



О. Н. Скляров

«Есть ценностей незыблемая ска́ла...»

Неотрадиционализм
в русской поэзии
1910–1930-х годов



Олег Скляр

**«Есть ценностей незыблемая
скала...» Неотрадиционализм в
русской поэзии 1910–1930-х годов**

«ПСТГУ»

2012

Скляр О. Н.

«Есть ценностей незыблемая скала...» Неотрадиционализм в русской поэзии 1910–1930-х годов / О. Н. Скляр — «ПСТГУ», 2012

Монография посвящена рассмотрению тех явлений и процессов в русской поэзии первой трети XX в., для которых был характерен новый, творчески-плодотворный контакт с классической традицией на фоне усиливающихся индивидуалистических и, с другой стороны, тоталитаристских тенденций в искусстве эпохи. Основные теоретические положения исследования раскрываются в контексте анализа поэтических текстов О. Мандельштама, В. Ходасевича, А. Ахматовой и М. Цветаевой. Книга адресована преподавателям-филологам, студентам, изучающим историческую поэтику и историю русской словесности, а также всем интересующимся отечественным литературным процессом XX столетия.

Содержание

Введение	6
Глава 1	11
Глава 2	22
Глава 3	34
Конец ознакомительного фрагмента.	35

Олег Складов
«Есть ценностей незыблемая скала...»
Неотрадиционализм в русской поэзии
1910–1930-х годов. Монография

Рекомендовано для издания Советом Филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета

Рецензенты:

Олег Алексеевич Клинг – д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой теории литературы МГУ им. М. В. Ломоносова

Тимофей Леонович Воронин – канд. филол. наук, доцент кафедры истории и теории литературы ПСТГУ

Роман Леонидович Красильников – д-р филол. наук, доцент кафедры теории, истории культуры и этнологии Вологодского государственного педагогического университета

© Складов О. Н., 2012

© Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2012

Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

Введение

Актуальные проблемы типологии литературного процесса конца XIX – начала XX в. в России

Осмысление отечественного литературного процесса XX в. в свете стадияльной типологии и с точки зрения эволюции художественных систем – одна из актуальнейших проблем современного литературоведения. Её решение существенно затрудняется тем обстоятельством, что, обращаясь к названному историческому периоду (в особенности к художественным явлениям начала и первой трети столетия), мы сталкиваемся с беспрецедентной множественностью и пестротой творческих ориентаций, с поразительным многообразием синхронно сосуществующих мирозерцательных типов и поэтико-стилистических стратегий, что в свою очередь делает чрезвычайно трудной выработку адекватной этому многообразию, универсальной и устойчивой типологической терминологии.¹

Пытаясь научно систематизировать процессы, происходившие в отечественной словесности рубежа веков и первых десятилетий XX в., специалисты в большинстве случаев склонны (и отчасти вынуждены) оперировать историческими наименованиями литературных течений и группировок того времени (акмеизм, кубофутуризм, эгофутуризм, имажинизм и т. д.), хотя эти названия явно в недостаточной степени отражают объективное, сущностное содержание обозначаемых ими художественных явлений. С одной стороны, каждое течение объединяло в своих рядах очень разных писателей, чья самобытная индивидуальность не вмещалась в прокрустово ложе направленных доктрин;² с другой стороны, литературоведческая интуиция (подкрепленная опытом имеющихся исследований) подсказывает, что подлинно эпохальных типов творческой ориентации, значимых в масштабах «большого времени» (М. Бахтин), вовсе не так много, как всевозможных группировок, объединений и школ. В связи с этим делались и делаются попытки включить частные и направленные дискурсы, имевшие место в Серебряном веке и позже, в контекст более универсальных, инвариантных художественных систем (например, «классической» и «романтической» парадигм, противопоставляемых друг другу многими мыслителями и учеными – от Гете до Вяч. Иванова и В. Жирмунского). Одно из первых начинаний в подобном роде – коллективное исследование «Русская литература XX века» под редакцией проф. С. А. Венгерова, где во вступительной статье разнообразные реформаторские устремления начала столетия сближались под знаком «неоромантизма».³ Данный подход, несомненно имеющий свои резоны (а ныне в той или иной мере поддерживаемый некоторыми учеными⁴), выражал волю к большей типологической отчетливости и глубине, особенно в сравнении с возобладавшей в советское время тенденцией к объединению всех неклассических явлений рубежа веков под маркой крайне расплывчато и заведомо негативно тракту-

¹ См. вступ. статью В. М. Толмачева («Рубеж XIX–XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие») в кн.: Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: В 2 т. М., 2007. Т. 1. С. 5–45.

² Как справедливо указывает О. А. Клинг, «нельзя ставить знак тождества между манифестарным уровнем отражения литературной ситуации того или иного времени... и уровнем поэтики» (Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. М., 2010. С. 10).

³ Венгеров С. А. Этапы неоромантического движения. Статья первая // Русская литература XX века (1890–1910) // Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1914. Т. 1. Кн. 1. С. 2–38. См. также известную работу В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914).

⁴ См., например, работу В. А. Келдыша «Русская литература “серебряного века” как сложная целостность» в книге: Русская литература рубежа веков (1890-х – начала 1920-х годов). М., 2000. До этого венгеровский концепт «неоромантизма» был по-своему подхвачен З. Н. Минц в статье «Футуризм и “неоромантизм” (к проблеме генезиса и структуры “Истории бедного рыцаря” Ел. Гуро)» в сб.: Функционирование русской литературы в разные исторические периоды // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 822.

емых (а подчас беспринципно отождествляемых) «декадентства» и «модернизма».⁵ Признаемся, однако, что и названная концепция не может не вызывать некоторых принципиальных возражений, поскольку далеко не все идейно-художественные стратегии творцов Серебряного века имеют романтический и родственный романтизму характер (достаточно вспомнить творчество зрелого Ходасевича, позднего Гумилева, классико-акмеистические искания Мандельштама и Ахматовой). Основным аргументом С. А. Венгерова в обосновании его концепции, как известно, был тезис о «психологическом единстве» в искусстве рубежа столетий, тогда как вопрос о единстве и расхождениях собственно литературного порядка был вытеснен на второй план. А между тем очевидно, что любой внехудожественный критерий типологического уподобления «непременно должен быть “проверен” анализом стилевого состояния эпохи, которое можно осуществить с помощью... поэтики».⁶

В последнее время литературные группировки и школы 1910-х гг. всё чаще объединяют в рамках «постсимволизма», исходя из того что все основные художественные проекты (и практики) этих лет возникали как преемственные по отношению к эпохальной культуре символизма и в то же время решительно отталкивающиеся от неё. (Термин «постсимволизм» был введен в научный обиход И. П. Смирновым в работе 1977 г. «Художественный смысл и эволюция поэтических систем».)

В широком историческом масштабе долгое время принято было разграничивать «модернизм»⁷ (сюда, как правило, относились все новейшие течения рубежа веков) и «реализм». Понятие «реализм» в этом случае нередко утрачивало свою строгую терминологическую специфику и становилось довольно расплывчатым синонимом классичности, традиционности, обозначая определенный «иммунитет» того или иного писателя против новомодных тенденций, исканий и экспериментов. Причем как «классичность», так и «реализм» зачастую ассоциировались с той системой поэтики, которая сложилась к середине XIX в., а к концу столетия во многом приобрела характер стилевого и эстетического стереотипа⁸ (между тем уже Вяч. Иванов склонен был говорить о *реализме* в совершенно ином, близком к средневековому, понимании⁹). Неслучайно вопрос о содержании и научной адекватности термина «реализм» не первое десятилетие продолжает оставаться актуальным.¹⁰

Что касается лирической поэзии, то применение к ней термина «реализм» всегда требовало существенных оговорок, а по отношению к поэтическим явлениям начала XX в. (когда сама художественно-философская парадигма классического реализма подверглась существенным трансформациям¹¹) данное обозначение тем более представляется терминологически недостаточным. Опыт современных научных исследований показывает, что если указание на

⁵ Понятия «декаданс» и «декадентство» до сих пор имеют крайне широкий спектр использования. Из сравнительно недавних работ на эту тему см. монографию Е. В. Тырышкиной «Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду» (Новосибирск, 2002).

⁶ Клинг О. А. Влияние символизма... С. 10.

⁷ Нередко термин «модернизм» употреблялся как синоним авангарда и авангардизма, а то и декаданса.

⁸ Говоря о реалистическом стереотипе, мы, разумеется, имеем в виду общую инерцию метода, проявлявшуюся в творениях литературной периферии, а не такие значительные явления в словесности рубежа веков, как произведения Чехова или позднего Л. Толстого.

⁹ См.: Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 143–160.

¹⁰ См.: Якобсон Р. О. О художественном реализме // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 387–393; Маркович В. М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Известия РАН. Отд. литературы и языка. 1993. № 3; Хализев В. Е. Теория литературы. М. 2005. С. 372–374. Определенную долю скепсиса в отношении репрезентативности данного термина можно обнаружить у В. М. Толмачева (см.: Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: В 2 т. М., 2007. Т. 1. С. 13–25).

¹¹ Это обстоятельство побуждает ученых прибегать к помощи таких терминов, как «неореализм», «постреализм», «мета-реализм» и т. д. (тенденция, намеченная еще В. Жирмунским, который в статье 1916 г. «Преодолевшие символизм» писал о возможности осмысления идеала акмеистов как неореалистического). На сегодняшний день весьма обоснованной, хотя и не бесспорной, представляется концепция «неореализма», предложенная проф. В. Келдышем (см.: Келдыш В. А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов): В 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2000).

реалистические элементы (влияния, тенденции и т. д.) в мирозерцании и творчестве наиболее значительных лириков начала XX столетия является во многих случаях правомерным и оправданным,¹² то решительное сведение наличной сложности и многоаспектности поэтики этих авторов к оппозициям типа «символизм – реализм», «модернизм – реализм», «авангард – реализм» и т. п. обнаруживает свою методологическую несостоятельность. К слову, *историзм* (вечный спутник и ключевой атрибут «реализма» в теоретических построениях литературоведов) также не годится на роль безусловного антипода модернизму и авангарду, так как многие несомненно реформаторские творения XX столетия в высшей степени историчны (это относится и к ахматовской «Поэме без героя», и к поздним поэмам Цветаевой, и к прозе Мандельштама, и к «Европейской ночи» Ходасевича, и к романам Андрея Белого, Платонова, Пильняка и др.).

Как известно, важную роль в отечественных историко-литературных построениях играли концептуальные модели, в которых творческая эволюция крупнейших поэтов первой трети XX в. рассматривалась под знаком «преодоления»¹³ ими символизма, декадентства, авангардизма и т. д. Но если применительно к осмыслению моментов творческого «отталкивания», полемики, борьбы в литературном самоопределении того или иного автора данный подход частично подтверждал свою научную эффективность, то постижение глубинной логики, общей перспективы, положительного «вектора» художественной эволюции писателя исключительно в рамках концепции «преодоления» в большинстве случаев оказывалось крайне затруднительным. А попытки форсировать решение данных вопросов нередко приводили к возникновению весьма упрощенных или подчеркнуто идеологических схем. Концепт «преодоления» зачастую не только обнаруживал свою методологическую недостаточность, но и существенно расходился с реалиями творческого развития писателя. «Преодолен» ли символизм в «Двенадцати» Блока или в последнем прижизненном сборнике Гумилева («Огненный столп»)? Скорее углублен и обогащен средствами иных художественных стратегий. М. Цветаева, начинавшая с довольно прозрачной «романтики», в поздних своих творениях ищет новые пути взаимодействия с классической традицией и одновременно решительно осваивает авангардистский художественный арсенал. Мандельштам, оставаясь «смысловиком», эволюционирует от стройной классичности «Камня» к сложнейшей ассоциативной поэтике «Воронежских тетрадей». Ахматова, в акмеистский период не слишком тяготевавшая к дерзкому экспериментаторству, в зрелые годы неожиданно для многих обращается (в «Поэме без героя») к усложненной и во многом экспериментальной технике стиха. Маяковский в идеологически выверенных творениях советского периода продолжает активно пользоваться формальным инструментарием футуризма. При этом ясно, что и формулы вроде «от модернизма – к еще большему модернизму», будучи, по сути, обратным общим местом, нисколько не прояснили бы реальное положение вещей.

