

НЕОДНОРОДНОСТЬ АКМЕИСТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ О. МАНДЕЛЬШТАМА: К ПРОБЛЕМЕ АКМЕИСТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ И «ВЫЛАМЫВАНИЯ» ПОЭТА ИЗ АКМЕИЗМА

La heterogeneidad de la poesía acmeísta de Osip Mandelstam:
Hacia el problema del paradigma acmeísta del y de la “ruptura”
del poeta del acmeísmo

The heterogeneity of the acmeist poetry of Osip Mandelstam:
Towards the problem of acmeista paradigm and the “overcoming”
of the poet of acmeism

*Бокаева, Карлыгаш Сериковна,
Евразийский национальный университет им. Л.Н. Гумилева,
Астана (Казахстан)*

Karlygash Bokaeva
Universidad Nacional Euroasiática “L.N. Gumilev”,
Astaná (Kazajstán)

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

Fecha de recepción: 20.02.2014

Fecha de evaluación: 11.06.2014

Cuadernos de Rusística Española n° 10 (2014), 153 - 172

ABSTRACT

The article is dedicated to researching the acmeist paradigm of Osip Mandelstam and «overcoming» them of the acmeism on the book «Stone» and «Tristia». The subject of analysis is logical connection between concept of acmeism and acmeist formula of art. The influence of poet's articles on the formation of acmeist paradigm and understanding of the problems of art and role of the poet were reviewed in the research. Artistic whole of Osip Mandelstam considered in terms of the semantic field and causation, omissions and reminiscence poetics of antiquity. «Overcoming» of the acmeism by poet investigated in the context of the «Petersburg text» and eschatological motifs.

Keywords: acmeism, Mandelstam, «Stone», «Tristia», «overcoming», art, articles, eschatology, Petersburg text, antiquity, reminiscence.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию акмеистической парадигмы Осипа Мандельштама и «преодолению» им акмеизма на материале книг «Камень» и «Tristia». Предметом анализа стала связь концепции акмеизма и акмеистической формулы искусства. Изучено влияние статей поэта на формирование акмеистической парадигмы и понимание им задач искусства и назначения поэта. Художественное целое Мандельштама рассмотрено в аспекте семантического поля и каузальности, недоговорённости и реминисценций, поэтики античности. «Преодоление» акмеизма поэтом исследовано в контексте «петербургского текста» и эсхатологических мотивов.

Ключевые слова: акмеизм, Мандельштам, «Камень», «Tristia», «преодоление», искусство, статьи, эсхатология, петербургский текст, античность, реминисценция.

Многочисленные определения поэтической манеры О. Мандельштама: «стиль сдвинутостей», «поэтика реминисценций», «поэтика пропущенных звеньев», «парадоксализм», «семантическая поэтика», «синтетическая поэтика» отражают сохраняющуюся противоречивость научных подходов. Сложность решения проблемы обусловлена, на наш взгляд, существующим в художественном мышлении поэта двуединством, которое проявилось уже в процессе создания первой книги стихов «Камень» и заключалось в стремлении воплотить поэтику акмеизма и одновременно «преодолеть» ее.

Настоящая статья вызвана необходимостью выявить своеобразие акмеистической парадигмы Мандельштама и установить границы ее «преодоления» на материале стихотворений, включенных в книги «Камень» и «Tristia». Решение данной задачи представит взгляд поэта на поэтическое творчество через эстетические положения акмеизма и акмеистическую формулу искусства. Апеллируя к известному мнению В. Жирмунского об акмеистах как о «преодолевших символизм», мы получаем возможность выхода к новым сторонам их поэтического дискурса. Актуальность поставленной в работе задачи подтверждается и недостаточной изученностью статей О. Мандельштама для исследования теории и практики акмеизма. Концепция акмеизма и поэтической формулы искусства означала для Мандельштама не только участие в литературно-групповой борьбе против символистов, но и продолжение лучших традиций русской критики и литературной науки, что проявилось в его статьях, посвящённых вопросам культуры. Статьи поэта, обращённые к истории и теории литературы, зарождению акмеизма, носящие черты литературной критики и высокой публицистики, являют особую страницу истории акмеизма.

Статью «Утро акмеизма» (написана в 1913 г., опубликована в 1919 г.) можно рассматривать как источник концепции акмеизма и поэтической формулы искусства. Прежде всего, по замечанию Мандельштама, это декларация объективного подхода к художественному произведению: «Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно, лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное – это само произведение» (Мандельштам 1993а:179). Мандельштам не только предпринял опыт осмысления акмеизма в статьях и воплотил его в поэтической практике, но и развил идеи о преемственной связи акмеизма с символизмом. Так, поэт прямо заявил о том, что идеи акмеистов «оказались отчасти перенятыми от символистов и сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории» (Мандельштам 1993а: 178). Называя акмеистов «младшими символистами» (Мандельштам 1993b: 201), поэт обосновал мысль о символизме как о «родовой эпохе», открывшей «канон необычайной ёмкости». Однако свой генезис он ощущал в каких-то иных, далёких от символизма, культурных и поэтических пластах. Концепцию акмеизма Мандельштам развивал параллельно его теоретикам, а не в зависимости от них, поэтому, на наш взгляд, он одним из первых «преодолел» символистские представления об искусстве.

В статье «Утро акмеизма» автор обосновывал тезис о поэтическом зодчестве, об архитектоничности поэзии. Для Мандельштама слово – некий камень, который акмеисты кладут в основу «здания» своей поэзии. Построенное в художественном творении можно рассматривать и как своеобразный организм со своей внутренней жизнью, подобно тому, как готический собор является «праздником физиологии». Именно здесь должна «гулять мысль» поэта, а не в дремучем «лесу символов».

Поэт-акмеист не пытался преодолеть «близкое» земное существование во имя «далёких» духовных обретений. В его стихотворениях отражены хрупкие грани вещей, эстетизированы их мельчайшие оттенки, утверждена «домашняя» атмосфера любования «милыми мелочами». Высшее место в иерархии акмеистических ценностей занимала культура. «Тоской по мировой культуре» назвал новое течение Мандельштам. Если символисты оправдали культуру внешними по отношению к ней целями (культура для них – средство преображения жизни), если футуристы готовы были к её прикладному использованию (культура ценилась ими в меру материальной полезности), то для акмеистов культура – сама себе цель.

В «Утре акмеизма» применённая автором метафора камня не только проливает свет на название первой книги поэта, но и выявляет сущность мандельштамовской концепции акмеизма. Мандельштам пишет следующее: «Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед семью финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой, иль был низвергнут мыслящей рукой», – есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь... Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» (Мандельштам 1993а: 180). Автор пишет о том, что поэт должен быть зодчим, архитектором в стихах. У Мандельштама образы становятся предметными, зримыми и вещественными. Поэт размышляет о философской сути камня, глины, дерева, яблока, хлеба. Он наделяет предметы весом, тяжестью, ищет в камне философско-мистический смысл.

Центральная метафора статьи Мандельштама – архитектура, зодчество. Поэтическое творчество он уподобляет строительству, а работу поэта - труду резчика, архитектора, гипнотизирующего пространство: «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, которые сами можем построить» (Мандельштам 1993а: 180).

