

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЛИРИКИ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Ирина Захариева

Осип Мандельштам (1891-1938) принадлежал к течению поэтов-акмеистов, вступивших в полемику с символистами. В программной статье *Утро акмеизма* (1912-1913) поэт декларировал: «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов.»¹ В более поздней статье *Слово и культура* (1921) он продолжал размышлять о Логосе: «Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмет, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела.»² Приведенное высказывание помогает ассимилировать стилевое своеобразие лирики Мандельштама.

Исходный принцип его индивидуальной поэтики – выделение опорного слова в строфе с последующим извлечением из него вереницы таящихся в нем разноплановых ассоциаций, отражающих сиюминутное состояние авторского сознания. Подобное творчество сродни живописи импрессионизма.

В стихотворении Мандельштама отдельная строфа выступает как автономная, а объединяющим фактором оказывается внутренняя логика мысли автора, далеко не всегда доступная читателю вне дополнительного комментария, так как поэтическая мысль зашифровывается коннотациями сугубо индивидуального ассоциативного воображения.

Поэт дебютировал подборкой стихотворений в петербургском журнале *Аполлон* (1910, №. 9). Его первый стихотворный сборник *Камень* был опубликован в 1913 году, а спустя три года вышло второе, дополненное издание книги.

Заглавие *Камень* выражает новизну авторской позиции, по сравнению с предшествующим, символистским периодом развития русской поэ-

¹ Мандельштам, О.: Сочинения в двух томах, т. 2. Москва 1990, с. 142.

² Там же, с. 171.

зии. Автор желал утвердить вечность, зрелищность поэтических образов, в противоположность их иллюзорности и мистической окрашенности у символистов.

В понимании Манделъштама, слово для поэта сопоставимо с камнем в руках зодчего – мыслителя и практика.³ Поэтическое произведение он уподоблял архитектурному сооружению. Стихи, по его убеждению, должны быть проникнуты той же гармонией совершенства, какая обнаруживается в среднековых готических соборах. Слово статически скульптурно – оно передает и движение, как статутарный жест, обращенный к векам: «И тоненький бисквит ломая,/ Тончайших пальцев белизна».⁴

Но вещественность слова – это лишь одна сторона его функциональной значимости в стихотворении. Слово у Манделъштама предстает также знаком, воплощающим определенную культурно-историческую эпоху, что опять-таки роднит его с произведением архитектуры. Внутри стихотворения посредством искусного подбора стиливых оборотов совершается сплетение разнородных пространственно-временных рядов, мотивированных изощренностью авторских ассоциаций.

Ключевые слова в стихотворении приобретают значение кодов и требуют расшифровки. Прочитируем из стихотворения *Декабрист*: «Все перепуталось, и сладко повторять:/ Россия, Лета, Лорелея». В опорных словах подразумеваются культурно-исторические понятия: Родина, Мифология, Романтизм. Подразумеваемые коннотации сплавливают ключевые слова в единое художественное целое.

Следуя по стопам своего кумира Иннокентия Анненского, умершего в 1909 году и оставившего посмертный сборник стихотворений *Китарисовый ларец*, литераторы-акмеисты развивали «ролевое» начало в лирике, то есть передавали множественность «субъективных» восприятий объектов, включительно неодоушевленных. Манделъштам декларировал в стихотворении *Дано мне тело ...*: «Я и садовник, я же и цветок, – В темнице мира я одинок./ На стекла вечности уже легло/ Мое дыхание, мое тепло».

Пытаясь воспроизвести «душевность» окружающего вещного мира и природы, поэт приглушает звучание лирического «я», которое звучит

³ Аналогичное понимание находим у В. Хлебникова (сверхпроза *«Зангези»*): Слово – «строительная единица здания», «камень». (См. *Хлебников, В.:* Творения. Москва 1986. с. 473).

⁴ *Манделъштам, О.:* Сочинения в двух томах, т. 1. Москва 1990, с. 69. В дальнейшем стихотворения цитируются по первому тому указанного издания с обозначением в тексте страницы или заглавия.