Нельзя не учитывать также, что в научных исследованиях не только советского, но и постсоветского времени сказывалась стойкая привычка к оценочному употреблению терминов «модернизм», «авангард», «реализм», «классичность» и пр., когда они выступают не столько в роли объективных поэтико-эстетических характеристик, сколько в качестве испытанного средства отмежевать «свое», «правильное» (образцовое) и значительное от «чуждого», «ложного», «вредного» или незначительного. Нужно ли доказывать, что подобная тенденция вполне подтвердила свою научную непродуктивность?

Вместе с тем талантливейшими филологами и критиками XX в. (как советскими, так и представителями русского зарубежья) была проделана большая и в чрезвычайной степени цен-

¹² Например отмечаемое многими специалистами влияние психологической прозы XIX в. на поэтику Анненского и Ахматовой.

¹³ Концепт, предложенный В. М. Жирмунским в работе 1916 г. «Преодолевшие символизм», ставшей, по словам О. А. Клинка, «своего рода академическим манифестом акмеизма» (Клинка О. А. Влияние символизма... С. 9). Данная идея получила свое развитие в статье В. Жирмунского «Два направления в современной поэзии» (1920).

ная работа по изучению, анализу и научной систематизации художественных явлений названного периода. Усилиями В. Жирмунского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Д. Максимова, Л. Гинзбург, К. Мочульского, В. Вейдле, Е. Тагер, Л. Долгополова, З. Минц, С. Аверинцева, М. Гаспарова, С. Бочарова и многих других была подготовлена почва для широких историко-литературных обобщений, накоплен необходимый теоретический материал, позволяющий преодолеть известные крайности и стереотипы.

В последние годы появились фундаментальные исследования (С. Бройтмана, В. Келдыша, В. Мусатова, В. Тюпы, Н. Богомолова, О. Клинга, Л. Колобаевой и др.), в которых русская литература 1890–1930-х гг. рассматривается в масштабной исторической перспективе, в широком типологическом контексте европейской и мировой художественной словесности. В настоящее время можно выделить два наиболее обоснованных (и, в сущности, не противоречащих друг другу) подхода. Первый из них характеризуется стремлением рассматривать литературный процесс XIX–XX вв. (включая Серебряный век и постсимволизм) в рамках *индивидуально-творческой* мегаэпохи, берущей свое начало в предромантических исканиях второй половины XVIII столетия и продолжающейся поныне.¹⁴ При данном подходе так называемый модернизм может быть квалифицирован как один из этапов эволюции *индивидуально-творческого* типа художественного сознания и, в частности, как историческая разновидность присущей данному типу «поэтики художественной модальности».¹⁵ Второй подход, заявленный в работах В. И. Тюпы, представляет собою стремление увидеть в творческой практике писателей начала XX в. ознаменование очередной (вслед за *рефлексивным традиционализмом* и *креативизмом*) самобытной парадигмы художественности, главными отличительными особенностями которой являются её неклассический характер и коммуникативно-дискурсивная ориентация творчества – стремление выстраивать художественную реальность «не на территории собственного сознания, а в сознании адресата».¹⁶ Данная парадигма, по мысли В. И. Тюпы, может быть в свою очередь дифференцирована в виде нескольких относительно самостоятельных «субпарадигм».¹⁷ Оба названных подхода (в целом соотносимые по принципу взаимодополнительности) в равной мере базируются на устоявшейся в научном сообществе концепции мирового литературного процесса, предложенной в свое время С. С. Аверинцевым и рядом других ученых.¹⁸

Термин «модернизм» при всей его смысловой необъятности и неоднозначности пока в основном сохраняет за собою статус общеупотребительного обозначения обширного комплекса явлений в европейском и русском искусстве конца XIX – начала XX в., для которых – несмотря на разнообразие индивидуальных творческих траекторий – в целом характерен необратимый выход за пределы традиционно-классической системы художественного мышления. («Русская литература в конце 1890-х – начале 1900-х гг., – по словам О. А. Клинга, – пережила стилевое обновление, которое по своему масштабу сравнимо лишь с художественным перело-

¹⁴ См.: Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 33.

¹⁵ См. раздел «Поэтика художественной модальности» в работе С. Н. Бройтмана «Историческая поэтика» // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2004. Т. 2. С. 221–335.

¹⁶ Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2004. Т. 1. С. 101.

¹⁷ См.: Тюпа В. И. Парадигмы художественности // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2004. Т. 1. С. 92–106; а также: Тюпа В. И. Постсимволизм. Теоретические очерки истории русской поэзии XX века. Самара, 1998.

¹⁸ Согласно данной концепции, с момента своего зарождения и до начала индивидуально-творческой эпохи мировая (как минимум европейская) художественная словесность прошла в своем развитии две большие стадии: архаико-синкретическую или, в терминах С. Аверинцева, стадию «дорефлексивного традиционализма» и стадию так называемого «рефлексивного традиционализма» (от Античности и примерно до последней трети XVIII в.). См. об этом кроме упомянутого выше коллективного исследования «Категории поэтики в смене литературных эпох» (сноска 14) работу С. С. Аверинцева «Древнегреческая поэтика и мировая литература» в его кн.: Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

мом в пушкинскую эпоху». ¹⁹ Под неизбежное влияние этого модернистского обновления, как отмечал М. Л. Гаспаров, «попадали и те, кто из аристократизма старался выглядеть прямым продолжателем классиков, подобно Бунину, и те, кто из-за полуобразованности входили в поэзию с хрестоматийным минимумом знаний». ²⁰

Следуя за целым рядом исследователей, ²¹ мы считаем возможным использовать понятие «модернизм» и в качестве стадийного обозначения (как специальное наименование постклассического историко-литературного периода), и как общее, объединяющее все частные дискурсы, терминологическое обозначение господствовавшего в данный период типа художественного сознания. («История русской поэзии конца XIX – начала XX века, – по словам Н. А. Богомолова, – должна изучаться прежде всего как история русского модернизма во всем богатстве его групповых и индивидуальных творческих принципов, декларируемых положений и осуществившейся творческой практики». ²²)

Кроме того, представляется, что отказ от беспринципных и легковесных отождествлений модернизма с авангардом и декадансом, а реализма с классичностью дает возможность избежать как типологической путаницы, так и нежелательных аналитических упрощений.

Оперируя термином «модернизм», мы (вслед за большинством современных специалистов) необязательно подразумеваем сознательные радикально-реформаторские творческие установки, свойственные далеко не всем течениям той поры (именно в этом пункте, пожалуй, проявляется суть несовпадения между модернизмом и авангардом), но имеем в виду эпохальную, всеобщую метаморфозу литературного (и в целом – культурного) сознания, которая так или иначе коснулась почти всех творивших на рубеже столетий. С данной точки зрения вполне правомерным представляется рассматривать авангардизм как своего рода радикальное крыло модернистского движения, вобравшее в себя крайне реформаторские устремления эпохи (самые яркие примеры – футуризм, сюрреализм, кубизм), а модернизм – как общее наименование всего массива постклассического искусства (в нашем случае – словесного) рубежа веков и как минимум первой трети XX столетия. ²³

Первая глава настоящей монографии имеет теоретический характер и включает в себя общую характеристику и обоснование одной из субпарадигм модернистской литературы – *нового традиционализма*. Остальные главы аналитические и посвящены рассмотрению (на материале одной книги стихов и нескольких отдельных стихотворений) некоторых особенностей художественного воплощения неотрадиционалистских стратегий в творчестве русских поэтов 1910–1930-х гг.

¹⁹ Клинг О. А. Влияние символизма... С. 7

²⁰ Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия серебряного века. 1900–1917. М., 1993. С. 19.

²¹ См.: Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Избр. статьи. М., 1995. С. 286–304; Хализев В. Е. Литературные общности (художественные системы) XIX–XX вв. // Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2005. С. 374–376; Богомолов Н. А. Проблемы поэзии в русской критике 1910-х – первой половины 1920-х годов: Дис... д-ра филол. наук. М., 1992. С. 55, 65; Клинг О. А. Влияние символизма... С. 12.

²² Богомолов Н. А. Проблемы поэзии в русской критике 1910-х – первой половины 1920-х годов: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1992. С. 65.

²³ В этом смысле наша позиция отчасти полемична по отношению к тем концепциям, в которых постсимволизм так или иначе отождествляется с «историческим авангардом» (И. П. Смирнов, Е. Фарыно, Вяч. Вс. Иванов и др.).

Глава 1

Новый традиционализм как тип идейно-эстетической ориентации в русской литературе модернистского периода

Ввиду сказанного закономерно встает целый ряд вопросов о специфике соотношения неклассической словесности XX в. с культурным наследием прошлого, с традицией вообще (в широком смысле) и с классической традицией в частности. На сегодня уже нет сомнений в том, что отношение это было неоднозначным, многоплановым, разнонаправленным, сочетающим в себе и отталкивание, и связь, и спор, и наследование, и сложное взаимодействие. «“Старое”, – по словам В. М. Толмачева, – ...не столько отбрасывалось, сколько утверждалось на новых основаниях, переоформлялось, что... упраздняло идею линейной смены художественных языков, вело к единовременности и параллельности стилей, к полифонии “всего во всем”».²⁴

Как убедительно показывают исследования ученых (Л. Гинзбург, З. Минц, В. Мусатова, Р. Тименчика, А. Жолковского, О. Клинка, И. Сура и др.), новаторство модернизма отнюдь не имело, да и не могло иметь, характера абсолютного разрыва, полного отказа от традиционного наследия. Символисты отвергали не столько классическую традицию как таковую, сколько её эпигонское перерождение в конце XX в., отмежевываясь от хронологически ближайшей, непосредственно предшествующей рубежу веков поэтической эпохи с её стереотипами. Русские символисты заново с новой силой ставили вопрос о культурной преемственности, искали пути и способы реактуализации классического достояния, мечтали о синтезе «нового» и «вечного».

Постсимволисты (поэты следующего поколения, формировавшиеся в лоне символистской культуры) во многом продолжили дело зачинателей русского модернизма. Отвергнув символистские крайности и штампы, они усвоили основные, наиболее продуктивные достижения символистов (открытия в области просодии и техники стиха, высочайшую культуру ассоциативности и подтекста, суггестивность и пр.).

Осваивая опыт ближайших предшественников, постсимволисты – иногда осознанно, иногда невольно – наследовали преломленную и обновлённую символистами классическую традицию, попутно впитывая навыки кардинально нового, неклассического художественного мышления, внутренне приобщаясь к тому «тектоническому» сдвигу, который произошёл в культурно-эстетическом сознании на рубеже XIX–XX вв.

Природа этого сдвига не может быть до конца понята исключительно изнутри поэтики. Имела место глобальная социокультурная метаморфоза. Происходило беспрецедентное усложнение сознания. На фоне мощнейших социальных катаклизмов и ошеломляющих научных открытий рождалась небывалая ментальность; требовал выражения кардинально новый опыт.

Объективно-исторически складывалась ситуация, когда простой, линейный возврат к старой классичности/нормативности, простая реставрация исторического канона были уже невозможны без ущерба для внутренней органики творчества. Культура была необратимо отпущена на свободу, и отныне её регулятивные рычаги, «скрепы», приходилось искать не иначе как изнутри этой свободы.

Символистская «прививка» оказалась всеобщей, она «проникла в кровь» не только реформаторов и бунтарей, но и их убежденных оппонентов; её влияние испытали на себе многие реалисты, пролетарские и крестьянские писатели, «знаньевцы» и т. д. Отныне и традиционализм, и новаторство неминуемо требовали усвоения художественного опыта символистов,

²⁴ Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: В 2 т. М., 2007. Т. 1. С. 23.

а значит – принятия, включения в свой кругозор тех необратимых трансформаций, которые произошли в культурном сознании на рубеже веков.

Русский постсимволизм – многоструйный и многоуровневый поток. Возобладавший в советском литературоведении обычай разграничивать литературу 1910–1920-х гг. на отдельные, обособленные друг от друга сегменты в соответствии с названиями группировок и объединений сегодня представляется методологически малопродуктивным. В постсимволистском литературном процессе значительную роль играли «диффузные» явления (О. Клинг),²⁵ происходило активное взаимопроникновение, смешение, невольное сближение различных установок, творческих практик, художественных стратегий. Поэтому, характеризуя основные типы художественного мышления в поэзии начала XX в., мы считаем более целесообразным говорить о них не как об изолированных сегментах, а как о своего рода «векторах» или «полюсах» единого литературного процесса.