Статья «Пшеница человеческая» (1922) представляет интерес как философско-эстетический фундамент концепции искусства и источник историзма Мандельштама. Осмысление мессианизма как исторической судьбы стало для поэта источником тем и образов в стихотворениях о Первой мировой войне. Отображенное в них ощущение личной ответственности за происходящее выявляет связь поэзии с упоминаемой статьёй.

Исторической и мировоззренческой альтернативой мессианизму поэт считает эллинизм: «Нынешняя Европа – огромный амбар человеческого зерна, настоящей человеческой пшеницы... Каждое зерно хранит память об одном древнем эллинском мифе, о том, как Юпитер превратился в простого быка, чтобы на широкой спине перенести через земные воды драгоценную ношу, нежную Европу» (Мандельштам 1993с: 193). «Тоска по мировой культуре» Мандельштама, прозвучавшая в статье,

красной нитью проходит через всё творчество поэта. Здесь же явлен его страх потерять чувство внутренней правоты, усомниться в своём отношении к слову. При этом поэт осознаёт, что его внутренний голос тесно связан с состоянием общества, духом современной ему эпохи.

Статья «Пшеница человеческая» имеет значение для анализа такой составляющей концепции акмеизма у Мандельштама, как метафора «люди – зерно». Эта центральная метафора статьи нашла отражение в поэтике хлеба и его философско-эстетических коннотациях. Понятие «хлеба» единой европейской народности и «духовой печи» истории в статье и поэзии Мандельштама являет нам связь концепции акмеизма и поэтической формулы искусства.

Статья интересна возможностью установления типологии мировоззренческих взглядов поэта с идеями Достоевского о неразрывной двусторонней связи Европы и России. В рассматриваемой статье можно обнаружить истоки понимания поэтом культуры как *единства народов*. Отсюда множество рецепций и переключек с мировой культурой. Они позволяют Мандельштаму определить роль русской культуры во всемирном пространстве человеческой культуры, рассматривать ее как символ духовной организации мира, а также выявить неслучайность обращения поэта к архитектурным и живописным образам.

В статье «Слово и культура» (1921) Мандельштам пишет о том, что старая русская культура ещё жива и остаётся собою, но у неё, отрешённой от всех своих внешних опор и предпосылок, словно открылось новое измерение.

Одно из направлений мандельштамоведения связано со стремлением выявить основы художественного целого книг «Камень», «Tristia» и большого цикла стихов «1912–1915 гг.». Это труды крупных филологов XX века, среди которых М. Гаспаров, Л. Гинзбург, С. Аверинцев, С. Рассадин, Б. Эйхенбаум, Н. Струве, Е. Эткинд, В. Топоров, Н. Лейдерман. Однако до сих пор нет отдельных исследований художественного целого сборника «Камень». В названном ряду следует выделить книгу исследователя, изучившего проблему иррационального, внекаузального объяснения художественных открытий Мандельштама (Лейдерман 1992). Опыт Лейдермана побудил нас предпринять попытку исследования художественного целого акмеизма в контексте связи семантических полей и каузальности на материале стихотворений цикла «Камень», написанных в период с 1908 по 1910 гг.

Название книги Мандельштама – «Камень», воспринятое современной критикой как выражение её философской сущности, связано с соловьёвским пониманием «всеединства» мира, пересечения сущего бытия и сущности (идеального и реального начал), а также становления мира в Логосе (слове-идее).

Камень как символ поэтического дара – «плода, сорвавшийся с дерева», *печаль* как вечная спутница поэта и расплата за поэтический дар («О, вещая моя печаль»); лирическое *она* – мотив, эволюционирующий от образа земной девушки («нежнее нежного лицо твое», искусства «ты выскользнула в легкой шали») до музыки поэта, к образу поэзии, тишины, искусства («И пальцы рук / Неостывающих, / И тихий звук / Неунывающих / Речей»). Поэт мистифицирует: акцентирует намек на мелодраматический сюжет (*он и она, лёгкая шаль, спящие слуги, тёмная зала*). Салонная эстетика вписывается в сюжетологию акмеизма. Позитивное отрицание, игра романтическими клише («вдруг», «полутёмная зала»,

«спящие слуги» и осложнение их новыми смыслами: «вдруг» и «сон») не являются источниками романтических событий, мотив фатальной, роковой предопределённости, размыкающий пространство, в котором фиксируются три образа (целый мир, она и он), причём центр мироздания – она – всё это явления художественной целостности. Акмеист Мандельштам наделяет образы знаками живой жизни: «неостывающие», «неунывающие» пальцы.

В хронотопе «Камня» значима приуроченность событий лирического сюжета к определённым временам года и этапам духовной биографии лирического героя. В хронотопе зафиксирован возврат к иллюзиям детства (детские книги, детские думы, деревянные качели): «Только детские книги читать, только детские думы лелеять».

Мотив камня реализует тему поэтического дара поэта. Камень повсюду с героем и стал его судьбой, порой мучительной, но всегда неизбывной. Камень – плод, сорвавшийся с *древа*, означает момент истины. Древо символизирует модель мироздания, соответственно, плод – путь к истине.

Печаль в ранних стихотворениях сборника «Звук осторожный и глухой...» (Мандельштам 1990: 66), «Сусальным золотом горят...» (Мандельштам 1990: 66), «Из полутемной залы...» (Мандельштам 1990: 66), «Только детские книги читать» (Мандельштам 1990: 67) «вещая», «глубокая», «неизбежная», «невыразимая», «печальна тёмная звериная душа». Вещая печаль обладает пророческой коннотацией и коррелирует с библейской заповедью о том, что знание множит печаль «Все большое далеко развеять, / Из глубокой печали восстать».

Как заметил Баевский, «стихотворение XX века строится на записи случайных ассоциаций, намеков, недоговорённостей, которые оказываются предпочтительнее точного обозначения понятия» (2003: 98). Отсюда в сборнике «Камень» устойчивая роль «камня», ядра семантического поля сборника. «Камень» встречается пять раз, при этом реализация мотива осуществлена при помощи слов-сигналов: *гранит*, *плод*. Наблюдается усиление роли художественного контекста с ключевыми словами-сигналами. Семантическое поле искусство сопровождается словами-сигналами: хрусталь, стекло, эмаль, кружево, тонкая сетка узоров, являющимися знаками хрупкости, неустойчивости. Мистификация заключается в убеждении поэта в преображающей силе искусства: «В сознании минутной силы, / В забвении печальной смерти».

Художественное целое цикла создается образами моря и неба, символизирующими свободу поэта, его отрешённость от мира: «на бледно-голубой эмали», «по седым пучинам мировым» в стихотворениях «На бледно-голубой эмали» (Мандельштам 1990: 69), «Как тень внезапных облаков...» (Мандельштам 1990: 71), «Смутно-дышащими листьями...» (Мандельштам 1990: 75), «Быть может, я тебе не нужен...» (Мандельштам 1990: 74), «О небо, небо...» (Мандельштам 1990: 77), «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (Мандельштам 1990: 104). Семантические поля цикла объединены мотивом «камня», который от «плода», упавшего с древа жизни, эволюционирует к семе «печали» – символу поэзии и поэтического дара. Привязанность поэта к мирской жизни осложняется драматическим мотивом: вынужденного ухода, «дальнего сада» к свободным, но чуждым человеку стихиям: к морю и небу. Страдания и одиночество, муки и терзания коррелирует с мифом о Сизифе.

