.

Для историософской концепции О. Мандельштама периода «Стихов 1921—1925 годов» особое значение приобретает идея органического становления времени. Его движение уподобляется развитию живого организма, поэтому художественным воплощением века нередко становится образ зверя с перебитым позвоночником. Всякая прерывистость в эволюционном развитии приводит к гибели нового века. Этот процесс мифологизируется поэтом с помощью уподобления века жертвенному агнцу, библейскому глиняному истукану, гоголевскому Вию и т.д. Способом восстановления единства времен остается для О. Мандельштама культура. Однако теперь она раскрывается через символический образ флейты / музыки, который воплощает гармоничное единство человека и бытия. В силу этого образ флейты / музыки выстраивается как на традиционных культурных ассоциациях, так и вбирает в себя символику «родного хаоса», продолжая тем самым тему «двойного бытия» человека, впервые заявленную в «Камне». Включение этой темы обусловлено сложностью и неоднозначностью мандельштамовского восприятия современности.

В то же время на этом этапе превалирует стремление поэта к гармонизации отношений времени и человека. В «Стихах 1921—1925 годов» доминирует авторский миф о поэте — сыне прошлого века, призванном гуманизировать новое время. Ощущение родственной связи со временем, возникающее на основе общности жертвеннической судьбы, акцентирует тему ответственности лирического «я» за его преобразование и спасение. Соответственно преодоление разорванности временного потока становится одновременно обретением героем своего места в окружающей жизни.

В «Московских стихах» мандельштамовское восприятие времени претерпевает существенные изменения. Образ века — жертвенного ягненка трансформируется в образ века — волкодава. В отношении эпохи начинает доминировать семантика смерти. Это определяет новую структуру топосов Петербурга и Москвы. Каждый из них, символизируя определенный этап в развитии государственной жизни, демонстрирует его ирреальность. Инфернальной окраске в обрисовке образа Петербурга

соответствует характеристика топоса Москвы как воплощения «ассирийского», восточного социальной архитектуры. Им противостоят топосы, несущие на себе приметы первородной культуры, такие как Палестина, Армения, Сибирь. Несмотря на свою разнородность, все они отмечены общим маргинальным положением по отношению к официальной культуре. Маргинальность становится также основной характеристикой лирического героя. Обособление от культуры, отождествившей себя с государством, приобретает значение нравственного подвига. Герой таким образом пытается искупить свою невольную сопричастность происходящему, поэтому чуждость времени перерастает в «Московских стихах» в тему внутреннего противостояния эпохе. О. Мандельштам, абсолютизируя подобное решение проблемы художника и власти, утверждает маргинальность как вненациональное и вневременное состояние поэта.

«Воронежские стихи» составляют совершенно особый период в творчестве О. Мандельштама. Симптомы душевной усталости, вызванные первым арестом, ссылкой и постоянным ожиданием нового ареста, приводят поэта к поиску катарсиса, который ведется им в двух плоскостях. Попытки вписаться в конкретно-историческую действительность, принять и оправдать ее перемежаются с моментами полного отторжения времени и себя в нем. Появление нескольких ипостасей лирического «я» ярко демонстрирует присутствие двух ведущих тенденций, обусловивших своеобразие «Воронежских стихов». Преодоление ужасов эпохи мыслится поэтом только как слияние с бытием, воплощенным в традиционном образе света и проявляющемся в нагнетении растительных ассоциаций. Включение в круговорот бытия позволяет снять акцент с самого момента смерти, что в этот период становится для художника абсолютно необходимым.

Наличие двух противоположных тенденций в «Воронежских стихах» О. Мандельштама становится ярким свидетельством глубоко личностной, исповедальной интонации, пронизывающей его произведения. Каждый оттенок лирического чувства оформляется в стихотворение. В этом смысле последний сборник в отличие от первых книг являет собой пример теснейшего единства искусства и судьбы поэта — жизнь в стихах.