Тот «освобождающий», эмансипирующий (и, по существу, своему несомненно *неоромантический*) импульс, который литература получила на рубеже веков, закономерно вёл ее к крайним, предельным формам творческого раскрепощения и в конечном счете к гипертрофии личного, субъективного сознания, к сугубому творческому своеволию, ощутило заявившему о себе в декадансе и нашедшему предельное выражение в авангардизме.²⁶ «Индивидуализм конца века, – писала Л. Я. Гинзбург, имея в виду конец XIX в., – в другой и еще более резкой форме проделывает путь романтиков». Однако, как пронзительно замечает исследовательница далее, «декадентский индивидуализм конца XIX – начала XX в. – явление принципиально иное, нежели романтический индивидуализм, сложившийся на рубеже XVIII и XIX вв. <...> “Гениальный произвол” ранних романтиков вовсе не похож на эгоистический произвол личности конца века... Человек этой формации стоял перед коренным противоречием до предела доведенного индивидуализма. Мерой всех вещей провозглашалась самодовлеющая личность. Но “чистая”, независимая от общего личность – это фикция, иллюзия, поскольку содержание человеческой деятельности всегда определяется связями с общим и никакая ценность не может быть выведена из единичной личности. <...> Чистый эстетизм, субъективный произвол закономерно вели к отчаянию и отрицанию жизни».²⁷

Авангардное искусство, выдвинувшееся на авансцену в 1910-е гг., хотя и отличалось резко от декадентского своей жизнеутверждающей энергетикой, энтузиазмом, витальной мощью, тем не менее продолжило и даже усилило в ряде моментов линию индивидуалистического произвола. И хотя далеко не все специалисты склонны к сурово-критической оценке авангардного сознания,²⁸ трудно отрицать наличие общих дезонтологизирующих искусство тенденций в эстетике и идеологии радикально-волюнтаристских течений рубежа XIX–XX вв.

Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что и авангардизм вовсе не изолированный сегмент в искусстве начала века, а одна из «субпарадигм» (В. Тюпа) неклассического искусства, некий идейно-ценностный «полюс», к которому с разных сторон с разной степенью интенсивности влеклись самые разные школы и отдельные авторы (от символиста А. Белого до

²⁵ См.: Клинг О. А. Влияние символизма... М., 2010. С. 35–40.

²⁶ О генетической взаимосвязи романтизма, декаданса и авангардизма см.: Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002. См. также её статью «Декаданс – авангард – постмодернизм: трансформация эстетического дискурса» (Moderna. Avantgarda. Postmoderna. Litteraria Humanita. XII. Brno: Masarykova Univerzita, 2003. С. 63–68).

²⁷ Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974. С. 247.

²⁸ Многие ученые отмечали и отмечают жизнестроительный и подспудно преемственный характер авангарда. Например, академик Д. В. Сарабьянов считает непростительным не замечать тех его черт и особенностей, которые свидетельствуют о «приверженности авангардных мастеров к глубинным художественным, а подчас и религиозным традициям» (Сарабьянов Д. В. Русская живопись: Пробуждение памяти. М., 1998. С. 5). А крупнейший современный исследователь религиозной эстетики В. В. Бычков рассматривает русский авангард начала XX в. как «искусство... еще прочно опирающееся на христианские или близкие к ним духовные парадигмы в достаточно свободной интерпретации» (Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М., 2007. С. 576).

«будетлянина» Хлебникова и неоромантика М. Цветаевой). Авангардизм образовал своего рода «мейнстрим», господствующий «вектор» в литературном (и культурном) процессе 1910-х гг. Причем, как мы знаем теперь, эта направленность исканий была своего рода доминантой для всего европейского искусства начала XX столетия. Авангардизм как мощное историческое движение определялся не только набором особых творческих стратегий, но и особой философско-идеологической ориентацией сознания.²⁹ В качестве определяющих признаков авангардного мышления можно назвать такие, как творческое своеволие, релятивность, плюральность, дивергентность, провокативность и некоторые другие.³⁰ И хотя современные исследования свидетельствуют о том, что русско-европейский авангард был чрезвычайно многолик и поливариативен (в связи с этим В. М. Толмачев, например, предпочитает говорить не об авангарде, а о *разных авангардах*³¹), есть основания считать все разновидности авангардизма (и декаданса) различными формами творческой реализации «уединенного сознания»³² – особой ментальности, так или иначе утверждающей авторское «я» в качестве конечной инстанции истины, вне прочной соотнесенности с объективными (надличными) закономерностями общего бытия.

Между тем внутри модернизма/постсимволизма постепенно, но неуклонно вызревали и заявляли о себе существенно иные, во многом обратные авангардным тенденции (поиски «все-народного искусства» и «соборности» у Вяч. Иванова, пушкинианство Брюсова, «кларизм» Кузмина и Ахматовой, пафос стиливой дисциплины и каноничности у Гумилева и Ходасевича и т. д.). Это были разнообразные устремления, практики, опыты, базирующиеся на ценностях и принципах, кардинально отличных от тех, что определяют как декаданс, так и авангардный дискурс. (Существует традиция связывать антисубъективистские литературные начинания 1910-х гг. преимущественно с акмеизмом и истолковывать их, вслед за В. М. Жирмунским, как «неоклассицистские» веяния в новейшей поэзии.³³ Данный подход безусловно имеет свои резоны. Однако представляется, что «шифры» акмеизма и неоклассицизма не вполне достаточны для выявления типологической специфики того идейно-художественного «вектора», о котором мы собираемся говорить.)

На определенном этапе названные (антисубъективистские и антиволютаристские) тенденции образуют еще один – не столь внушительный, но довольно ощутимый – «полюс» внутри модернизма, по существу противоположный и альтернативный авангардному.³⁴ И это не про-

²⁹ По-видимому, эти философско-аксиологические предпосылки различных линий постсимволизма имеет в виду Н. Дзуга, когда подчеркивает, что «...есть основания рассматривать постсимволизм не только как явление... на уровне поэтики, но и как своего рода полисистему, имеющую свои структурирующие поэтику принципы» (Дзуга Н. В. Русская поэзия 1910–1920-х годов в аспекте постсимволизма: Проблемы эстетики и поэтики: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Иваново, 1999. С. 6).

³⁰ Характеристику важнейших ментальных и коммуникативных черт авангардного сознания см. в следующих работах: Тюпа В. И. Постсимволизм: Теоретические очерки истории русской поэзии XX века. Самара, 1998; Тюпа В. И. Поляризация литературного сознания // *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy. Nowe problemy. Seria «Literatura na pograniczach»*. № 1. Warszawa, 1992; Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002. См. также: Авангард в культуре XX века: В 2 кн. 1900–1930. Теория. История. Поэтика / Под ред. Ю. Н. Гирина. М., 2010.

³¹ См.: Толмачев В. М. Рубеж XIX–XX веков как историко-литературное и культурологическое понятие // *Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: В 2 т. М., 2007. Т. 1. С. 5–45.*

³² Понятие, введенное в философско-эстетический обиход Вяч. И. Ивановым и используемое В. И. Тюпой для характеристики дивергентного (постриторического) типа коммуникативного дискурса.

³³ См., например, статью В. М. Жирмунского «Два направления в современной поэзии» (1920). В качестве своеобразного возрождения классицизма в русской литературе воспринимал некоторые постсимволистские опыты и К. Мочульский (см. его статью 1922 г. «Классицизм в современной русской поэзии»).

³⁴ Начало этого размежевания О. А. Клигг находит уже в символизме конца 1900-х, связывая антиавангардное начало с именами Вяч. Иванова, Брюсова и С. Соловьева, а предавангардное – с именем Андрея Белого (см.: Клигг О. А. Влияние символизма... С. 85). Н. Дзуга в своей монографии «Время заветов. Очерки поэтики и эстетики постсимволизма (Иваново, 1999) центральное место в противостоянии тенденциям индивидуалистического произвола отводит выходцам из символизма – Вяч. Иванову и В. Ходасевичу. Определяющей для антииндивидуалистических линий постсимволизма является фигура Вяч. Иванова также и для Томаса Венцлова (см. его статью «Вячеслав Иванов и кризис русского символизма» в кн.: Венцлова

сто линия полемики с нигилистическими крайностями и злоупотреблениями радикального реформаторства (хотя такая критика играла немаловажную роль), но своеобразное движение, имеющее собственную, положительную и самобытную, идейно-ценностную базу. (Аналогичные, хотя и далеко не во всём сходные, тенденции имели место также в европейской и американской литературе первой половины XX в. В частности, в творчестве Т. С. Элиота, Р. М. Рильке, П. Клоделя, У. Х. Одена, Т. Манна и др.)

В собственно художественной конкретике эти «антиавангардные» (а впоследствии разошедшиеся и с соцреализмом) опыты были в большинстве своем весьма несходны между собою, имели разный генезис и реализовывались посредством очень разных стратегий. Их крайне трудно, почти невозможно втиснуть в определенную и отчетливую типологическую колею. Однако анализ идеологии и поэтики данных явлений показывает, что, при всей своей бесспорной разнокачественности и исторической разрозненности, они имеют некую общую основу. Это прежде всего пафос преемственности и ответственности, новый и позитивный интерес к традиции, солидаристская и конвенциональная ориентация, предпочтение диалогических стратегий письма и т. д. Данное обстоятельство в определенной степени позволяет нам, пусть и с оговорками, отнести названные явления (не писателей, а именно отдельные практики и стратегии) к одному типу ментально-ценностной и творческой ориентации. Этот тип ориентации и соответствующие ему художественно-коммуникативные стратегии мы, вслед за проф. В. И. Тюпой, будем определять как *неотрадиционалистские*.³⁵ (Данное обозначение отчасти восходит к уже упоминавшейся здесь классификации С. С. Аверинцева, выделявшего «дорефлективную» и «рефлективную» стадии традиционализма.) Неотрадиционализм XX в. В. И. Тюпа рассматривает как особую «субпарадигму» внутри неклассической («посткреативистской») парадигмы художественности и как «конвергентную дискурсную формацию»,³⁶ ориентированную, в отличие от «дивергентной» авангардной и «нормативной» соцреалистической формаций, на идеалы культурной солидарности и ответственности и на «диалог согласия» (М. Бахтин), предполагающий «сближение, но не слияние» разнонаправленных сознаний.³⁷

Сложный комплекс явлений, определяемый как «неотрадиционализм», долгое время не имел общего и устойчивого терминологического обозначения. Составляющие его частные линии, тенденции, феномены вместе и по отдельности маркировались при помощи самых разных терминов, от «реализма» и «неореализма» до «неоклассицизма» и просто «традиционализма».

В постулируемом здесь понимании номинация «неотрадиционализм» не тождественна ни одному из перечисленных обозначений и не является ни простой их суммой, ни той или иной их комбинацией. Поэты, в чьем творчестве мы обнаруживаем неотрадиционалистские стратегии, принадлежат к самым разным школам и группировкам и вряд ли могут быть объединены в рамках единого литературного направления. В творческой деятельности рассматриваемых нами авторов неотрадиционалистский дискурс имел место наряду с другими, иногда противоположными, дискурсами, мог проявляться с разной интенсивностью, вступать в сложные сочетания, реализовываться в самых разных формах и порождать различные, подчас весьма несходные между собою явления в поэтике и стилистике. Так, например, у столь разительно непохожих поэтов, как Вяч. Иванов, Пастернак и Ахматова, мы обнаруживаем принци-

Т. Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 482).

³⁵ См.: Тюпа В. И. Постсимволизм: Теоретические очерки истории русской поэзии XX века. Самара, 1998, а также: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Титаренко. М., 2004. Т. 1. С. 103.

³⁶ См.: Тюпа В. И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М., 2010. С. 124. В числе важнейших особенностей данного типа художественной ориентации В. И. Тюпа (определяющий его как «дискурс ответственности») указывает на присущую его представителям «солидаристскую стратегию конвергентного письма» (Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Титаренко. Т. 1. С. 103).

³⁷ См.: Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М.: ИМЛИ, 1997. С. 364.

пиально различные (с точки зрения стиховой техники и стиля) творческие стратегии, которые, однако, могут быть типологически квалифицированы, с некоторыми оговорками, как неотрадиционалистские.

Это объясняется тем, что сущностное ядро неотрадиционалистского дискурса не имманентно тем или иным практикам письма, но располагается преимущественно в сфере аксиологии и философии творчества, и поэтому область практической реализации неотрадиционалистских интенций в высшей степени поливариативна.