риторически, в оторванности от конкретных эмоциональных переживаний. По его признанию, ему более свойственно «... говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени».⁵

В критике обращено внимание на то, что Мандельштам в ранний период занимался «поэзией отражений», т. е. пересотворял то, что уже было создано в литературе, искусстве, архитектуре (см. стихотворения: *Бессоница. Гомер. Тугие паруса...*, *Я не слышал рассказов Оссиана...*, *Домби и сын, Ода Бетховену, Дворцовая площадь* и др.). В его стихах о парижском соборе Нотр-Дам, о церкви Святой Софии в Стамбуле демонстрировалось сохранение духа исторической эпохи в архитектурном шедевре и выражалось авторское понимание гармонии: «Стихийный лабиринт, непостижимый лес./ Души готической рассудочная пропасть, /Египетского мощь и христианства робость. / С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес (*NOTRE DAME*)».

Преодоление символистской эстетики в сборнике *Камень* осуществлялось непоследовательно. Наряду со стихотворениями, близкими образному строю символистов (*Нежнее нежного лица твое.... Ни о чем не нужно говорить...*) помещались стихи подчеркнуто акмеистские (*На площадь выбежав, свободен...*) и поэтические декларации, бросающие вызов символизму с позиций акмеизма: «Я ненавижу свет/ Однообразных звезд./ Здравствуй, мой давний бред, – / Башни стрельчатый рост!» (с. 78). Пристрастие к готической храмовой архитектуре «физиологически гениального» средневековья (см. *Утро акмеизма*) в стихах Мандельштама воспринималось как противопоставление одухотворенной материи искусства, достигшего состояния «акмэ» (высшего подъема), призрачности, бесплотности поэтического мира символистов.

Второй сборник его стихотворений *Tristia* (лат. печали) озаглавлен не самим автором, а его редакторами в Берлине, где книга была издана в 1922 году. Воспроизводилось заглавие скорбных элегий римского поэта Овидия, развивавших мотив изгнанничества. В сборник вошли стихотворения, созданные в период 1916-1920 годов. К этому сборнику примыкают стихи 1921-1925 годов (отдельное издание: *Стихотворения*, Москва-Ленинград, 1928).

Два основных поэтических сборника Осипа Мандельштама (*Камень* и *Tristia*) объединяются своеобразным восприятием времени. Поэтическое воображение перемещает автора из одной эпохи в другую, не нару-

⁵ Мандельштам, О.: Сочинения в двух томах, т. 2, с. 41. (*Повесть Шум времени*, 1924).

шая связей с современностью. Знаки культуры, переносимые из античного прошлого, из западных и восточных цивилизаций, гармонизируют душевное состояние автора. Исследователи отмечали, что он создавал собственную структурно организованную поэтическую вселенную, развивая прием каталогизации событий и явлений исторического и культурного прошлого.

В сборнике *Tristia* воплощение духа гармонии усматривается в эллинизме. Широко используются мотивы античной мифологии, воспроизводится стилевой и образный строй древнегреческой и римской поэзии. Но показательно, что, отказываясь от дактило-хореического гекзаметра, преобладавшего в античной поэзии, автор предпочитает более современные стихотворные размеры – анапест, амфибрахий. Лидия Гинзбург замечает по этому поводу: «Мандельштам с его чуткостью к стилям, понимал, что классические формы стихотворения свяжут его, ограничат его ‘метафорические полеты’».⁶

В книге *Tristia* эллинический дух проникает в петербургский пейзаж («Прозрачная весна/ В зеленый пух Петрополь одевает»); служит средством разработки любовной тематики (мотив любви, связанный с образом гомеровской Елены); выражает авторское стремление к совершенству («В стенах Акрополя печаль меня снедала/ По русском имени и русской красоте»).

Для понимания поэтического стиля Мандельштама периода создания сборника *Tristia* обратимся к его статье *О природе слова* (1921-1992), где автор анализирует материал, подвергаемый им художественной формовке: «Русский язык – язык эллинистический», не огороженный «стенами государственности и церковности», как это наблюдается в «западных культурах». Он остается свободной «звучащей и говорящей плотью».⁷ По мнению автора статьи, развитие русского языка оказалось в соответствии с языковой природой эллинизма. Подобной близостью мотивируется возможность усиления эллинистического духа в русской поэзии, что он и пытается осуществить в стихах, составивших сборник.