Тема поэтического труда, сопоставимого с муками Сизифа, разработана в стихотворении «Звук осторожный и глухой...» (Мандельштам 1990: 66). Исходной предпосылкой эстетики Мандельштама-акмеиста служила память о поэтических текстах прошедших эпох и их узнавание или переосмысленное повторение в цитатах, зачастую преображённых и зашифрованных.

Мандельштам, который определял в статье «Слово и культура» классику не как то, что уже было, а как то, что должно быть, противопоставлял неувядающую новизну «серебряной трубы Катулла» (древнеримского поэта) двухтысячелетней давности быстро устаревающим футуристическим загадкам: «И не одно сокровище, быть может, / Минуя внуков, к правнукам уйдет, / И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет» (Мандельштам 1990: 89).

Смысловый потенциал, накопленный словом за всю историю его бытования в других поэтических контекстах, в поэзии Мандельштама приобретает значение благодаря скрытым цитатам-загадкам. Они заставляют читателя обратиться к их источникам с тем, чтобы найти систему координат, подтекст, с помощью которого текст можно дешифровать. Основные черты этого метода в полной мере проявились уже в первом опубликованном сборнике поэта – «Камень». Здесь поэтическое искусство Мандельштама претерпевает следующую трансформацию: начиная со стихотворения «Теннис» (Мандельштам 1990: 90), наблюдается переход от внешних форм культуры к их внутреннему смыслу. Для создания эстетического эффекта, отражающего акмеистические формулы искусства и красоты, поэт использует культурно-литературные реминисценции. В стихотворении «Теннис» действие начинается «среди аляповатых дач», на фоне которых разворачивается «поединок олимпийский», в результате чего пространственно-временной континуум стихотворения переходит с микроуровня на макроуровень, действие происходит в двух временных плоскостях: античность и современность.

Возникает два семантических поля. Одно формируется словообразом «аляповатые дачи», который связан с русской культурой и бытом. Это семантическое поле образовано словами-сигналами *сирень, ковш, шарманка, ключевая вода*. Другое семантическое поле формирует словообраз «спорт», вводящее английскую тему словами-сигналами *мяч, игра, ракетка, олимпийский поединок*. Каждый из образов идиоматичен, двойственен: *сирень* – символ русской усадьбы, но в стихотворении она «бензином пахнет»; *ковш с ключевой водой* – символ радушного гостеприимства, при этом ключевая вода акцентирует и тему спорта как символа бьющей ключом жизни, молодости; *шарманка* в литературной традиции связана с образом бродячих певцов и здесь же мы видим струны лир – реалии античного, европейского мира. Таким образом, поэт посредством двойственной природы слов-сигналов создает два тесно переплетённых семантических поля: спорта и аляповатых дач, тем самым через культурные и бытовые реалии английского и русского быта показана необходимость взаимопроникновения культур (поэтому война и враг утрачивают отрицательную коннотацию). Стирается граница между основными и вспомогательными образами: символы английского быта и культуры перестают быть исключительно бутафорными, декоративными, «классическими» и становятся предметом пристального внимания Мандельштама.

Стихотворение «Американка» (Мандельштам 1990: 91) представляет собой хаотичное сплетение нескольких пространств, представленных культурными реалиями: Америка – «Титаник», Франция – Лувр, Людовик, Германия – «Фауст», Греция – Акрополь. Тема Востока развита благодаря упоминанию о Египте. Таким образом, поэтом отображена модель мироздания, основанная на концепции Востока и Запада. Здесь отражена общая для сборника «Камень» идея культуры как связующего звена пространства и времени. В данном стихотворении физиологический образ губ трансформирован в урбанистический: губы труб «прокопчённые», тогда как губы в одном из «Восьмистиший» (1934 г.) «поэтические», а шёпот, который был рождён ещё прежде губ, «не что иное, как сама поэзия», по замечанию Тарановского (2000: 73).

Перед нами футуристический пейзаж «В Америке гудки поют, /И красных небоскрёбов трубы», так как Америка для Мандельштама прежде всего была связана с «адамистической» культурой. Для описания образа американки поэт использует следующие метафоры: «океана дочь», «прекрасная как тополь», «белкой на Акрополь», тем самым противопоставляя урбанистическую культуру естественной природе человека (поэтому для описания образа девушки выбраны естественно-природные метафоры).

Следующее далее стихотворение «Домби и сын» (Мандельштам, 1990: 92) – посвящение английской литературе, представленной творчеством Чарльза Диккенса. При этом текст явно рассчитан на «думающего» читателя, хорошо знакомого с историей культуры и литературы Англии. По мнению М. Гаспарова, поэтика реминисценций с её вниманием к опорным ассоциативным точкам побуждала поэта сделать следующий шаг - пропускать связующие звенья между опорными образами. Отсюда стихотворение «Домби и сын» представляет собой набор образов: свистящий язык, грязная Темза, дожди и слёзы, контора и конторские книги, табачная мгла, «на шиллинги и пенсы счёт», судебная интрига, железный закон, разорение и самоубийство (1995: 303).

В данном стихотворении можно отметить особую, цепную технику монтажа, состоящего из отрывков, которая достигается благодаря использованию анафорического начала («Я вижу / Я слышу»), инверсии («Не понимает он один»). Таким образом создаётся эффект динамичности, быстрой смены картин, что позволяет поэту изобразить галерею образов Диккенса. Гаспаров отмечает, что «другой формой поэтики недоговорённости была фрагментарность» (1995: 303), поэтому между образами существует скорее ассоциативная связь, нежели логическая: читатель понимает подтекст через «узнавание» предшествующих культурных и литературных традиций.

В декабре 1915 г. Мандельштам выпускает второе издание «Камня», по объёму почти втрое больше первого. Во второй «Камень» вошли такие шедевры, как «Вполоборота, о, печаль» («Ахматова»), «Бессоница. Гомер. Тугие паруса», «Я не увижу знаменитой Федры». Сборник включал и новые стихи о Петербурге: «Адмиралтейство», «На площадь выбежав, свободен» (Казанский собор) с подзаголовком «Памяти Воронихина», «Дев полуночных отвага», «В спокойных пригородах снег».

Вторая половина «Камня», как заметил в рецензии на книгу Н. Гумилёв, образцово «акмеистическая». В противовес символистским «экстазам слога», нарочитой звукописи и декоративности здесь царствует «классическая» форма стиха, зачастую приподнятая интонация оды, равновесная экономия стиля и образа. При этом Мандельштам преобразует мистические символы в сложные, не осязаемые аналогии, а тайны – в интеллектуальные проблемы, загадки. Ключ к такому методу лежит уже в названии книги.