Подчеркнем еще раз: под новым традиционализмом мы понимаем не возврат к той или иной (имевшей место в прошлом) нормативности, не реставрацию/«консервацию» того или иного канона или стиля во всей полноте его исторических черт и не какую-либо новую комбинацию уже известных канонов.³⁸ Употребляя термин «неотрадиционализм», мы имеем в виду существенно новые (возникшие в необратимо постклассических условиях) формы актуализации некоторых фундаментальных аксиологем, некогда составлявших ценностную основу классического искусства и обусловивших собою саму возможность эстетической преемственности. Речь идет о таких определяющих неотрадиционалистскую эстетику (и поэтику) ментально-аксиологических принципах, как онтологизм, моноцентризм, признание сверхиндивидуального, общезначимого характера ценностей, центростремительность, иерархичность, конвенциональность и др. Исходя из этого, мы считаем целесообразным рассматривать литературный неотрадиционализм в двух планах: 1) как особый тип ценностной и соответственно идейно-эстетической ориентации и 2) как творческий принцип, реализуемый в соответствующих стратегиях письма.

Наименование «неотрадиционализм» (как и «традиционализм» в аверинцевской трактовке) не следует понимать в том смысле, что все сущностные свойства данного комплекса явлений обусловлены исключительно установкой на преемственность и традиционность. Номинации «традиционализм» и «новый традиционализм» указывают скорее на существенный признак данных типов творческой ориентации, нежели на их первопричину. Внимание к истокам, преемственность, пафос зависимости от предшественников в данном случае не более чем следствие более глубоких, ментально-мировоззренческих факторов, связанных с бытийным и аксиологическим самоопределением творящего субъекта. Правильнее было бы сказать, что сама традиция оказывается возможной исключительно благодаря некоторым фундаментальным ценностным установкам, лежащим в основе названного круга явлений.

Эти установки (сакральный характер слова, бытийность, теургичность, ответственность, конвенциональность и др.) в большинстве своем формировались на самых ранних стадиях развития искусства, еще в долитературную эпоху. А неотрадиционализм первой трети XX в. – дерзновенная (с учетом восторжествовавшего эстетического разномыслия) попытка новой актуализации глубинных, субстанциальных основ традиционалистского типа сознания. Но специфика данного случая в том, что в новом традиционализме происходит сложнейшее взаимопроникновение исконного («вечного») и нового, небывалого, уникальный синтез «классического» и «неклассического» начал. Для разъяснения этого тезиса необходимо небольшое историко-литературное отступление.

Огромный период от возникновения авторской литературы до предромантизма последней трети XVIII в., по единодушному мнению многих авторитетных ученых,³⁹ – это эра так называемого «рефлексивного традиционализма», когда равнение на авторитеты и образцы,

³⁸ «Неотрадиционализм... предполагает не побег от уединенности вспять, к более архаичным модусам сознания, а, напротив, прорыв сквозь чистилище уединенности к исторически наиболее молодому менталитету конвергентности, к культуре соборного (но не роевого) сознания» (Тюпа В. И. Неотрадиционализм, или Четвертый постсимволизм // Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной конференции 10–11 марта 1995 г. М., 1995. С. 21–24).

³⁹ См.: Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.

следование канонам и правилам было естественным, само собою разумеющимся и всеобщим (хотя в разные века и в разных художественных системах – от эллинской классики до французского классицизма – установка эта, в своей непосредственной конкретике, существенно варьировалась и видоизменялась). Вопрос о зависимости от традиции в этот период вообще не ставился в качестве отдельной, самостоятельной проблемы, так как ничего альтернативного общеобязательной каноничности и преемственности еще невозможно было помыслить (свобода проявлялась лишь в выборе между различными линиями и ветвями традиции и в конкретике применения того или иного общего принципа).

С художественной точки зрения доромантический традиционализм – это дедуктивная поэтика так называемого «готового слова»⁴⁰ (когда поэт, творя, по преимуществу выбирает из готового набора жанров, стилистических приемов, этикетных словесных формул, с уже установившимися смысловыми ореолами и всем понятными «шифрами»⁴¹). Выражаясь иначе, это поэтика «общего места» (С. Аверинцев), предполагающая «познавательный примат общего над частным»; в её основе тип художественного сознания, за которым «стоит гносеология, принципиально и последовательно полагающая познаваемым не частное, но общее».⁴² Предпосылка такого мышления – стабильная и устойчиво-иерархичная картина мира, наличие всеобщего и общезначимого универсума ценностей (своего рода «неподвижный небосвод»). «Готовое слово» – в известном смысле производное от «готовых» смыслов и «готовых» ценностей. По мысли Ю. Лотмана, творчество и поэтика такого типа – это своего рода «игра по заранее известным правилам».⁴³

С крушением идеологии классицизма и по мере распространения романтического стиля мышления равенство на образцы постепенно перестает быть обязательным. Приверженность традиции и канону становится личным выбором писателя, возможностью среди других возможностей, т. е. не является больше необходимостью, социокультурным рефлексом, этикетом, а становится сознательной позицией, поступком. Начинается медленный, но неуклонный переход от дедуктивных стратегий письма к индуктивным⁴⁴ и «креативистским»,⁴⁵ нацеленным не на соответствие образцу, а на созидание нового. В каком-то смысле искусство впервые в полной мере заявляет о себе как *творчество* и, если снова воспользоваться формулой Лотмана, постепенно превращается в игру, правила которой не заданы до её начала, а рождаются как бы в процессе.⁴⁶ Но при этом классическая парадигма (жанровая, стилевая, идейно-ценностная и т. д.), внутри которой каждый отныне волен осуществлять любые перемещения и отклонения, долго еще продолжает оставаться общезначимой системой координат. Определяя качество и меру подобных отклонений, привычно сверяются по старым «картам». В этом плане взаимно полярные почти по всем пунктам романтизм и реализм практически совпадали. Все возникающие в это время (с конца XVII до конца XIX в.) новые творческие установки и ориентации, включая самые смелые и дерзновенные, так или иначе соизмерялись с классической картиной мира как с исходной и первичной системой смыслов. Любые новации той поры не столько попытка покончить с классическими принципами смысловой общезначимости и эстетической гармонии, сколько стремление испытать пределы «эластичности» традиционной парадигмы.

⁴⁰ Понятие, введенное в научный обиход А. Н. Веселовским и активно использовавшееся М. Бахтиным. Подробнее о поэтике «готового слова» см.: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 2. С. 141–144.

⁴¹ С. Н. Бройтман предлагает называть такого рода поэтику «эйдети́ческой» (см. раздел «Эйдети́ческая (традиционалистская) поэтика» в кн.: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 2. С. 117–169).

⁴² Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Аверинцев С. С. Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 8.

⁴³ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 350–359.

⁴⁴ См.: Гинзбург Л. Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987.

⁴⁵ Термин В. И. Тюпы.

⁴⁶ См.: Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 350–359.

Это позволяет нам разграничивать, по существу, классицизм (как нормативно-регламентарный метод письма) и классичность (как свободное следование традиции и идеалам эстетической конвенциональности) и дает основания считать литературную парадигму XIX в. преимущественно классической, несмотря на свободный, неимперативный характер самоидентификации писателей этого периода относительно данной парадигмы. Более того, именно ситуация сравнительной свободы, автономности художника, ситуация исторической переходности и пограничности эпох, сообщавшая поискам «новой гармонии» особую, волнующую непред-установленность и творческую трудность, создавала, по мнению авторитетнейшего специалиста по исторической поэтике А. В. Михайлова, наиболее благоприятные условия для возникновения вершинных классических творений, таких, как шедевры Гете и Пушкина.⁴⁷

Между тем примерно в это же время обнаруживается, что от традиции не так уж просто отмежеваться, поскольку она подстерегает на каждом шагу. Зреет осознание того, что преемственность – нечто гораздо более сложное и глубокое, чем простое ученичество, повторение, подражание, продолжение, репродуцирование. Романтики, решительно шедшие на конфликт с классицистской традицией (это был, конечно, еще далеко не пафос тотального разрыва с прошлым, но установка на «нарушение», сдвиг внутри заданного ценностно-смыслового пространства), при всём желании не могли полностью обойтись без традиционного арсенала классических аксиологем и художественных приемов: даже бунтуя и яростно отталкиваясь, неминуемо попадали в чей-нибудь «след». Кроме того, на глазах складывался «романтический канон», включающий в себя такие атрибуты, как своеволие, индивидуализм, бунтарство, в качестве традиционных для данного типа мышления. Еще недавно «скандальная», позиция отвержения общепринятого и нормативного очень скоро перестала быть чем-то абсолютно новым, необычным и сама постепенно превращалась в традицию. Выходило так, что почти одновременно с крушением строгого императива каноничности обнаружилась внутренняя неизбежность традиционности; зависимость от предшественников перестала быть обязательной, но оказалась неминуемой.

Впрочем, необходимо отметить, что формы взаимоотношения с традицией уже тогда были очень разными. Это и тривиальное эпигонство в обеих его разновидностях – умышленно-подражательской и более или менее бессознательной, «рутинной» (стилевая инерция средних и малых писателей). Это и упомянутая абзацем выше «нечаянная», парадоксальная традиционность «новаторов». Это и воинствующий консерватизм, пассаизм, фетишизация прошлого, всевозможные варианты литературного «старообрядчества». Данное обстоятельство побуждает нас решительно разграничить:

а) собственно традиционность, преемственность (как факт неодолимой практической зависимости от опыта и достижений предшественников, сознательное или вынужденное наследование, ученичество и т. д.);

б) пассаизм / консерватизм (как установку на априорное предпочтение любых освященных традицией норм всему новому);

в) *новый традиционализм* как сознательную, концептуальную позицию активно-творческого взаимодействия с культурным наследием прошлого, обладающую самобытной ценностно-мировоззренческой базой.

Стоит отметить, что в бессознательной и невольной зависимости от традиции иногда неожиданно сходятся противоположные во всем остальном новаторы-первопроходцы и представители массовой литературной периферии. Первые соскальзывают в колею преемственности как бы вопреки своим принципиальным установкам или по крайней мере независимо от них. Вторые – в силу присущей им творческой инертности, т. е. беспринципности. С другой стороны, в культурной жизни XIX и XX вв. имели место устремления сугубо консерватив-

⁴⁷ См.: Михайлов А. В. Методы и стили литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 103–121.

ного (пасеистического или откровенно реакционного) характера, когда возникший в прошлом канон, образец, исторически сложившийся этикет или обычай (жанровый, стилистический, идейный и пр.) утверждались в качестве внешнего авторитета, как некая абсолютная внеисторическая норма, исключающая свободное творческое переосмысление и развитие. Подобный «охранительный» квазитрадиционализм зачастую предпочитает обходиться без углубленной рефлексии утверждаемых ценностей, не очень утруждая себя усилиями постижения глубинной сущности того, что отстаивается в качестве нормы, и в большинстве случаев имеет преимущественно репродуктивную направленность, ведущую к внеисторической абсолютизации тех или иных исторических форм литературного творчества.

Названные феномены и типы ориентации конечно же не имеют ни малейшего отношения к *новому традиционализму* (начавшему зарождаться после заката классицизма) и не могут обозначаться данным термином.

Новый (не императивный) *традиционализм* – организационно не регламентированное и не связанное общей программой движение, реализующее (посредством самых разных стратегий) сознательную и свободную обращенность к традиции (преданию, идее солидарности поколений) как к безусловной ценности, осознанное постулирование её в качестве таковой и, что самое главное, *восприятие традиции как источника новых творческих инициатив*. Таким образом, нас в контексте предпринятого рассмотрения будут интересовать преимущественно те устремления и стратегии, в основе которых лежит понимание традиции не как совокупности подлежащих репродуцированию образцов и обычаев, но как процесса свободного творческого наследования, предполагающего новое осмысление, развитие, реактуализацию, дальнейшее раскрытие сущностного потенциала наследуемых форм и смыслов в условиях иной исторической реальности. (Теоретическая разработка подобного понимания традиции осуществлялась в статьях и трактатах Вяч. Иванова и в эссеистике своеобразно продолжившего эту линию в 1910–1920-х гг. О. Мандельштама.)

На практике такая установка могла и не иметь внешне-консервативного характера. В некоторых случаях она могла даже соединяться с кажущейся беззаботностью по отношению к традиционности в узком, сугубо охранительном смысле. Лучший пример – писательская позиция Пушкина. Парадоксальность его причастности к процессу формирования нового традиционализма заключается в том, что имя Пушкина в гораздо большей степени ассоциируется у нас с открытиями и преобразованиями, с решительным обновлением творческого арсенала, нежели с сохранением наследия прошлого. Забота о традиции, обеспечение преемственности сами по себе (в узком смысле) редко получали в писательском сознании Пушкина статус самостоятельной, специально выделенной темы. Между тем всё его зрелое творчество проникнуто духом глубоко заинтересованного, пытливого всматривания, вдумывания, вживания в опыт предшественников, духом ответственного служения поэзии как благоговейно наследуемой и солидарно хранимой святыни. Это наводит на мысль, что для верного понимания сущностных основ неотрадиционализма необходимо временно отвлечься от его ближайших, наиболее заметных, зачастую лежащих на поверхности (а подчас неожиданно отсутствующих) признаков и атрибутов, таких, как пафос преемственности, каноничности, почтительная обращенность к наследию прошлого и т. д., и постараться вникнуть в его глубинные предпосылки, относящиеся к области философии и аксиологии творчества.