Библиография

1. Мандельштам О. «Камень». — Л.: Наука, 1990.
2. Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. — М.: Худ. лит., 1990. — Т. 1. Стихотворения.
3. Мандельштам О.Э. Соч.: в 2 т. — М.: Худ. лит., 1990. — Т. 2. Проза. Переводы.
4. Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // О.Э. Мандельштам. Соч.: в 2 т. — М.: Худ. лит., 1990. — Т. 1. Стихотворения. — С. 5—64.
5. Бак Д.П. К вопросу о поэтической эволюции Мандельштама: тема художественного творчества // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики: межвуз. сб. науч. тр. — Кемерово: Кемеров. гос. ун-т, 1990. — С. 24—31.
6. Бакулина Ю.Б. Античные мотивы и образы в поэзии Н.С. Гумилева (Лирика и драма «Актеон»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Самара, 2009.
7. Белый А. Символизм как миропонимание / сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. — М.: Республика, 1994.
8. Вайман Н. Митра мрака Осипа Мандельштама // URL: <http://okno.webs.com/No10/vyman.htm> (дата обращения .26.05.2013).
9. Верховоломова Е.В. Проблема циклизации в поэзии акмеистов (Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2009.
10. Гаспаров М.Л. Избр. ст. — М.: НЛО, 1995.
11. Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. — СПб.: Азбука, 2001.
12. Гаспаров М.Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. — М.: Российск. гос. гуманит. ин-т, 1996.
13. Гачев Г.Д. Национальные образы мира: курс лекций. — М.: Академия, 1998.
14. Гельфонд М.М. Традиция Боратынского в лирике XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Н. Новгород, 2004.
15. Гинзбург Л. «Камень» // О. Мандельштам. «Камень». — Л., 1990. — С. 261—276.
16. Гинзбург Л. Поэтика Осипа Мандельштама // Изв. АН СССР. — М., 1972. — Т. XXXI. — Вып. 4. — С. 321—322.
17. Гинзбург Л.Я. О лирике. — М.: Интрада, 1997.
18. Гроновский В.В. Имяславие в контексте кризиса русской религиозно-философской мысли конца XIX — начала XX века: автореф. дис. ... канд. философ. наук. — М., 2008.

19. Гумилев Н.С. Огненный столп: стихи и проза / предисл. и сост. Е.А. Подшиваловой. — Ижевск: Удмуртия, 1991.
20. Дарвин М.Н. «Камень» О. Мандельштама: поэтика заглавия // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики: межвуз. сб. науч. тр. — Кемерово: Кемеров. гос. ун-т, 1990. — С. 57—65.
21. Демина А.С. Поэтическая философия творчества О.Э. Мандельштама: автореф. ... дис. канд. филол. наук. — Н. Новгород, 2006.
22. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В.М. Поэзия Александра Блока. Преодолевшие символизм. — М.: Автограф, 1998. — С. 25—56.
23. Иванов Вяч. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994.
24. Иванова О.Ю. Античность как энтелехия культуры серебряного века: автореф. дис. ... канд. культурологи. — М., 1999.
25. Искржицкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. — М., 1997.
26. Кантор Е. В топлокрылатом воздухе картин: искусство и архитектура в творчестве О.Э. Мандельштама // Лит. обозрение. — 1991. — № 1. — С. 59—68.
27. Карпушкина Л.А. Образ А.С. Пушкина в русской литературе конца XIX — начала XX века и проблема литературной рецепции: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2000.
28. Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. — 2-е изд. — М.: Планета, 2005.
29. Колобаева Л.А. «Место человека во вселенной...» (философия личности и видение мира в поэзии О. Мандельштама) // Вест. Моск. ун-та. — Сер. 9: Филология. — 1991. — № 2. — С. 3—14.
30. Коптелова Н.Г. Специфика рецепции русской литературы XIX века в критике Д.С. Мережковского (1880—1917 гг.): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Кострома, 2011.
31. Крутий С.М. «Архитектурность художественных образов в поэзии акмеистов (О. Мандельштам и А. Ахматова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Магнитогорск, 2005.
32. Кузнецова Н.В. Миф о Минотавре в культурном контексте XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии. — М., 2009.
33. Левин Ю.И. Избр. тр. Поэтика. Семиотика. — М.: Языки русской культуры, 1998.
34. Лекманов О.А. Книга об акмеизме // Учен. зап. Моск. культурологического лица № 1310. Сер. Филология. — Вып. 4. — № 3 (98). М., 1998.
35. Лекманов О.А. Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX века. О. Мандельштам «Камень»: дис. ... канд. филол. наук. — М., 1995.
36. Лекманов О.А., Глухова Е.В. Осип Мандельштам и Вячеслав Иванов // Башня Вячеслава Иванова и культура серебряного века. — СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2006. — С. 173—179.
37. Лотман Ю.М. Осип Мандельштам: поэтика воплощенного слова // Классицизм и модернизм: сб. ст. — Тарту: Тартуск. ун-т, 1994. — С. 195—217.
38. Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. — СПб.: Искусство — СПб, 1996. С. 565—594.
39. Мандельштам Н. Вторая книга. — Paris: YMKA-PRESS, 1978.
40. Мачерет Е. О некоторых источниках «буддийской Москвы» Осипа Мандельштама // Acta Slavica Iaponica. — Т. 24. — Р. 166—187.
41. Мец А.Г. «Камень» (к творческой истории книги) // Мандельштам О. «Камень». — Л.: Наука, 1990. — С. 277—285.
42. Минц З.Г. «Забывтая цитата» в поэтике русского постсимволизма // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. — Вып. 855. — Тр. по знаковым системам. 23: Текст — культура — семиотика нарратива. — Тарту, 1989. — С. 123—136.
43. Мусатов В.В. «Логизм вселенской идеи» (к проблеме творческого самоопределения раннего Мандельштама) // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 1990. — С. 321—330.
44. Николенко О.Н., Чеботарева А.Н. Лирический герой в поэзии Осипа Мандельштама. — Полтава: ООО «АСМИ», 2010.
45. Осип Мандельштам: Поэтика и текстология: К 100-летию со дня рождения: матер. науч. конф. 27—29 декабря 1991 г. — М., 1991.
46. Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. — М.: Яз. Славянской культуры, 2003.
47. Паперно И. О природе поэтического слова: богословские источники спора Мандельштама с символизмом // Лит. обозрение.—1991. — № 1. — С. 29—37.
48. Петрова Г.В. А.А. Фет и русская поэзия первой трети XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Великий Новгород, 2010.
49. Пискарев В.А. А. Блок и европейское средневековье: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Иваново, 2007.
50. Полтаробатько Е.Д. Категория телесности в акмеистическом дискурсе: автореф. ... канд. филол. наук. — М., 2009.
51. Путлина И. Опыт современного прочтения О.Мандельштама // Вопр. лит. — 1991. — № 5. — С. 220—238.

52. Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике О. Мандельштама // *Slavic poetics. The Hague Paris.*—1979. — P. 367—387.
53. Ронен О. Осип Мандельштам // *Лит. обозрение.* — 1991. — № 1. — С. 3—19.
54. Руднева Е.П. Образ «черного солнца» в поэтике Мандельштама // *Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики: межвуз. сб. науч. трудов.* — Кемерово: Кемеров. гос. ун-т, 1990. — С. 71—75.
55. Свительский В.А. О поэтической логике «Воронежских тетрадей» // *Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования.* — Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 1990. — С. 465—479.
56. Силард Л. Таврида Мандельштама // *Крымский текст в русской культуре: мат-лы междунар. науч. конф. (4—6 сентября, 2006 г.).* — СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2008. — С. 168—189.
57. Сурганова Т.В. «И принимая ветер рока...» // *Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования.* — Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 1990. — С. 330—337.
58. Табориская Е.М. Петербург в лирике Мандельштама // *Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования.* — Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 1990. — С. 515—528.
59. Терешко И.Б. Символика имени в русской религиозной философии конца XIX — начала XX века: автореф. ди. ... канд. филос. наук. — СПб., 2005.
60. Террас В.И. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // *Мандельштам и античность: сб. ст. / под ред. О.А. Лекманова.* — М., 1995. — С. 12—32.
61. Тименчик Р.Д. Текст в тексте у акмеистов // *Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та.* — Вып. 515. — Тр. по знаковым системам. 12: Структура и семиотика художественного текста. — Тарту, 1981. — С. 65—75.
62. Тоддес Е. Поэтическая идеология // *Лит. обозрение.*—1991. — № 3. — С. 30—44.
63. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избр. — М.: Прогресс, Культура, 1995.
64. Хзмалян Т. Два перевода Ахматовой из Черенца в свете воздействия поэзии Мандельштама // *«Царственное слово». Ахматовские чтения.* — М., 1992. — Вып. 1. — С. 194—202.
65. Чеботарева А. Проблема лирического «я» в поэзии Осипа Мандельштама // URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Fil_Nauk/2010_3/Chebotar.pdf (дата обращения 26.05.2013).
66. Червинская О.В. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции. — Черновцы: Alexandru eel Bun: Рута, 1997.
67. Чиглинцев Е.А. Рецепция античности в конце XIX — начале XXI в.: теоретико-методологические основы и культурно-исторические практики: автореф. дис. ... д-ра истор. наук. — Казань, 2009.
68. Шатин Ю. В поисках утраченного пространства (Блок, Белый, Мандельштам) // *Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики: межвуз. сб. науч. тр. Кемерово: — Кемеров. гос. ун-т, 1990.* — С. 96—113.
69. Шмидт Н.В. «Городской текст» в поэзии русского модернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2007.
70. Эркенова А.Х. Кавказская одиссея О. Мандельштама // *Вест. Ставропол. гос. ун-та.*—2009. — № 60. — С. 143—150.
71. Эркенова А.Х. Концепт Кавказа в русской поэзии 20—30-х гг. XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2011. — С. 12—13.

Учебное издание

Бреева Татьяна Николаевна

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Учебное пособие

Подписано в печать 27.09.2013. Формат 60×88/16. Печать офсетная.

Усл.-печ. л. 8,33. Уч.-изд. л. 5,81.

Тираж 200 экз. Изд. № 2787. Заказ

ООО «ФЛИНТА», 117342, г. Москва, ул. Бутлерова, д. 17-Б, комн. 324.

Тел./факс: (495)334-82-65; тел. (495)336-03-11.

E-mail: flinta@mail.ru; WebSite: www.flinta.ru

Издательство «Наука», 117997, ГСП-7, г. Москва, В-485,

ул. Профсоюзная, д. 90