Сборник «Камень» можно воспринимать как постепенное движение О. Мандельштама от внешних форм культуры, прежде всего античной, к их внутреннему смыслу. Это отражается на отношении поэта к античной образности. Актуальность изучения данного аспекта в творчестве Мандельштама заключается в недостаточной исследованности эстетического воздействия античности с её темами и образностью на поэтику «Камня». Между тем в некоторых ранних стихотворениях («Отчего душа так певуча...», «Теннис» и др.) поэт использует античные образы для создания определённого эффекта: эти образы призваны передать ощущение величия, огромности описываемого. Так, в стихотворении «Теннис» появляется ряд «античных» эпитетов на фоне расширяющегося пространства: начинаясь с описания теннисной партии, стихотворение «увеличивается» до уровня «мира».

«Теннис» можно рассматривать как поворотное для разработки античной темы стихотворение Мандельштама. Здесь поэт открывает для себя возможность «узнавания» в дне сегодняшнем «дня античного», здесь возникает сплав античности и современности. Одновременно стирается граница между основными и вспомогательными образами: античность перестаёт быть исключительно бутафорной, декоративной, «классической» и становится предметом пристального внимания Мандельштама.

В стихотворении «О временах простых и грубых» (Мандельштам 1990: 94) шум конских копыт напоминает поэту «о временах простых и грубых». Войдя в «ауру» этого воспоминания, поэт «узнаёт» в зевоте привратника образ скифа, который как бы является уточняющим для характеристики времени, о котором говорит Мандельштам: это время ссылки Овидия. В сознании поэта возникает смысловая ассоциация, поэт «узнаёт» близкие ему смысловые фрагменты и перемещает их в реальность, при этом в большей мере обращаясь к античному миру. Это стихотворение близко по мысли стихотворению «Я не слышал рассказов Оссиана...», написанному на «кельтско-скандинавском» материале (1914).

Место античности в смысловом пространстве поэта постепенно меняется, она становится ему ближе. Это положение отразилось и в стихотворении «Природа – тот же Рим...» (Мандельштам 1990: 96). Первая фраза «Природа – тот же Рим и отразилась в нем» эллиптическая: природа сравнивается с Римом, и в то же время мы узнаем, что в самом Риме можно увидеть отражение природы. Рим – это метафора могущества, власти. Как поэт понимал этот символ, можно узнать из стихотворения, написанного в 1914 году:

*Пусть имена цветущих городов
Ласкают слух значительностью брэнной.
Не город Рим живет среди веков,*

*А место человека во вселенной
(«Пусть имена цветущих городов»)
(Мандельштам 1990: 96).*

В этом стихотворении образ Рима находится в равновесии с «местом человека во вселенной». Эти два образа равно нагружены. Несмотря на то, что в первой строфе отрицается жизнь Рима среди веков, во второй строфе оказывается, что жизнь «без Рима» теряет смысл.

Римская тема развивается в стихотворении «С веселым ржанием пасутся табуны...» (Мандельштам 1990: 105). Это стихотворение относится к группе стихов, завершающих «Камня», подводящих итог. Теперь Рим для поэта – вновь обретенная Родина, Дом. Всё стихотворение строится на «узнавании». При этом необходимо учесть двуплановость других «античных» стихов Мандельштама: стихотворение написано от лица Мандельштама, «узнающего» в себе Овидия.

К этому стихотворению примыкает стихотворение «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (Мандельштам 1990: 104), отличающееся от большей части «античных» стихотворений «Камня». В стихотворении фактически отсутствует момент внешнего восприятия окружающего мира, почти обязательный в предыдущих стихотворениях, поскольку именно ему и сопутствовало «узнавание» античных реалий в реалиях настоящего. Стихотворение становится точкой соединения в единый узел нескольких ключевых для «Камня» мотивов: речи и молчания, моря, античности, любви. В результате стихотворение становится размышлением о космической роли любви. Таким образом, «Бессонница...», несомненно, принадлежит к числу итоговых стихотворений «Камня», в которых отражается стремление поэта увидеть реальность глазами человека античности – стремление, определяющее, как уже сказано, этот период творчества Мандельштама. Этот выбор можно истолковать как символический отказ от ненужного больше «помощника»: то, что ранее Мандельштам мог увидеть только при посредстве античного автора, стало для него столь близким, что он более не нуждается в подобном посреднике. В то же время это обретение оказывается связано с острым ощущением недоступности «классического» восприятия мира, выраженным в последнем стихотворении «Камня» – «Я не увижу знаменитой Федры...».

В упомянутом выше стихотворении «Теннис» ряд «античных» эпитетов и их «увеличение» до уровня «мира» являет такое видение:

*Кто, смиривший грубый пыл,
Облеченный в снег альпийский,
С резвой девушкой вступил
В поединок олимпийский?*

*Слишком дряхлы струны лир.
Золотой ракеты струны
Укрепил и бросил в мир
Англичанин вечно юный!
(Мандельштам 1990: 90).*

Античная тема в этом стихотворении остается сугубо вспомогательной, но она оказывается связанной с представлениями об особой значительности происходящего.

Сборник «Камень» – образный центр нового цикла и нового мироощущения Мандельштама, знаменует материальную плотность мира, его весомость и четкость граней, а главное – дух строительства, энергического и активного отношения к миру (Ермилова 2000:447). По наблюдению Л. Гинзбург, архитектурность раннего Мандельштама следует понимать широко: он вообще мыслил действительность архитектурно, в виде законченных структур – и это от бытовых явлений до больших фактов культуры (1982: 249–250). Принцип архитектурности становится программной позицией Мандельштама в целом как поэта. Борьба с хаосом, бесформенностью, преодоление его порядком стиха, стойхейоном-словом в поэзии, построение архитектуры стиха вплоть до названия первого сборника «Камень» – таково его отношение вообще к творчеству. Стих, слово, речь как и античные стойхейоны, выстраивались в алфавит космического мироустройства. Это сугубо культурное занятие и задание, идущее ещё от первых античных поэтов и философов, воспринимавших построение своих языковых структур как порождение из хаоса – космоса, с тех пор, как алфавит понимался аналогом космоса, а буквы воспринимались как части, частицы этого космоса, его первоэлементы, первостихии. М. Гаспаров выделяет архитектурность как поэтику раннего Мандельштама. Это период «Камня», период акмеистов, «Цеха поэтов». Поэт понимается как вольный каменщик, строящий здание поэзии камень за камнем. Слово как камень приводит к основательности и фундаментальности поэтики, архитектурности стиха.

Стихотворение «Петербургские строфы» позволяет продолжить тезис В. Топорова о поэтах-акмеистах, Мандельштаме и Ахматовой, «завершивших» петербургский текст русской литературы. Являя систему модификаций «текста в тексте», «петербургский текст» Мандельштама фиксирует линию преодоления акмеизма.

В сборнике «Камень», составленном в хронологическом порядке, следует несколько стихотворений, где в каждой строчке предстаёт Петербург, – неизменный, такой же, каким он был до Мандельштама, и каким он стал после него: «Петра созданы, Медный всадник и гранит...», «...ветер западный с Невы».