То, что русская литература XIX в., при всем динамизме своего развития в целом сохраняла тесную связь с классической системой ценностей и форм, лишает нас возможности распространить концепцию неотрадиционализма на этот период. Применительно к временному отрезку от конца классицизма до начала Серебряного века (середина 1890-х гг.) более корректно, на наш взгляд, говорить не о сложившемся неотрадиционализме, но об отдельных предвосхищениях, первых проблесках данного явления либо о рудиментарных формах традиционализма прежней формации.

Условия для формирования собственно неотрадиционализма (во всей полноте его исторической и сущностной специфики) сложились только на рубеже XIX–XX столетий, когда эпохальное художественное сознание стало необратимо постклассическим. Традиционные иерархии перестали практически функционировать не только в качестве общезначимых, но даже в качестве общепонятных. Символизм, покончив с рационалистически тесной привязкой слова к значению (главным оплотом поэтики «готовых слов» и «готовых смыслов»), стал последней каплей, сокрушившей классическую парадигму мышления. Отныне и поэт, и читатель оказались бесповоротно отпущены на свободу. И в этих условиях особую силу приобретал соблазн отнестись к творчеству как к игре без правил, отождествить непредзаданность норм с их отсутствием. Или изобретать их самочинно, в порядке личной прихоти. То есть превратить творчество в индивидуальный произвол и эстетическую авантюру. На практике это означало эскалацию субъективизма: если я волен навязать творимой вещи и её адресату любые законы, то, значит, вне меня и надо мной никаких законов нет и, творя, я не преодолеваю никакого сопротивления объективной среды, надличной реальности. При таком подходе возникала очевидная опасность размывания онтологической (бытийной) базы творчества. И эта тревожная перспектива особенно ощутима была в художественной практике представителей авангарда, заявившего о себе как о доминирующей линии в искусстве эпохи. Спустя несколько лет санкционированный большевистской властью «соцреализм» повторит и даже усилит эту угрозу, только с противоположной стороны – путем нового авторитарно-нормативного и идеологического давления на искусство.

Ввиду сказанного новый традиционализм, проявившийся в творческих устремлениях ряда поэтов начала XX в., приобретает совершенно особое качество – почти героическое. Данная позиция становится смелым вызовом духу времени, реализуется как ответственное противостояние и альтернатива господствующей культурной идеологии. В этом колоссальное различие между прежними формами традиционализма (включая соответствующие явления в искусстве XIX в.) и новым традиционализмом XX столетия, который формировался в условиях одновременного решительного отталкивания как от новейших тоталитаристских тенденций (нашедших свой апофеоз в соцреализме), так и от идеологии абсолютного творческого произвола, на волне борьбы с принудительной унификацией культуры и с эгоцентрическими соблазнами «уединенного сознания» (формула Вяч. Иванова), с ядами декадентства, с тенденциями распыления, распада целостного образа мира и человека и, в конечном счете, с дезонтологизацией искусства.

Неотрадиционализм XX в. – это своего рода попытка классического мышления в неклассических условиях и в ресурсе неклассической ментальности. Это свободно и сознательно избранное, лично инициированное отдельными поэтами движение, нацеленное на постижение глубинных основ традиции и классичности, устремленное к согласию, единству и аксиологической солидарности; не жертва завоеванной сложностью и индивидуальной творческой свободой ради единообразия и «порядка», а выход к ценностям традиции изнутри сложности и свободы. Движение не возвратно-линейное («реставрационное»), а центростремительное, «радиальное», направленное к ядру художественной традиции, которое никогда не «позади», а всегда в глубине и в центре;⁴⁸ движение, осуществляемое не в силу «роевых» или «авторитарных» императивов, но в силу самостоятельного осознания ценности общезначимых универсалий. В этой связи большой интерес представляет сопоставление разных пониманий согласия-солидарности («соборности») у разных мыслителей и ученых: например, у Вяч. И.

⁴⁸ Об этом замечательно писал О. Мандельштам: «...это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было» (Мандельштам О. Э. Слово и культура // Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М.: Прогресс-Плеяда., 2010. Т. 2. С. 49–55). Ср. с аналогичными высказываниями Т. С. Элиота: «...прошлое не только прошло, но продолжается сегодня», поскольку оно «...не то, что умерло, а то, что продолжает жить» (Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев, 1996. С. 158–166).

Иванова, у активно спорящего с его концепцией И. А. Есаулова, у М. Бахтина и у методологически опирающегося на бахтинский концепт «диалога согласия» В. Тютю.⁴⁹

Одно из характерных устремлений неотрадиционализма – поиски органичного синтеза (но не эклектического соединения!) разнородных, противоположных начал в рамках новой художественной систематики и гармонии. В пределе своем это переживалось как синтез личного и всеобщего, индивидуальной свободы и аксиологической общезначимости. А в творческой конкретике – как согласие «разноголосых» сознаний, как открытость к любым формам смыслообразования (и к любым их сочетаниям), в той мере, в какой они пригодны для реализации конвергентного типа миропонимания. Так, Пушкин для неотрадиционалистского сознания знаменует не один из методов, а целокупную меру, динамическое равновесие различного, единство противоположного, знак синтеза. Не статичный образец письма, а образец поиска и выстраивания отношений с традицией. («Совершенно особое положение Пушкина в русской литературе и культуре, – по словам В. И. Тютю, – в целом объясняется, по-видимому, его первородством для России в качестве субъекта конвергентной ментальности».⁵⁰) Отсюда цель – не возродить пушкинский канон, а усвоить пушкинский «дух», не стиль письма, а стиль «творческого поведения».⁵¹

Сближение, соприкосновение (иногда невольное, через голову ближайших предшественников) с забытыми, полузабытыми, незамеченными или отвергнутыми когда-то находками и открытиями Державина, Пушкина, Тютчева, Баратынского, Некрасова зачастую становилось для традиционалистски ориентированных авторов XX в. не просто продолжением уже известного, но как бы «первооткрытием» этих поэтов (в мандельштамовском смысле: «...ни одного поэта еще не было. ...Зато сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер»⁵²), раскрытием таких потенций в «классиках», которые были неведомы до сих пор, т. е. принципиально новой рецепцией накопленного массива культуры. Хотя надо признать, что частные, индивидуальные варианты построения взаимоотношений с наследием прошлого у писателей модернистской эпохи сильно разнятся. В качестве примера можно указать на различия в степени интереса к историческому Пушкину, скажем у Ходасевича, тщательно изучающего культуру XVIII – начала XIX в., и у Мандельштама, которого больше интересуют еще не реализованные возможности пушкинского подхода к поэзии. Другой пример – многообразие модусов использования поэтами-постсимволистами религиозно-библейской, христианской символики. Так, у Ахматовой она в большинстве случаев (особенно в зрелый период) соответствует личной религиозности автора, хотя и окрашена в подчеркнуто несентиментальные, бесстрастные тона. А, скажем, у Мандельштама и Ходасевича такая символика, как правило, фигурирует вне прямой связи с личной религиозностью, в качестве сверхпсихологических и внеличных универсалий, образующих ценностную квинтэссенцию единой русско-европейской (отчасти мировой) культуры.

Так что многочисленные стратегии и различные варианты неотрадиционализма 1910–1930-х гг. – это парадоксальное сочетание типологической общности и индивидуального разнообразия. Причем авангардная и неотрадиционалистская / неоклассическая тенденции могли проявляться в поэтике одного и того же поэта / течения, вступать в сложное взаимодействие или сменять друг друга в процессе его творческой эволюции. Линии неотрадиционализма и антитрадиционализма совмещались и соседствовали, боролись и подчас переплетались в рам-

⁴⁹ Так, И. А. Есаулов, возражая Вяч. Иванову (в статье «Постсимволизм и соборность»), настаивает на ортодоксально-церковном понимании категории «соборности», тогда как М. Бахтин и В. И. Тютю не связывают «диалог согласия» ни с какой предзаданной («готовой») ортодоксией.

⁵⁰ Тютю В. И. Дискурсивные формации... С. 33.

⁵¹ Выражение М. Пришвина. Подробнее о пушкинизме русских писателей-модернистов см. в кн.: Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии I пол. XX века. М.: Изд. центр РГГУ, 1998.

⁵² Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 2. С. 49–55.

ках одного течения / школы/ группировки или в творческих практиках одного автора, образуя сложные и неповторимо-индивидуальные комбинации.⁵³ («Могущественное противостояние этих духовных сил, – отмечает В. И. Тюпа, – создает то продуктивное напряжение творческой рефлексии, то поле тяготения, в котором так или иначе располагаются все более или менее значительные явления искусства XX в. Такое напряжение нередко обнаруживается внутри самих произведений, поэтому провести однозначную демаркационную линию между авангардистами и неотрадиционалистами едва ли возможно».⁵⁴) Однако, порождая разные, зачастую весьма несходные литературные стратегии и стили, неотрадиционалистский тип творческой ориентации всё же так или иначе тяготеет к общезначимому и надличному, к иерархичности, ответственности, солидарности и, следовательно, имел общее аксиологическое ядро.⁵⁵ Таким образом, индивидуальные траектории поэтов данной формации – не совпадающие и не параллельные линии, а как бы радиусы, идущие из разных точек к единому центру.

На сегодня очевидно, что максимально полное постижение сущности и историко-литературной специфики нового традиционализма XX в. возможно лишь путем тщательного и всестороннего анализа поэтики конкретных текстов. Исходя из этого, в большинстве аналитических глав данной монографии мы попытались сосредоточиться на целостном рассмотрении отдельных стихотворений, отражающих некоторые сущностные особенности названного явления. Исключение составляет 2-я глава, где актуальная для неотрадиционализма тема бытийности искусства прослеживается на материале всей первой книги стихов О. Мандельштама «Камень». В 3-й главе на материале мандельштамовского «Концерта на вокзале» рассматривается проблема преодоления средствами поэтической гармонии инфернального хаоса «безмузыкальности». 4-я глава книги, посвященная лирическому диптиху М. Цветаевой «Куст», – попытка осмысления диалектической соотнесенности мотивов природы и творчества в свете высших универсалий духовного бытия. В 5-й и 6-й главах предметом анализа становятся два текста В. Ходасевича. Весьма существенная для нового традиционализма проблема восстановления целостности и единства образа мира в поэзии осмысливается в связи со стихотворением «Гляжу на грубые ремесла...», а концептуальная роль комического в диалоге с предшественниками и современниками рассматривается на примере стихотворения «Люблю людей, люблю природу...». Завершают книгу две главы, посвященные произведениям А. Ахматовой. В 5-й главе, в связи со стихотворением «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...», предметом осмысления становится возвышенный историзм как один из существенных принципов неотрадиционалистского самосознания и миропонимания. А шестая глава представляет собою опыт анализа интертекстуального слоя в стихотворении А. Ахматовой «Творчество» как сферы продуктивного взаимодействия поэта с классической традицией.

⁵³ О взаимоотношениях и сложном взаимодействии неотрадиционализма и авангарда см. в работах В. И. Тюпы: «Неотрадиционализм, или Четвертый постсимволизм» (в кн.: Постсимволизм как явление культуры: Сб. материалов международной конференции / Под ред. И. А. Есаулова. Вып. 2. М.: РГГУ, 1995) и «Эстетика неотрадиционализма» (Там же. Вып. 3. М.: РГГУ, 1998).

⁵⁴ Тюпа В. И. Поляризация литературного сознания // *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy. Nowe problemy. Seria «Literatura na pograniczach»*. № 1. Warszawa, 1992. С. 89.

⁵⁵ Кроме работ В. И. Тюпы, посвященных осмыслению сущностных особенностей неотрадиционализма, следует также иметь в виду статьи И. А. Есаулова: «Постсимволизм и соборность» (в кн.: Постсимволизм как явление культуры: Сб. материалов международной конференции / Под ред. И. А. Есаулова. Вып. 3. М.: РГГУ, 1998) и «Текст, традиция и предание» (в кн.: Нижегородский текст русской словесности. Н. Новгород, 2007. С. 8–17). В некоторых аспектах проблематики они близки трудам В. И. Тюпы, однако в методологии анализа и конечных выводах ученые заметно расходятся между собой.