В лирике Мандельштама первой половины двадцатых годов замечено размывание античного образно-стилевого колорита, но сохраняется ассоциативность как доминантная черта его поэтики. Семантические на-

⁶ Гинзбург, Л.: О старом и новом. Статьи и очерки. Ленинград, 1982, с. 267 (*Поэтика Осипа Мандельштама*, 1966).

⁷ Мандельштам, О.: Сочинения в двух томах, т. 2, с. 176 (*О природе слова*, 1922).

пластования в его стихах – и ранних и более поздних – проясняются в контекстах. Например, в стихотворении *Сумерки свободы* (1918): «Мы в легионы боевые/ Связали ласточек – и вот/ Не видно солнца .../» смысл метафорической картины раскрывается через образ ласточки, который опосредованно связывается со свободным словом, с душой поэзии, выражая авторское неприятие поляризации в обществе. В том же стихотворении строка «десяти небес нам стоила земля» требует обращения к «дантово-птоломеевой космогонии»: «...над девятью небесами Рая... помещается десятое – недвижимый Эмпирей, обитель божества».⁸

Формально-семантическая многопластовость стихов Мандельштама привлекла пристальное внимание Иосифа Бродского. В статье *Сын цивилизации* (1977) он раздумывал об уникальности творческой манеры Мандельштама, вырабатывая собственное определение: «... поэзия высокой скорости и оголенных нервов, иногда загадочная, с многочисленными перепрыгиваниями через самоочевидное, поэзия как бы с усеченным синтаксисом».⁹

Устойчивое влечение Мандельштама к ключевым образам, получающим номинативное обозначение в словах, требует развития вокруг опорных слов подвижных семантических полей. Сквозные образы узнаваемы в различных стихотворениях. К ним относятся: глина, соль, мед, пчела, ласточка, музыка, игла, ресница, звезда и др. Но несомненное первенство (прежде всего по своей смысловой насыщенности) принадлежит словобразу «век»: «Век мой, зверь мой...»; «Я с веком поднимал болезненные веки...», «О, глиняная жизнь! О, умиранье века!» и пр.

Виктор Жирмунский называл Мандельштама «фантастом словесных образов»,¹⁰ но необходимо подчеркнуть, что фантазность уживалась у поэта с требованием по отношению к себе следовать логике развития мысли внутри стихотворения. Таким образом создавалась причудливая антиномия: смысловая определенность и метафорическая зашифрованность средств выражения. Подобная дихотомия, присущая природе стиха Мандельштама, требовала стилиевой раскованности – сопряжения будничной лексики с книжным стилем, разговорного тона с арханческой тор-

⁸ См. Мандельштам, О.: Сочинения в двух томах, т. 1, с. 484.

⁹ Бродский, И.: *Набережная неисцелимых*. Тринадцать эссе. Москва 1992, с. 39.

¹⁰ Жирмунский, В. М.: *Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Ленинград 1977, с. 139 (*Преодолевшие символизм*, 1916).

жественностью, введением ораторских формул и эвфемизмов, организующих иносказание.

Согласно самохарактеристике Осипа Мандельштама, он – «смысло-вик», хотя первоначально в его воображении рождается «звуковой слепок формы» – неосознанный словоряд, приводящий затем за собой смысл. Смысловый уровень стихотворения связан с оригинальной разработкой лексики. Борис Бухштаб выделял у Мандельштама «ряд привычно ‘высоких’ слов, комплексов, фраз, дающих стиху ‘лексическую тональность’, в которой воспринимались затем и нейтральные слова». Исследователем отмечалась и сохранность авторского мелодфона, которую он определял как «лексическую тональность» «классической эпохи».¹¹

В стихотворениях тридцатых годов, в большинстве своем увидевших свет только в конце восьмидесятых, продолжали звучать привычные для поэта культурно-исторические мотивы на базе поэтики ассоциативных сплетений. Но произошел тематический сдвиг: в лирику проникли авторские впечатления бытия социума: «И Фауста бес – сухой и моложавый/ Вновь старику кидается в ребро/ И подбивает взять почасно ялик, или махнуть на Воробьевы горы,/ Иль на трамвае охлестнуть Москву» (с. 183).