Для стиля Мандельштама в границах «преодоления» акмеизма характерно стихотворение «Адмиралтейство» (Мандельштам 1990: 91). Здесь звучит акмеистическая формула: «...красота – не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра» (Мандельштам 1990: 91). Явная параллель с поэтом, который из слов-камней создаёт свою лирику. Эта идея звучит на протяжении всего раннего периода творчества поэта. Что касается непосредственно стихотворения «Адмиралтейство», то в четырёх строфах автор сумел вполне реалистично воссоздать облик здания, и это удивительно при том небогатом наборе слов и образов, который он использовал. Вместе с тем замысел стихотворения, разворачивающий идею преодоления времени, переходящего в преодоление пространства, выявляет в его хронотопе три измерения, но поэту открывается пятая стихия, не космическая, а рукотворная – красота и это выводит стихотворение Мандельштама за рамки акмеизма. При чтении возникают невольные ассоциации с Пушкиным («Люблю тебя, Петра творенье...»), что ни в коем случае не лишает стихотворение Мандельштама самобытности.

Архитектурные стихи – сердцевина мандельштамовского «Камня». Именно там акмеистический идеал высказан как формула:

*Но чем внимательней, твердыня Notre-Dame,
Я изучал твои чудовищные рёбра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам
(«Notre-Dame»)
(Мандельштам 1990: 79).*

Если обратиться к анализу «Петербургских строф», можно прийти к выводу, что Петербург Мандельштама – это Петербург акмеиста. С одной стороны, основанием для поэтической реконструкции Петербурга послужила мысль о культуре, занимавшей высшее место в иерархии акмеистических ценностей. Культура как высшая акмеистическая ценность нашла воплощение в стихотворении Мандельштама «Бах» (1913): «Высокий спорщик, неужели, / Играя внукам свой хорал, / Опору духа в самом деле / Ты в доказательстве искал?» (Мандельштам 1990: 86).

В первом стихотворении адмиралтейство представляет собой собирательный образ. Он ценен для Мандельштама с символической стороны, отражающей культурно-литературные связи, тогда как в стихотворении «Адмиралтейство» отчётливо звучит акмеистическая формула: «...красота – не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра» (Мандельштам 1990: 88). Образ поэта, который из слов-камней создает лирику, – такая идея звучит на протяжении всего раннего периода творчества поэта.

Прославляя ремесло строителя, Мандельштам представляет здесь ставшую хрестоматийной формулу красоты. Афористический стих воссоздает воздушные пропорции классической постройки, подобной кораблю, и ее особое положение в планировке левобережной части города, разбегающейся тремя лучами от «мачты-недотроги». В последней строфе передается явственный запах моря:

*Сердито лепятся капризные Медузы,
Как плуги брошены, ржавеют якоря –
И вот разорваны трёх измерений узы,
И открываются всемирные моря!
(Мандельштам 1990: 88).*

В четырёх строфах автор демонстрирует пространственные решения, репрезентирующие его как поэта-акмеиста.

В первом стихотворении «Петербургских строф» – «Адмиралтейство» – Петербург в прямом соответствии со своим архитектурным обликом назван «воде и небу братом». Мандельштам преклоняется перед создателями города и сравнивает их труд с поэтическим трудом, приравнивая искусство зодчего к труду поэта:

*Нам четырех стихий приязненно господство;
Но создал пятаю свободный человек.
Не отрицает ли пространства превосходство
Сей целомудренно построенный ковчег?
(Мандельштам 1990: 88).*

Возникает библейский архетип «ковчега» – красота, созданная не по прихоти полубога, а «простым столяром». Опять земное тесно переплетается с небесным – Петербург – город, находящийся между двумя стихиями и потому начинает ассоциироваться с третьей – Всемирым морем. Таким образом, акмеистическая формула искусства Мандельштама заключается в тесной связи культур разных времён и народов, переплетении различных пространств. Поэтическое искусство акмеиста сравнимо с Сизифовым трудом, а поэтическое слово представляет собой некий камень, символизирующий тяжелый труд поэта.

В «Петербургских строфах» – неизменная тематика, связанная с архитектурой. Здесь вокруг образа всем знакомого лаконичного ампира («Над желтизной правительственных зданий...») кристаллизуется «социальная архитектура» всей России, а сквозь современность просвечивает пушкинская эпоха («чудак Евгений»). Такое смешение эпох характеризует мысль Мандельштама о единстве времени внутри культуры. Культура, как известно, была идеалом поэта, его творчество было направлено на возрождение и укрепление культурных традиций. Здесь мы видим не только продолжение традиций Пушкина, но и новый этап в эволюции семантического поля «искусство», конкретизированного в поле «культура».

Несколько уровней интерпретации «Петербурга» поэтом совпадают с репрезентативными полями «текста в тексте». Во-первых, миражность, иллюзорность семантического поля «Петербург в декорациях». С одной стороны, Мандельштам выступает продолжателем русской классической традиции (метель А. Пушкина, семиотика жёлтого цвета Ф. Достоевского, рецепция гоголевской «Шинели»). С другой стороны, сюжетная канва «петербургского текста» Мандельштама («северный» сноб Онегин, имплицитный «правовед» Раскольников), мотивная структура (сенат, адмиралтейство), географическая экспликация Петербурга обозначают границу между рецепциями и собственно текстом Мандельштама. Миражность – это прежде всего иллюзорность, обнаруживающая зрелищную, карнавальную, театрализованно-бутафорскую природу города.

Цитатность мотива организует интертекстуальную структуру текста и фиксирует его догматический статус. В цитате как рамочном тексте можно выделить явления инаковости, «чужого слова» (в стихотворении «Hier stehe ich – ich kann nicht anders»). В цитатности образ нескончаемого пира, мотив «пьяной чумы», литературная реминисценция, отсылающая к «Медному всаднику» Пушкина, создаёт оппозицию вымышленного и реального Петербурга. Иллюзорность как проявление «текста в тексте» формируется метафизическим содержанием. Мотивы ужаса, страха выводят петербургские строфы за пределы художественных решений акмеизма.

«Преодоление» акмеизма в разработке темы Петербурга достигается у Мандельштама за счет введения в петербургский текст эсхатологического мотива. В таком восприятии города поэт сближается с лирической героиней Ахматовой, утверждая тем самым фантастическое, иллюзорное восприятие существующего пространства, что характерно для поэтов его эпохи.

Географическая экспликация Петербурга, выдержанная в духе миражности, позволяет обозначить границу между рецепциями и собственно текстом Мандельштама. Миражность вскрывает зрелищную, карнавальную, театрализованно-бутафорскую природу города. Орнаментальность и декоративность являются не

только стилеобразующими элементами («оперные мужики»), но и наделяются функциональной значимостью, осложняются христианским мотивом горы и купола, образуют семантику православия в стихотворении «Hier stehe ich—ich kann nicht anders». Восхождение духа к высотам познания служит объяснением философии метафоры: «тёмная гора» не станет светлой.

Образ «кряжистого Лютера незрячего», витающего над духом Петра, становится символом противостояния, невозможности взаимодействия религии, церкви и науки, представленной в лице Петра. Тем самым поэт поднимает вопрос о взаимодействии религии (символ вечного) и науки как символа нового мира, но при этом он словно ощущает разрушительную силу последней по отношению к духовному миру, оттого и дух незрячий витает подле Петра.