Глава 2

От беспочвенности и «призрачности» к подлинному бытию: онтологический дискурс в ранней поэзии О. Мандельштама

Поэтика Мандельштама исторически вырастает на пересечении нескольких мощных и разнонаправленных идейно-художественных тенденций в русской словесности первой трети XX в. В классических работах отечественных и зарубежных исследователей (Л. Гинзбург, С. Аверинцев, М. Гаспаров, Г. Фрейдин, Н. Струве, К. Браун, Е. Тоддес, К. Тарановски, О. Ронен и др.) разносторонне проанализирован синхронный процесс впитывания и решительной трансформации Мандельштамом существовавших до него (и при нём) поэтических традиций.⁵⁶ Немалый интерес, в частности, представляет совершившийся в его творчестве двойной процесс продуктивного освоения богатейшей художественной культуры символизма и не менее продуктивного преодоления крайностей и стереотипов романтико-символистического художественного метода, тяготеющего к предельному субъективизму.

Большинство ученых так или иначе обращают внимание на специфический онтоцентризм раннего Мандельштама и на то, что в стихах периода «Камня» (и позднее тоже, но уже по-другому) отчётливо даёт о себе знать стремление перенести лирический центр тяжести с авторского «я» на внеположное ему объективно сущее, которому лирический субъект может быть причастен как созидатель – в той мере, в какой он способен воплотить, онтологизировать собственные творческие интенции – «из тяжести недоброй» создать «прекрасное».⁵⁷ «Личность поэта, – полагает Л. Я. Гинзбург, – не была средоточием поэтического мира раннего Мандельштама...»⁵⁸ «Преодоление символизма, – читаем дальше, – молодой Мандельштам понимал как отказ... от зыбкого субъективизма» (К, 273). Примерно о том же пишет и С. С. Аверинцев: «Вибрация личного самоощущения... с самого начала и довольно последовательно изгнана из мандельштамовских стихов».⁵⁹ Ему по-своему вторит М. Л. Гаспаров: «Только одной темы нет в “Камне” – личной...»⁶⁰ Оба исследователя иллюстрируют, в частности, приведённые утверждения цитатой: «...я забыл ненужное “я”» (из стих. 1911 г. «Отчего душа так певуча...» – К, 25). Наконец, М. Л. Гаспаров обобщённо формулирует причину (она же – цель) подчёркнутого антииндивидуализма поэта: «Цель Мандельштама не в том, чтобы пропустить мир через свои чувства, – цель его в том, чтобы найти своим чувствам место в мире, в большом и едином мире культуры» (Г, 207). Примечательно, что в письме к Вяч. Иванову Мандельштам признавался, как поразил его в книге «По звездам» фрагмент, где «несогласный на хоровод покидает круг, закрыв лицо руками». (Вяч. Иванов определит это чуть позже

⁵⁶ Из сравнительно недавних работ по затронутой здесь проблематике см. также кн.: Дзуцева Н. В. Время заветов. Очерки поэтики и эстетики постсимволизма. Иваново, 1999; Марголина С. М. Мировоззрение Осипа Мандельштама. Марбург, 1989; Мусатов В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины 20 века: от Анненского до Пастернака. М., 1992; Он же. Лирика Мандельштама. Киев, 2000; Сураг И. З. Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2009; Паперно И. О природе поэтического слова: богословские источники спора Мандельштама с символизмом // Литературное обозрение. 1991. С. 29–36.

⁵⁷ «...Из тяжести недоброй и я когда-нибудь прекрасное создам» – слова из стихотворения 1912 г. «Notre Dame» (Осип Мандельштам. Камень. Л.: Наука (Серия «Литературные памятники»), 1990. С. 39. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи в скобках с указанием страницы после литеры «К».

⁵⁸ Гинзбург Л. Я. Камень // Осип Мандельштам. Камень. Л., 1990. С. 272. Далее все цитаты из названной статьи Л. Я. Гинзбург приводятся по этому изданию с указанием страницы после «Л. Гинзбург – К».

⁵⁹ Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев С. С. Поэты. М., 1996. С. 205. Далее ссылки на это издание см. в тексте статьи в скобках с указанием страницы после литеры «А».

⁶⁰ Гаспаров М. Л. Осип Мандельштам. Три его поэтики // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. СПб., 2001. С. 207. Далее ссылки на это издание см. в тексте статьи в скобках, с указанием страницы после литеры «Г».

как конфликт «логизма вселенской идеи» и «психологизма мятущейся идеальности».⁶¹ Как отмечает В. Мусатов, «мандельштамовский индивидуализм в начале его творческого пути... парадоксально соседствовал с желанием войти в “строй” объективного бытия, занять там своё место. Объективный мир... обладал для него притягательностью как непреложная ценность... Это не могло не сблизить его с антииндивидуалистическими тенденциями в русском символизме».⁶² Антииндивидуалистический и онтологический пафос в не меньшей мере отличает и прозу поэта, что тоже неоднократно отмечалось исследователями.

Лирическая стихия «Камня» в целом зиждется на преодолении романтического психологизма, бесконечно далека от исповедально-интимной эмоциональности и принципиально тяготеет к всеобщему и сверхличному. Более того, в стихах, в литературно-критической, философской и автобиографической прозе Мандельштама тех лет мы вновь и вновь обнаруживаем иногда формулируемую открыто и прямо, но чаще уходящую в подтекст мысль, что так называемый «внутренний мир» личности, психологическое содержание индивидуального сознания, «душевная стихия» в её сыром, эмпирическом состоянии ещё не имеют и не могут иметь безусловной онтологической ценности: «...мироощущение для художника – орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное – это само произведение»⁶³ (программная декларация из статьи «Утро акмеизма», задуманной как цеховой манифест и представляющей собою ценный философско-эстетический комментарий к первой книге стихов Мандельштама). Позднее в «Шуме времени» поэт признается: «Мне хочется говорить не о себе... Память моя враждебна всему личному» (цит. по: К, 272). А в черновом варианте статьи «О собеседнике» (СК, 259–260) находим резкую оценку одного из собратьев автора по перу, лишней раз убеждающую в справедливости исследовательских суждений о пафосе раннего Мандельштама как о пафосе преимущественно сверхличностном и онтоцентрическом: «На весах поэзии Бальмонта чаша “я” решительно и несправедливо перетянула чашу “не-я”, которая оказалась слишком легковесной» (СК, 260). Это пронизательное замечание словно предвосхищает предельно отчётливую декларацию антииндивидуализма Мандельштама, которая прозвучит 22 года спустя в его рецензии на стихи А. Адалис (1935): «Лирическое себялюбие мертво, даже в лучших своих проявлениях. Оно всегда обедняет поэта» (СК, 312).

И всё же мы рискуем ничего не понять в художественно-философской онтологии раннего Мандельштама, если упустим из виду тот факт, что загадочное, неизвестно почему и для чего сознающее себя «я», хотя бы и обобщённое (всё время присутствующий в подтексте «мыслящий тростник» Паскаля и Тютчева), есть первичная, «ближайшая» реальность мандельштамовского лирического универсума. Напряжённо-трепетное самосознание субъекта предстаёт в ранней лирике Мандельштама как предшествующая опыту и не поддающаяся объяснению данность: «Дано мне тело – что мне делать с ним...» (К, 11);⁶⁴ «Невыразимая печаль открыла два огромных глаза» (К, 12).

Сходные мыслеобразы вновь и вновь возникают в стихах 1908–1911 гг. В частности, в стихотворении 1910 г., не вошедшем в «Камень»:

Из омута злого и вязкого
Я вырос, тростинкой шурша,
И страстно, и томно, и ласково

⁶¹ Цит. по кн.: Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 252.

⁶² Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии... С. 250.

⁶³ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 168. Далее ссылки на это издание см. в тексте статьи в скобках с указанием страницы после литер «СК».

⁶⁴ В контексте стихотворения и в широком контексте раннего творчества Мандельштама фраза «дано мне тело» может быть истолкована не иначе как «дано мне бытие, личное существование» (ср.: «...И призраки требуют тела, / И плоти причастны слова» – К, 130).

Запретную жизнью дыша.

(К, 82)

Но это неистово пульсирующее самосознание⁶⁵ изначально отравлено мучительным ощущением собственной эфемерности и зыбкости перед лицом «сумрачных скал» (К, 23) и «ледяных алмазов» Вечности:

И, если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь – трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых...⁶⁶

(К, 15)

Осторожный оптимизм стихов об остающемся (от тёплого «дыхания») на «стёклах вечности» «узоре милом», которого «не зачеркнуть» (К, 11), заметно диссонирует со звучащими в большинстве текстов этой поры мотивами печального сиротства, безысходной покинутости мыслящего и чувствующего «я». В этом же стихотворении 1909 г. находим томительное вопрошание, сильно подтачивающее бытийственный пафос заключительных строк о нетленном «узоре»:

За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите, мне благодарить?

(К, 11)

Мандельштаму-лирику не даёт покоя бередающее душу ощущение недостоверности всего одухотворённого в сочетании с видимой неодухотворённостью всего «объективного» и «реального». ⁶⁷ Лирический субъект подавлен зловеще-чуждой огромностью, непроницаемостью, непостижимостью внешнего мира, периодически чувствует себя стоящим «над пропастью, на гнущихся мостках» (К, 32) (ср.: «...душа висит над бездною проклятой» – К, 33) и до поры до времени, движимый как будто смесью малодушия и честного стоицизма, пытается при случае обрести мимолётное убежище среди «милого и ничтожного» (К, 102), «далёко от эфирных лир», в хрупком, но уютном мирке воображаемых «пенатов», где влачат свой «игрушечный удел» холодновато-изящные «лары» – «точёные» фигурки древнеримских фамильных божеств, которые в любую минуту «позволено... переставить» «осторожною рукой» (К, 10).

И здесь мы вплотную подходим к сквозному и чрезвычайно значимому в ранней лирике Мандельштама мотиву призрачности существования, на который тоже неоднократно обращали внимание критики и интерпретаторы поэта. ⁶⁸ Иногда эта призрачность предстаёт у него как свойство окружающей действительности, смутной и малоосозаемой по сравнению с пронзительно-трепетным «я», и тогда названный мотив приобретает солипсические оттенки («я вижу дурной сон» – К, 23; «я, создатель миров моих, – где искусственны небеса...» – К, 97). Но чаще иллюзорность объективного мира воспринимается как неизбежное следствие иллю-

⁶⁵ Насыщенной эмоциональности субъекта у раннего Мандельштама чужда прямая экспрессия, и в силу этого любой аффект не выражается непосредственно в фактуре стиха, но даётся в плане бесстрастной описательности.

⁶⁶ «Стрекозы» (а также «ласточки» и реже «чайка») в ранней лирике Мандельштама, как правило, символизируют хрупкое, одухотворённое начало, со всех сторон окружённое бездушной стихией.

⁶⁷ Мандельштамовское понимание реального, реальности не оставалось неизменным, эволюционировало, и об этом пойдет речь дальше.

⁶⁸ «Начинающий Мандельштам, – по мнению Л. Я. Гинзбург, – ориентируется... в особенности на Сологуба с его концепцией призрачного мира...» (К, 262).

зорности самого «я» («я блуждал в игрушечной чаще и открыл лазоревый грот» – К, 25; «и призрачна моя свобода, как птиц полныхчых голоса» – К, 17; кстати, эпитет «игрушечный» – один из наиболее частых в стихах этого периода). С этим навязчивым ощущением нереальности происходящего, ставшим почти привычным для лирического субъекта (он «покорно» несёт «лёгкий крест одиноких прогулок» – К, 22; ср. также: «С притворной нежностью у изголовья стой / И сам себя всю жизнь баюкай» – К, 18), причудливым образом связан знаменитый мандельштамовский «страх» перед «таинственными высотами» (К, 32), который подчас очень напоминает страх перед возможностью соприкоснуться с воистину сущим и чем-то похож на боязнь проснуться (ср.: «мне холодно, я спать хочу» – К, 20).