В поэзии Мандельштама тридцатых годов усиливается лиризм, очерчивается образ лирического субъекта, конкретизируется его судьба. Стихи воплощают острый драматизм социального и личного бытия («Душно – и все-таки до смерти хочется жить», с. 171). Всемерно активизируется авторское «я», появляется повышенная потребность самовыражения («Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб небо стало небом, чтобы губы/ Потрескались, как розовая глина», с. 181).

Стихи льются потоками, впервые оформляются стихотворные циклы *Армения, На смерть Андрея Белого, Волчий цикл, Московские стихи, Воронежские стихи* и др. но циклизация не нарушает монологизма как метазнака мандельштамовской лирики тридцатых годов. Приемы метафоризации, ассоциативные ряды служат выражению оппозиционно-бунтарского мировоззрения. Критики называют Мандельштама ранним диссидентом в поэзии послереволюционного периода. С годами естественно нарастают мотивы предчувствия насильственной смерти, звучат интонации арестантских песен, расширяется визуальное присутствие острогов,

¹¹ Бухштаб, Б.: Поэзия Мандельштама (1929). – Вопросы литературы, 1989, кн. 1, с. 140.

кандалов, хищных птиц («Там я плыл по реке с занавеской в окне, / С занавеской в окне, с головою в огне» – *Кама*, 1935).

Отличавшая поэта структурность мышления обуславливала монолитность каждой отдельной строфы стихотворения. Строфа у Мандельштама отличается самодостаточной автономностью и представляет собой как бы зародыш отдельного стихотворения:

В Европе холодно. В Италии темно.
Власть отвратительна, как руки брдобрея.
О, если б распахнуть, да как нельзя скорее,
На Адриатику широкое окно.

(*Ариост*, 1935)

Из мандельштамовских афоризмов, цементирующих строфу, можно было бы составить целый каталог («Две лишь краски в мире не поблекли: / В желтой – зависть, в красной – нетерпенье» – с. 176; «Попробуйте меня от века оторвать, – / Ручаюсь вам себе свернете шею!» – с. 178 и пр.).

В статье *О припиде слова*, рассуждая о единстве русской литературы, Мандельштам привлекал идеи Анри Бергсона о внутренней связи явлений в их пространственной протяженности. Он воспринимал представление французского философа-интуитивиста о «всере явлений, освобожденных от временной зависимости». Именно таким способом поэт сопрягал разновременные историко-культурные пласты в собственном поэтическом мире («...тютчевский океан объемлет шар земной» – *Разговор о Данте*, 1933).

В постсимволистский период Мандельштам предпринял генеральное овеществление символов сверхчувственного мира: осязал мелочность звезд, а пустоту неба пронзал стрелой готического собора. Вместе с тем материальная среда всемерно одухотворялась в его стихах. Преображение материи в дух совершалось посредством динамического использования приемов метафоризации и метонимии. Критики отмечали гротескное преломление реальности в его лирике.¹²

В эстетическом трактате *Разговор о Данте* (1933) поэт демонстрировал собственное понимание значимости логики в художественной конструкции: «Орнамент строфичен. Узор строчковат». Сам он явился изобретателем языковой символики с целостным контекстом – символики сугубо земной ориентации. Словарно-знаковая экспликация всечеловечес-

¹² Жирмунский, В. М.: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград 1977, с. 139.

кой культуры в системе поэзии сделала стихи Осипа Мандельштама нераздельной принадлежностью мирового искусства слова.

Реплика Анны Ахматовой относительно ведущих представителей русской поэзии XX века, отличавшихся творческой близостью, – «Нас четверо», – подразумевает, кроме ее собственного имени, имена М. Цветаевой, О. Мандельштама, Б. Пастернака. Отдельные компоненты системы Мандельштама – в частности поэтика ассоциативных рядов, скрепляемых единным культурно-историческим контекстом, – развиты в лирике Иосифа Бродского. Через него поэтический голос Мандельштама резонировал в конце XX века.