В следующем стихотворении «От лёгкой жизни мы сошли с ума» конституируется образ нескончаемого пира, знаменующего собой «пьяную чуму». Здесь прослеживается мотив пушкинского «Пира во время чумы». Известно, что концепт пира был рассмотрен Лотманом. Герои трагедии Пушкина также ждали «смерти как сказочного волка», пытаясь заглушить внутренний голос совести и страха весельем пьяного пира. Звучит мотив ожидания смерти как единственного итога бесконечного пира, под которым подразумевается жизнь.

В стихотворении «Дев полуночных отвага» (Мандельштам 1990: 85) литературная реминисценция также отсылает нас к другому произведению Пушкина, поэме «Медный всадник». В данном случае реминисценция становится некоей реалией: есть Петербург вымышленный и реальный. И наяву мы видим «Петра создание, медный всадник и гранит», тогда как символами фантастического, нереального Петербурга становятся «дев полуночных отвага и безумных звёзд разбег». Нева, видимо, была особенно дорога сердцу поэта или крепче всего связана с образом самого города («ветер западный с Невы»). В любом случае она не раз упоминается в более поздних произведениях О.Мандельштама, в отличие от архитектурных сооружений; им поэт посвящал не более чем по одному стихотворению.

Возвратимся к стихотворению «К Гумилёву», в котором очевидна двойственность образа Петербурга: он подлинный в архитектурных памятниках, персонажном ряду русской литературы («чудак Евгений», «правовед», «Евгений Онегин») и вместе с тем иллюзорный. Иллюзорность создаётся метафизическим содержанием, также имеющим истоки в русской литературе. Это небольшое стихотворение обладает поразительно смысловой ёмкостью. Здесь и историческая роль Петербурга – окна в Европу («Над Невой посольства полумира»), и запоздалое промышленное развитие: единственной примете нового времени, «моторам», противостоят сани, склад пеньки, мужики, торгующие сайками и сбитнем, и сонный покой правительственных зданий в снежной мути. Здесь и отзвук восстания на Сенатской площади, неудача которого откликается в тоске Онегина, и драма маленького человека («чудак Евгений»). Перед нами огромная сцена, медленно вращающаяся вокруг неназванного Медного всадника.

Иллюзорность вновь актуализирует в эстетике строф рецепции Достоевского: «Над желтизной правительственных зданий», «И правовед опять садится в сани» (Мандельштам 1990: 84). Это архаические схемы мышления. В семантических полях *таверна*, *вино* (в значении «грех») Петербург Мандельштама предстает с внешней стороны.

Автору особенно свойственно погружение в архитектурную тематику в «Петербургских строфах». Название это носит лишь одно стихотворение, но за ним следует ряд безымянных, которые так или иначе содержат в себе упоминание о Петербурге. Петербургский текст включает в себя в качестве субстратных элементов и другие особенности города, относящиеся уже к материально-культурной сфере. Это планировка, характер застройки, дома, улицы и т.п. Об этом обстоятельно писал В. Топоров, обративший внимание на значительную степень изоморфности самого города и его природного пространства (2003).

Со своей стороны отметим, что упомянутый выше метафизический страх как примета петербургского текста Мандельштама, сопровождается «ужасом жизни», который «исходит из её реальных воздействий и вопиет о своих жертвах». Этот «ужас жизни» как категория выявлен Топоровым. С этим ключевым критерием «дальновидения», с точки зрения исследователя, так или иначе связаны другие. Учёный называет некоторые из них. Это коэффициент «прямызни», «кривизны», «ломаности» улиц; коэффициент «организованности» пространства, коэффициент «открытости» – «закрытости», коэффициент «прерывности» – «непрерывности», или «разъединенности» – «слитности». Пространственные координаты Петербурга в таком обобщённом виде являют реалистическую рецептивную природу петербургского текста Мандельштама.

Своеобразие Мандельштама и линия «преодоления» им акмеизма заключается во введении в петербургский текст эсхатологического начала. Миф Петербурга свидетельствует о том, как космос растворяется в хаосе, одолевается им, и этот хаос – по преимуществу водный (отсюда постоянное упоминание реки Невы как водного символа Петербурга). Городское пространство связано с космосом, обращено к нему – «солнце, тишина», «тёмная гора», «купол» – по мере распада и хаотизации это пространство все более и более обнаруживает в себе иное, связанное с бездной, нижним миром, смертью. Таким образом символы нижнего / верхнего Петербурга, архитектурного и культурного являют собой художественное целое сборника «Камень» в составе петербургских строф.

Мандельштам одним из первых стал писать на гражданские темы. Революция была для него огромным событием, и слово «народ» не случайно фигурирует в его стихах. Первая мировая война вызвала к жизни стихотворения «Перед войной» (1914) (Мандельштам 1990: 178) и «Немецкая каска» (1914) (Мандельштам 1990: 186), опубликованные в журнале «Аполлон».

Введение в оборот стихотворений Мандельштама о Первой мировой войне позволяет выделить ещё одну линию «преодоления» акмеизма, связанную с новой модификацией эсхатологического начала. Анализ слов-сигналов стихотворений «Перед войной» и «Немецкая каска» позволил исследователю Такэси Сайто обосновать тезис: в военных стихах Мандельштама, как и в других его произведениях, слово возникает только в поэтическом пространстве (1997).

Военные стихи Мандельштама «Как этих покрывал и этого убора» (1916) (Мандельштам 1990: 107), «Зверинец» (1916, январь) (Мандельштам 1990: 108), «Сумерки свободы» (1918) (Мандельштам 1990: 122), вошедшие в сборник «Tristia», проникнуты той затемнённой, зашифрованным смыслом, который был характерен для всей второй книги поэта. Дополняют стихи Мандельштама о войне такие

произведения, как «Кассандре» (1917) (Мандельштам 1990: 118), «На страшной высоте блуждающий огонь...» (1918) (Мандельштам 1990: 121), «В Петербурге мы сойдемся снова...» (Мандельштам 1990:132), «Вернись в смесительное лоно» (1920) (Мандельштам 1990:126). Здесь берёт начало особый историзм поэта, проявляющийся своеобразие его поэтики, «преодоление» Мандельштамом акмеизма. Не случайно Брюсов оценил стиль второй его книги как «неоакмеизм».

Источник «преодоления» акмеизма заключается в освоении поэтом темы роковой предопределённости истории. Эта тема стала сквозной для творчества Мандельштама. Для второй книги поэта характерно новое, в сравнении с периодом создания «Камня», понимание акмеизма. В «*Tristia*» оно оформилось в концепцию «блаженного бессмысленного слова», которое стало утрачивать предметную значимость, вещьность мира. Ещё в акмеистическую эпоху Мандельштам колебался между двумя концепциями слова, технической и органической. Тогда ему ближе была техническая концепция: слово – камень. Теперь он решительно провозглашает органическую концепцию: слово – плоть, слово – душа, в нём есть своя внутренняя свобода.

Начав протестом против политического рационализма, оборачивающегося войнами и революциями, Мандельштам приходит к апологии иррационального, органического слова и его певца, «Верлэна культуры», поэта непосредственности и интуиции, одного из двух ориентиров своей молодости. Легко видеть, что многие из процитированных (и не процитированных) фраз Мандельштама являются вариациями его собственных стихов или комментариями к ним.