В. Мусатов, полемизируя с Е. Тоддесом, полагает, что для Мандельштама характерно не только движение к «надындивидуальным ценностям», но и конфликт с ними. «...Сама символика крестной жертвы, – замечает исследователь, – рождает в нем тот же страх, что и “неумолимые высоты”. Возможно, в этом и таится разгадка признания в том, что религиозная культура воспринималась ранним Мандельштамом как “дорогое и вместе враждебное начало”. <...> Восторг приобщения к “христианской культуре” был слит с переживанием гибельности... <...> Свою изначальную неукорененность в европейской традиции он пытался было преодолеть эстетически, то есть выйти к “христианской культуре” изнутри чисто художественных задач и смыслов». ⁶⁹

Зачастую этот «страх» выглядит как боязнь в столкновении со сверхличным стать жертвой чего-то тайно враждебного, безжалостного. Здесь ключ к пониманию загадочного образа, завершающего стихотворение «Я вздрагиваю от холода» (1912):

Что если над модной лавкою,
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавою
Опустится вдруг звезда?⁷⁰

(К, 28)

Так томительная беспочвенность, неизбывная химеричность субъективного самосознания, будучи отправной точкой художественного дискурса, становится в то же время центральной проблемой лирики Мандельштама 1908–1915 гг.

Остро переживаемый поэтом дефицит бытийственности побуждает его жадно «шарить в пустоте»⁷¹ в поисках того, что не есть грёза, сон, призрак. В то же время мысль о реальности сверхлично-бытийного неизменно сопряжена в самых ранних стихах с эмоцией ужаса, сопоставимого с тютчевским (и отчасти буниным) ужасом перед «шевелившимся хаосом»: далёкая, непонятная «вечность» (как тютчевская «ночь» с её «обнажённой бездной») всякий раз страшна лирическому субъекту Мандельштама, она пугающе нависает, зловеще «бьёт на каменных часах», «растёт», как «снежный ком» (К, 32), ежеминутно грозя обрушиться на хрупкое «я» всеми своими «пенящимися громадами» (К, 102) и бесследно поглотить в тёмных пучинах.

Но мы раз за разом видим, как к этому ужасу примешивается что-то ещё, что-то сдержанно-торжественное и одновременно трезвенное, смутно напоминающее чувство религиозного смирения, смиренномудрое сознание онтологической дистанции.⁷² «Путь Мандельштама

⁶⁹ Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии... С. 254–255.

⁷⁰ Другой вариант этой строфы в более поздней редакции: «Что если, вздрогнув неправильно, / Мерцающая всегда, / Своей булавкой заржавленной / Достанет меня звезда?» (К, 293).

⁷¹ Этот образ присутствует в стихотворении 1922 г. «Кому зима, арак и пунш голубоглазый...», а также применительно к В. Розанову в написанной в том же году статье «О природе слова» («...Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте...» – СК, 61).

⁷² Об отражении религиозных исканий Мандельштама в его биографии и творчестве см.: А, 215–233.

к бесконечному», – замечает по этому поводу С. Аверинцев, – лежит «...через принятие конечного как конечного, через твёрдое полагание некоей онтологической границы» (А, 203). Нагляднее всего это бытийственное самоограничение субъекта выражено в известном стихотворении 1909 г., начинающемся знаменательными словами: «Не говорите мне о вечности – / Я не могу её вместить», а также в стихотворении «Медленно урна пустая...» (1911). В первом из них отношение к «вечности» наиболее отчётливо сформулировано в следующей строфе:

Я слышу, как она растёт
И полуночным валом катится,
Но – слишком дорого поплатится,
Кто слишком близко подойдёт.

(К, 102)

Во втором особенно примечательны строки:
Что расскажу я о вечных,
Заочных, заоблачных странах?
Весь я в порывах конечных,
В соблазнах, изменах и ранах.

(К, 137)

Таким образом поэт, ввиду осознанной невозможности «вместить вечность» (см.: К, 102), как будто сознательно потупляет очи долу, не позволяя себе (в соответствии с акмеистскими канонами, но совсем не по-акмеистски трепетно) ни грана мистической дерзости,⁷³ благодаря чему многие упоминания и аллюзии «вечности» приобретают как бы апофатический характер. Вот как объясняет аскетическую сдержанность Мандельштама в проявлении религиозных аффектов С. С. Аверинцев в своём очерке жизни и творчества поэта: «Свирепая, бешеная стыдливость возбраняла ему обнажать перед читателем свои переживания подобного рода» (А, 222). «Злейшим врагом» для Мандельштама периода «Камня», по мнению исследователя, является «нескромность мистического чувства», вследствие чего «...религиозная топика допускается у него» лишь «при условии объективации, вывода из личной эмоциональной сферы». «В подходе к сакральному, – замечает Аверинцев, – поэт может быть одически важен, как в “Евхаристии”, или охлаждённо описателен, как в “Аббате”; но исключена даже тень страшного подозрения, что он – интимен»⁷⁴ (А, 222).

Впрочем, можно указать одно стихотворение, где религиозный мотив хотя и далёк от интимной тональности, но всё же не объективирован в обычной для Мандельштама мере и где лирический субъект как будто изменяет своему правилу неназывания сакрального. Речь идёт о стихотворении «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (1912). Приведём его полностью.

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
«Господи!» – сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.
Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди.

⁷³ Ср. с признанием из стих. «В изголовье чёрное распятие...» (1910): «...Страшен мне “подводный камень веры”...» (К, 134), где Мандельштам берёт в кавычки цитату из тючевского «Наполеона».

⁷⁴ «Евхаристия» («Вот дароносица, как солнце золотое...») и «Аббат» – два стихотворения 1915 г., вошедшие в сборник «Камень».

Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади...⁷⁵

Строчная буква в слове «твой» исключает однозначно сакральное истолкование упомянутого, но не названного в первом стихе. Однако мы видим, что нечаянно («по ошибке») слетевшее с губ «Господи!»⁷⁶ даёт вымолвившему это внезапный и ошеломляющий опыт прикосновения к подлинной реальности. То, что данный сюжет художественно реализует мысль об устрашающей весомости человеческого слова и об огромной онтологической ответственности поэта, не подлежит сомнению. (Сохранились свидетельства о том, что Мандельштам упрекал Гумилёва и Ахматову за слишком лёгкое обращение в стихах с именем Божиим.⁷⁷) Вместе с тем есть и другие основания отнести к художественно запечатлённой здесь ситуации как к парадигматической для всего творчества Мандельштама. Особенно если взглянуть на неё в свете выше приведённых наблюдений о «мистической стыдливости» поэта. Уже было отмечено, что излишне благополучной, уютной религиозности Мандельштам в большинстве случаев предпочитает скромную позицию смиренномудрого незнания, неведения о Сущем. И вот это нечаянно вырвавшееся у лирического субъекта «Господи!», точнее, весь сюжет стихотворения, на наш взгляд, косвенно и символически отражает самую суть парадоксальной религиозности мандельштамовской поэзии. Тщательно избегая как любых проявлений религиозной аффектации, так и любых деклараций религиозной идентичности, Мандельштам неявно и как бы нечаянно («сам того не думая сказать» – К, 30) – всем пафосом и архитектурным строем своего философско-эстетического дискурса – содействовал утверждению подлинно религиозного (а в ряде аспектов – подлинно христианского) понимания культуры и творческой активности человека. В то же время свойственный Мандельштаму (начиная примерно с 1912 года) пафос своеобразного поклонения культуре заключал в себе тенденцию, отчасти противоположную только что названной.

Между тем повторимся, 1908–1911 гг. для Мандельштама – время непрекращающихся исканий нетленного бытийственного ядра, каркаса, культурно-мировоззренческого «акрополя» (ср.: «...в нас заложена неодолимая потребность найти твёрдый орешек кремля, акрополя...» – СК, 61), время поисков круговой поруки достоверного существования, возможности приобщения к общезначимому и всечеловеческому, к «сообщничеству сущих в заговоре против пустоты и небытия» (СК, 170) (ср.: «И я слежу – со всем живым / Меня связующие нити». – К, 126).

В стихотворении «Раковина» (1911), по мнению В. Мусатова, намечается разрешение конфликта между «ненужностью “я”» и жадной связи с мировым целым: «...ты неразрывно с нею свяжешь огромный колокол зыбей» (К, 26). «...В хрупких пропорциях раковины, замечает ученый, – таилась возможность резонанса, установления взаимоотношений с мировой “пучиной”. <...> Раковина становится здесь метафорическим воплощением поэта-резонатора, стремящегося выразить не себя, но именно “логизм вселенской идеи”». <...> Позднее Мандельштам подчеркнет у Анненского... «не каприз и не мерцание изощренной впечатлительности, а настоящую твердую конструкцию».⁷⁸

⁷⁵ Интересный (хотя и не бесспорный) комментарий к стихотворению см.: А, 220–221.

⁷⁶ Нечаянной эта обмолвка конечно же является лишь для героя данного лирического сюжета, но никак не для автора. В то же время пронзительное «Господи!» здесь заметно отличается от холодноватого-отчуждённого «Господь» в стихотворениях «Змей» (К, 131) и «Как облаком сердце одето...» (К, 130).

⁷⁷ Ср. запись С. Б. Рудакова от 1 июля 1935 г. (Мандельштам о Гумилёве): «Я говорил ему, поменьше Бога в стихах трогай (то же у Ахматовой: “Господь”, а потом китайская садовая беседка)» (Герштейн Э. Г. Новое о Мандельштаме. Париж, 1986. С. 243).

⁷⁸ Цит. по: Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии... С. 259.

Устремленность к сверхличному приводит к тому, что на определенном этапе дисциплина формы, пафос лада и строя выходят у Мандельштама на первый план. Посылая Вяч. Иванову одно из стихотворений, он писал: «...интимно-лирическое, личное – я пытался сдерживать, обуздывать уздой ритма. <...> Ямб – это узда “настроения”». ⁷⁹ Призыв М. Кузмина быть «логичным в замысле», в «постройке произведения», ⁸⁰ как и указание Н. Гумилева на необходимость «возложить на себя вериги трудных форм», ⁸¹ оказывается очень созвучным установкам Мандельштама. «Проблема “узды”, “формы”, – считает В. Мусатов, – была для Мандельштама проблемой традиции, которая позволяет внутреннему миру творческого “я” находить адекватные формы самообъективации, и следовательно – проблемой почвы». ⁸²

При этом поиск неопровержимо реального и органически единого в бытии одновременно означал для Мандельштама-поэта и поиск адекватных этой бытийной органике художественных символов. Поэт идёт как бы от противного, обнаруживая и отбрасывая притворяющиеся реальностью миражи, фикции бытия. В конце концов напряжённая устремлённость к обретению онтологической опоры и почвы приводит Мандельштама к двум ключевым идеологемам, позволившим ему «скрепить» изнутри и структурировать художественный космос. Это одновременно полярные и диалектически сопряжённые *камень* и *архитектура*.

Появление в лирике 1912 г. (начиная со стихотворения «Я ненавижу свет однообразных звёзд...») архитектурных мотивов и образов знаменует собою начало новой фазы поэтического мироосмысления. По мнению ряда исследователей (Н. Струве, Г. Фрейдин и др.), именно в этот период Мандельштам впервые покидает лоно символизма и воздвигает своё художественное мышление на новых идеологических основаниях, своеобразным «рабочим термином» для обозначения которых послужило понятие «акмеизм». Видимо, в это же время создаётся и программная статья «Утро акмеизма», ⁸³ которая, по словам Л. Гинзбург, «даёт... ключ к антисимволистским символам» Мандельштама (К, 266). На наш взгляд, начало преодоления лирической «беспочвенности» и решительное движение к обретению бытийных основ можно обнаружить ещё раньше – в датированных июлем 1911 г., но не попавших ни в один из прижизненных сборников стихотворениях «Душу от внешних условий...» и «Я знаю, что обман в видении немислим...». Знаменательно, что во втором из них «...раскрывается неуловимым метром / Рай распростёртому в уныньи и в пыли» и звучит призыв:

Так ринемся скорей из области томленья —
По мановению эфирного гонца —
В край, где слагаются заоблачные звенья
И башни высятся заочного дворца!

(К, 140)

Семантика и функции строительно-архитектурных символов, их роль в воплощении «мандельштамовского пафоса архитектоники и сопротивляющегося ей материала» (Л. Гинзбург – К, 271) неоднократно рассматривались в работах о поэте. Здесь, применительно к интересующей нас теме, считаем необходимым особо обратить внимание на то, что в философско-эстетическом контексте его раннего творчества мироощущение и душевная эмпирика художника аналогичны не только инструменту зодчего («молотку в руках каменщика»), но и

⁷⁹ Там же. С. 256.

⁸⁰ Кузмин М. О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4. С. 6.