Результаты проведённого анализа стихотворений Мандельштама о войне позволили дифференцировать их на три жанровые группы. Первая группа представлена произведениями «Как этих покрывал и этого убора» (1916), «Зверинец» (1916, январь), «Вернись в смесительное лоно» (1920). Для этой подгруппы стихотворений характерно осмысление войны как русской национальной катастрофы, сопоставимой с падением Римской империи. Отсюда тяготение поэта к античной символике и образности.

Ко второй группе стихотворений о Первой мировой войне можно отнести «Кассандре» (1917) и «Сумерки свободы» (1918). Здесь можно отметить сохраняющуюся приверженность автора теме падения Российской империи, однако Мандельштам меняет художественные параметры темы войны. Определяющими становятся приметы отечественной истории, недавнего российского прошлого, а именно, Александровской эпохи. Третья группа произведений: «На страшной высоте блуждающий огонь...» (1918), «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920) продолжает в творчестве Мандельштама разработанную в «Камне» линию петербургского текста.

Общность произведений Мандельштама о Первой мировой войне определяется отчётливым звучанием эсхатологических мотивов. Падение Российской империи не только факт трагической констатации, но оно принимает характер высокой инвективы пророчества. Античное понимание трагедии привело к трагическим предзнаменованиям, фатальным приметам, мотиву рока и его поворотной роли в истории. Смерть Российской империи интерпретирована поэтом в этических координатах античного мироощущения, как преступление по роковому и трагическому неведению.

В каждом из стихотворений детализированы разные признаки конца света: 1) кровосмесительное преступление по страсти, ведущее к гибели мировой культуры; 2) мотив зверинца, символизирующего ожесточённость людей, жажду тотальной власти; 3) трансформация личной трагедии, катастрофы во вселенскую; 4) апелляция к пушкинскому «Пиру во время чумы» в «Кассандре», обусловившая развитие мысли о безудержном, сумасшедшем веселье как единственном выходе перед концом, смирение с судьбой, покорность ей. Если у Пушкина духовная смерть, неминуемая гибель всего живого связана с концептом чумы, то у Мандельштама эсхатологические мотивы реализуют тему войны.

В стихотворении «Как этих покрывал и этого убора / Мне пышность тяжела средь моего позора!» обнаруживается причастность лирического героя к исторической трагедии, а проблема личной вины переживается через принадлежность к общей, коллективной памяти о преступлении. История, движимая преступной роковой страстью, – такова общая перспектива развития поэтом темы Первой мировой войны.

Представляется неслучайным то обстоятельство, что вторую книгу Мандельштама открывает произведение «Как этих покрывал и этого убора». Именно здесь содержится послы к общей трактовке темы Первой мировой войны. Античность становится для поэта способом познания современного мира. Античное пророческое, трагическое, фатальное начало обусловлено сюжетной линией, восходящей к Еврипиду, с его историей об Ипполите и коварной Федре. Прозвучавшая в трагедии проблема личной вины перерастает у Мандельштама в роковую предопределённость трагедии всеобщей. Пророческая интонация: «Как этих покрывал и этого убора / Мне пышность тяжела средь моего позора!» мотивирует появление метафоры стыда («царской лестницы ступени покраснеют от стыда»). Здесь очевидна иерархия смыслов: первый связан с определением «царской» власти, соответственно, утрата царской властью сакральной, божественной, неприкосновенной силы, – это катастрофа, трагедия. Второе значение метафоры стыда связано со смертоносным началом: поэт пророчит, что прольётся царская кровь. Метафора стыда, обусловленная преступной страстью в античном понимании, передаёт трагическое предзнаменование скорого падения империи, и поэт выступает здесь в роли пророка.

Символ чёрного солнца содержит намек на эзотерический оккультный знак, широко известный по германскому неоязыческому и нацистскому мистицизму. Таким образом, данный символ в системе акмеистической поэтики атрибутирует Германию. При этом оккультная символика не мешает поэту выстроить оппозицию семантики чёрного солнца и чёрной Федры. В образе чёрного солнца персонифицированы Германская империя и её союзники, тогда как в образе Федры и царской власти – Российская империя и её сторонники.

В мандельштамовском «Вернись...» библейская кровосмесительница–дочь, которая по своей воле приходит к отцу, противопоставлена троянской Клоне, идеалу красоты, за которую мужчины должны были бороться. Такой образ Клоны появляется несколько раз в поэзии Мандельштама. В первый раз она была упомянута в стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» в прямом обращении к ахейским мужам. Так возникает некая кольцевая композиция всего сборника: вначале поэт говорит о грехе кровосмешения, ведущего к гибели, прибегая к помощи античной

мифологии, а затем, проанализировав опыт войны и революции, призывает, если не переписать, то хотя бы изменить ход истории.

Приведённые точки зрения позволяют расширить поле исследования и обратить внимание на то, что в разгар войны Мандельштам не только предчувствует гибель Российской империи. Для него как акмеиста национальная катастрофа трагична в значении гибели культуры. В таком контексте оппозиция белого и чёрного приобретает углубленный психологический смысл. Возникает иерархия смыслов: с одной стороны, белое и чёрное – олицетворения жизни и смерти, с другой стороны, персонификация: Ипполит воплощает одухотворённое начало, жизнь, а Федра с её преступной страстью – ночь. Тема невиновности героя и трагической случайности в поэтике Мандельштама приобретает психологическую конкретность. Раскаianie Федры – мотив, внесённый Мандельштамом в трактовку античного мифа и оправдывающий её, но делающий неизбежным трагический финал. Строка «Мы боимся, мы не смеем / Горю царскому помочь» моделирует тему социального расслоения царей и слуг. При этом пока ещё возможно их единство, но уже сквозь сострадание слуг, рабов царскому горю, возникает сема страха: боимся, не смеем. Таким образом, интерпретация Мандельштамом Первой мировой войны осуществляется в лоне представлений античного мира. Происходит осмысление судьбы Российской Империи, её будущего. Если в античности двигателем сюжета был мотив вины героя, роковой случайности, то у Мандельштама в акмеистической «тоске по мировой культуре» возникает романность, новеллистичность, оправдание роковой страсти.

Интонацию трагического пророчества продолжает стихотворение «Будет в каменной Трезене» (Мандельштам 1990: 135). Уже здесь античные мотивы и античное понимание трагедии, реминисценции определяют ощущение человеком того времени мировой катастрофы. Стихотворение звучит как пророчество, предупреждение о близящейся катастрофе.

Второе стихотворение рассматриваемой группы «Зверинец» (Мандельштам 1990: 108) «Отверженное слово «мир» / В начале оскорблённой эры» содержит намёк на Первую мировую войну. Слово «мир» взято в кавычки, что указывает на шаткое состояние всего вокруг, лирический герой в смятении, сомневается, что теперь есть «мир». Мир – «отверженное слово», несёт отрицательную коннотацию. Эра только началась, но уже оскорблена. В начале стихотворения ярко звучат эсхатологические ноты: мир отвержен, эра оскорблена. Для поэта это начало конца, так как она видит и ощущает относительность, условность, хрупкость бытия.

Важным фактором поэтики является аллегория. Таковы петух – знак Тонатоса, смерти; лев – царь зверей, не только превосходящий всех силой и смелостью владыка, но и мудрый, великодушный, справедливый покровитель всех животных и даже людей; орёл – символ солнца, небесной силы, бессмертия и духа; посланец богов; медведь – фольклорный «знак» России. Таким образом, поэтом создан пантеон зверей, олицетворяющих силу каждого из государств. Каждый из зверей символизирует силу, власть, смерть. Мандельштам развивает мысль о столкновении высших сил, которые приведут к неминуемой катастрофе. Он пытается «загнать всполошённое зверьё» в клеть. И пытается загнать искусством, поэтическим словом: «А я пою вино времен / Источник речи италийской // И в колыбели праарийской

/ Славянский и германский лён» (Мандельштам 1990: 108). Поэт славит былое единство мира в стиле вакхической песни.

В строке «Тяжёлый камень не годится?» проведена параллель с камнем из первой книги. Там камень символизировал плод поэтического труда, доставшийся поэту невероятным трудом, поэтическое слово. Поэт выражает мысль о том, что война камнем, пращей ведёт к регрессу, поэтому и необходимо в «зверинце запереть зверей» (Мандельштам 1990: 108).

В трактовке войны симптоматична роль топонимов, Рейна и Волги. Через них поэт выражает идею связи между странами, звучит мысль о прекращении войны, в результате чего Волга, которая протекает именно в европейской части России, станет «полноводней», то есть укрепятся связи между Россией и Европой. В то время как «рейнская струя светлей» содержит намёк на просвещение, возрождение античного искусства, в котором поэт видел идеал. Для всего этого необходимо «почтить чужестранца», но это сможет сделать лишь умудрённый человек, человек будущего, так как поколение лирического героя уже обречено.

Самым значительным из откликов Мандельштама на революцию 1917 г. было стихотворение «Сумерки свободы» (Мандельштам 1990: 122), которое мы отнесли ко второй жанровой группе стихотворений. Его очень трудно подвести под рубрику «принятия» или «непринятия» революции в тривиальном смысле, но тема отчаяния звучит в нём очень громко: «Мужайтесь, мужи» – эти слова принадлежат не героической натуре, а человеку хрупкому и впечатлительному, нуждающемуся, как ребёнок, в помощи. И всё-таки они оправданы, и притом дважды: во-первых, уникальной независимостью его мысли; во-вторых, постепенно созревающей от десятилетия к десятилетию личной готовностью быть жертвой. Происходящее в России «огромно», и оно требует степени мужества, которая была бы пропорциональна этой огромности. «Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Все стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу», – писал Мандельштам в 1922 г. в брошюре «О природе слова» (Мандельштам 1993с: 203).

Третья группа стихотворений о войне относится к началу 20-х годов и является для Мандельштама периодом подъёма его мысли и его поэзии. Но эмоциональный фон подъёма, который звучит в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» (Мандельштам 1990: 132), очень естественно соединяется с чувством обречённости и физической боли от перенесенных тягот.

Заметим, что тему войны в поэзии Мандельштама продолжают его стихи о неизвестном солдате 1937 г. Называя их «философски насыщенными», исследователь В. Живов (1992: 418) вписывает их в историко–литературный процесс XX века. Выявляя роль «историсофских построений религиозно–утопического сознания в динамике его идей», учёный отмечает в качестве доминирующих тем космологию, человеческое братство и его судьбу, войну и смысл истории, смерть и воскресение.

Итак, введение в оборот стихотворений Мандельштама о Первой мировой войне позволяет выделить ещё одну линию «преодоления» акмеизма, связанную с новой модификацией эсхатологического начала. Здесь берёт начало особый историзм поэта, проясняющий границы и формы «преодоления» Мандельштамом акмеизма.

Стихотворения о Первой мировой войне объединяет, во-первых, осмысление падения Российской империи при помощи исторических параллелей. Отсюда важность обращения к античной теме, трактовка падения Римской империи как пережитой человечеством катастрофы. Падение Российской империи принимает масштаб общечеловеческой мировой трагедии, определившей состояние мира после войны. Во-вторых, последовательно прослеживается акмеистическое решение темы Первой мировой войны. Оно состоит в осмыслении войны через призму культуры, в акцентировании преобразующей силы культуры, ее спасительного начала. В-третьих, судьба Российской империи неотделима от Старой Европы. И, наконец, смысл эсхатологии заключается не только в ощущаемом конце света, но и в возрождении, которое автор видит в единении культур. В-четвёртых, для поэтики военных стихов характерны повторяющиеся образы и мотивы: солнце, огонь, земля, корабль, небо, чёрный цвет. В разных текстах они постоянно подвергаются трансформации, с точки зрения значения, оттенков смыслов, и эта цепь метаморфоз также укладывается в эволюцию акмеистической поэтики с ее стремлением к затемнению смыслов.

Итак, в развитии Мандельштамом акмеистической концепции искусства дифференцированы два направления. Первое – акмеизм Мандельштама на фоне других поэтических практик можно рассматривать как «преодоление» символизма. Второе – Мандельштам, осмысляя и воплощая акмеистическую эстетику одновременно «преодолевал» ее. Данные тенденции проявились в «петербургском тексте» поэта и в стихотворениях о войне.

БИБЛИОГРАФИЯ

- БАЕВСКИЙ, В. С. (2003): *История русской литературы XX века*. Языки славянской культуры. Москва.
- ГАСПАРОВ, М. Л. (1995): «Три поэтики Осипа Мандельштама». В кн.: *Избранные статьи // Поэт и культура*. Новое литературное обозрение. Москва.
- ГИНЗБУРГ, Л. Я. (1982): *О старом и новом*. Современник. Ленинград.
- ЕРМИЛОВА, Е. В. (2000): «Акмеизм». В кн.: *Русская литература рубежа веков (1890–е – начало 1920–х годов)*. Книга 2. Под ред. Богомолова Н., Келдыш В. Наследие. Москва.
- ЖИВОВ, В. (1994): «Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской 1920–1930–х годов («Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама)». В кн.: *Сборник статей к 70-летию Ю.М. Лотмана*. Изд-во Тартуского университета. Тарту.
- ЛЕЙДЕРМАН, Н. Л. (1992): «Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века. (Предварительные замечания)». В кн.: *Русская литература XX века: Направления и течения*. Сб. научных трудов. Урал.гос.пед.ун-т. Екатеринбург.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О. Э. (1993a): «Утро акмеизма». В кн.: *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 1. Арт–Бизнес-Центр. Москва.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О. Э. (1993b): «О природе слова». В кн.: *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 1. Арт–Бизнес-Центр. Москва.

- МАНДЕЛЬШТАМ, О. Э. (1993с): «Пшеница человеческая». В кн.: *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 1. Арт–Бизнес–Центр. Москва. МАНДЕЛЬШТАМ, О. Э. Собрание сочинений в 2 т. Т.1. (1990) Художественная литература. Москва.
- САЙТО ТАКЭСИ. О военных стихах О. Мандельштама. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://src-home.slav.hokudai.ac.jp/publicn/slavic-studies/44/saito/Saito-youyaku.html>
- ТАРАНОВСКИЙ, К. (2000): О поэзии и поэтике. Языки русской культуры. Москва.
- ТОПОРОВ, В. Н. (2003): Петербургский текст русской литературы. Искусство. Санкт-Петербург.