⁸¹ Гумилев Н. Жизнь стиха // Аполлон. 1910. № 7. С. 6.

⁸² Мусатов В. Пушкинская традиция в русской поэзии... С. 256.

⁸³ Комментарий к существующим разногласиям по вопросу о точной датировке статьи см.: СК, 298; К, 334–335.

– едва ли не в большей степени – строительному материалу искусства. Остановимся на этом поподробнее.

Если с точки зрения эгоцентрической аксиологии (в целом характерной для романтизма) индивидуальное «я» есть наиболее достоверная реальность, то в художественном мире Мандельштама, как уже было отмечено, отдельное, самому себе предоставленное сознание – нечто ирреальное, онтологически недостоверное («неужели я настоящий и действительно смерть придёт?» – К, 25). Предлежащая текучему субъективному сознанию устрашающе плотная, но неодухотворённая природная реальность («камень Тютчева» – СК, 169)⁸⁴ противостоит, с одной стороны, этой призрачной «душевности» как некой иллюзорной субстанции («и камень отрицает иго праха» – К, 34), с другой – высшим творческим возможностям человека, для которого «звук долота, разбивающего камень», есть «метафизическое доказательство» (СК, 169). (Ср. с другим, более поздним утверждением: «...человек должен быть твёрже всего на земле и относиться к ней так, как алмаз к стеклу».⁸⁵)

«Немое красноречие гранитной глыбы» (СК, 169) воспринимается поэтом как дерзкий вызов неведомых сверхличных сил человеческому духу («кто камни нам бросает с высоты...» – К, 34).⁸⁶ И Мандельштам убеждён, что «на этот вызов можно ответить только архитектурой» (СК, 169). Строгий архитектурный канон, торжествующий над упорно противостоящим ему материалом, отныне постулируется в качестве высшего критерия творческой правоты, с одной стороны, полагающего предел всякому субъективному произволу и, с другой стороны, непреложно удостоверяющего бытийную реальность создаваемого. В этом смысле программными для раннего Мандельштама являются его стихи на архитектурную тематику («Айя-София», «Notre Dame», «Адмиралтейство», «На площадь выбежав, свободен...»). С этих пор «он вообще мыслил действительность архитектурно, в виде законченных структур...» (Л. Гинзбург – К, 267). Архитектурная топика «Notre Dame», по словам Е. Тагер, «раскрывает “внутреннюю структуру” не готики как таковой... а более широкого явления – спрессованного культурного опыта человечества...».⁸⁷ Более того, диалектически сопряжённая символика косной глыбы («тяжести недоброй») и архитектурной твердыни образует у Мандельштама универсальную парадигму, охватывающую всё содержание духовной жизни. В рамках этой парадигмы «стрела готической колокольни» (СК, 170) и «мысли живой стрела» (К, 29) в равной мере противостоят «болезненному и странному» царству «пустоты» (К, 17).

Символика эстетически не претворённого бытия у раннего Мандельштама многообразна, но устойчива. В одних случаях оно может художественно ассоциироваться с тяжестью, жёсткостью, грубостью, в других – с немотой, пустотой, слепотой, «сумраком», миром «теней», «омутом», «бездной», «туманом», «зияньем», забвением и т. д. Иногда – с «тоской», «томлением» и «печалью». Вычленяемые здесь при желании оппозиции «бесплотное – вещественное» или «духовное – физическое» и т. д., как и отнесённость образов в одних случаях к тёмному хтоническому лону бытия («глубине, где стебли тонут» – К, 133; «омуту злему и вязкому» – К, 82; «огромному колоколу зыбей» – К, 26), в других – к плотной вещественности («камни», «глыбы» и «скалы») либо к зыбкой душевной стихии субъекта («ненужное “я”» – К, 25), не касаются в данном случае кардинального для нас противопоставления, а именно оппозиции укоренённого и не укоренённого в подлинном Бытии. Всё эстетически не претворённое

⁸⁴ Ср. у Пушкина в стих. «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»: «равнодушная природа» «сияет» «красою вечною». У Мандельштама же неочеловеченная природа, как правило, непричастна нетленной Красоте, мрачна и уныла.

⁸⁵ Слова из статьи Мандельштама «О природе слова» (см.: Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 186). Ср. в стих. «Необходимость или разум» (1910): «...Но человек чертит алмазом, как на податливом стекле» (К, 122).

⁸⁶ В. Соловьёв, как известно, видел в неподатливой косности камня сильнейшее возражение против гегелевской теории эволюции духа.

⁸⁷ Тагер Е. Б. Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия // Русская литература конца 19 – начала 20 века. 1908–1917. М., 1972. С. 324.

(теперь уже как в субъекте, так и вне субъекта), не «отвердевшее» в прекрасных архитектурных формах, понимается как недоовещенное и в этом смысле как не вполне существующее, добытийственное. И только в свете этих обобщений становится по-настоящему понятен лозунг, звучащий в «Утре акмеизма»: «Любите существование вещи больше самой вещи и своё бытие больше самих себя...» (СК, 172).

«Тяжесть недобрая»⁸⁸ в обозначенном контексте есть косный, непретворённый материал (всё равно – душевный или вещественный), аморфная масса эмпирической данности. Но эта «тяжесть» может обнаружить «скрытую» в ней «потенциальную способность динамики», «попроситься в “крестовый свод”» (СК, 169), стать «крылатой», обернуться «кружевом» и «иглой» (К, 29).⁸⁹ Кто «радостно принимает» свою «тяжесть», «чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы», по Мандельштаму, относится к ней как к «материалу, сопротивление которого он должен победить» (СК, 169). Своеобразное преломление этого мотива находим в стихотворении «Автопортрет» (1914). (Ср.: «...чтоб прирождённую неловкость врождённым ритмом одолеть» – К, 164.) М. Л. Гаспаров несколько прямолинейно трактует этот комплекс идей следующим образом: «Мандельштам находит решение конфликта между безличной вечностью и трепетной человечностью – смертный человек преодолевает свою смертность созданием вечного искусства» (Г, 200). Данная формула, на наш взгляд, чересчур благополучно «накрывает» названную проблему и недостаточно отражает драматизм экзистенциального преломления указанных выше философско-эстетических идей. Попробуем подойти к этому вопросу несколько издалека.

Лирический субъект раннего Мандельштама, в отличие от пушкинского «поэта» (в одномимённом стихотворении),⁹⁰ пребывающего от наития до наития в «хладном сне», никогда не «погружён» до конца «в заботы суетного света», всегда немножко чужой, посторонний, томящийся. И таким образом, творческое торжество противопоставлено здесь уже не «хладному сну» прозаической обыденности, но самому лирическому «томлению», не воплощённому в слове, в вещи. Предтворческая истома, пусть и знаменующая пробуждение от «хладного сна», противопоставляется тем самым творчеству как эфемерное психологическое состояние – бытийственному акту.

«Томленье» – одна из ключевых идеологем в системе ценностей романтического психологизма – чрезвычайно часто (вместе с однокоренными образованиями: «томим», «томительный» и пр.) фигурирует в стиховой палитре «Камня» на правах символически весомого, «знакового» понятия. Наряду с «тоской» и «печалью» оно в большинстве случаев маркирует то характерное отчуждение глубинного «я», мучительное чувство самонетожества, которое нередко образует субъективную почву творческого акта,⁹¹ но которое само по себе в онтологическом смысле есть ничто и должно быть претворено в нечто, объективироваться, «материализоваться» в сверхличном – в совершенном творении, в «вещи» (ср.: «...как небылицей, своей томись тоской...» – К, 18). Отсюда призыв «ринуться скорей» «из области томленья» в сферу осязаемо-конкретного, объективно-сущего – «в край, где... башни высятся заочного

⁸⁸ «Тяжесть» у Мандельштама амбивалентна. В одних случаях она символизирует бытийную осязаемость явлений (ср.: «Всё стало тяжелее и громаднее» – СК, 67, или: «...Какая-то тяжесть жива; / И призраки требуют тела...» – К, 130), в других – «сырую», непретворённую реальность, и тогда «тяжесть» предстаёт как «недобрая» (К, 39).

⁸⁹ Звезда «длинной булавкою», как мы помним, вонзается «в сердце» поэта, тогда как «стрела готической колокольни» в свою очередь норовит у Мандельштама «уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» (СК, 170). Этот обмен «уколами» весьма примечателен в контексте обозначенной нами онтологической проблематики. Отсюда неожиданно приоткрывается смысл концовки одного из стихотворений 1910 (?) г.: «...И моя последняя мечта – / Роковой и краткий гул пробоин моего узорного щита» (К, 136).

⁹⁰ Ср. пушкинское «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...» с первой строфой одного из стих. Мандельштама 1910 г.: «Как облаком сердце одето / И камнем прикинулась плоть, / Пока назначение поэта / Ему не откроет Господь» (К, 130).

⁹¹ У Пушкина (в «Пророке») встрече уныло «влачащегося» «в пустыне мрачной» героя с «шестикрылым Серафимом» тоже предшествует смутно «томящая» его «духовная жажда».

дворца» (К, 140). Лишь в этом контексте становится ясен подлинный смысл и другого призыва из того же стихотворения: «Несозданных миров отмститель будь, художник – / Несуществующим существование дай...» (К, 140). Несозданное и несуществующее, таким образом, – всё, что не приобщилось к сверхличной гармонии и иерархии, не вошло в круговую поруку все-ленского Смысла, иными словами – всякая вещь, оказавшаяся не в состоянии «участвовать в радостном взаимодействии себе подобных» (К, 261).

При этом Мандельштам отнюдь не склонен недооценивать роли смутного брожения духа в деле пробуждения от тяжкого сна безбытийности (ср. первоначальный вариант 14-го стиха из только что упоминавшегося текста: «...Росою бытия печаль свою считай...» (К, 323). Ещё 18-летним поэт интуитивно чувствовал, что «дыхание» и «тепло», оседающие на «стёклах вечности», изначально есть «муть», которая «стекает», но она же преобразуется, как мы помним, в нетленный «узор» (К, 11).

«Томленье», «томительный», как известно, излюбленные и несомненно ключевые слова в лирическом лексиконе И. Анненского, поэтически именовавшего (в «Третьем мучительном сонете») своё творчество «минутами праздного томленья, перегоревшими на медленном огне».⁹² Судя по всему, подспудно отсылая читателя к стилистике Анненского, «томленье» в мандельштамовском контексте маркирует не только предтворческое и докатартическое состояние (в котором поэтическая мысль – «слепая ласточка» ещё не покинула призрачный «чертог теней»⁹³ и тем самым не вышла из-под угрозы небытия), но и настойчиво преодолеваемый Мандельштамом тип художественного мышления, тяготеющий к поэтизации пограничных душевных состояний и к нескончаемой медитации над таинственными глубинами тоскующего «эго». Творчество для Мандельштама 1912–1915 гг. – не медитативное и нарциссическое погружение в бездну собственной душевности («я не хочу души моей излучин...» – явно отсылающая к «Незнакомке» Блока реминисценция из стихотворения 1910 г. «Змей»), а конструктивное «преодоление материала», зодчество. Если и акт самопознания души, то не в аспекте её «бездонности», но в аспекте её онтологической осуществимости, бытийственной воплощённости. Катарсис творчества («выпрямительный вздох»,⁹⁴ «рай» «неуловимого метра» – К, 140), таким образом, оказывается напрямую связан с фактом гармонической актуализации и онтологизации того ценного, что смутно томится в душевной сфере. При этом искусство, некогда отдававшее «игрушечностью», напоминавшее радужный морок, «рисунок... на стеклянной тверди» (К, 9), всё чаще – в лирике 1912–1915 гг. – трактуется как способ преодоления наличного юдольного ничтожества, как возможность выхода за пределы брэнного, полупризрачного «я» в сферу сверхличного, прочно укоренённого в Бытии. И здесь ещё раз подчеркнём особо: в архитектурных символах Мандельштама основополагающими являются не «предметность» и «материальность» как таковые, а неоспоримая, жизненно конкретная явленность духа, доказательство онтологической реальности духовного акта. В этом смысле архитектура зодчества единосушна, по Мандельштаму, архитектонике словесного и всякого другого подлинного искусства (потому и «...раскрывается неуловимым метром / Рай распростёртому в уныньи и в пыли» – К, 140; «...И дышит таинственность брака / В простом сочетании слов» – К, 130).⁹⁵ Эстетический катарсис переживается как откровение смертному и по-человечески немощному художнику – «рая» подлинно бытийной гармонии. Чрезвычайно важно, что прорыв этот, в

⁹² «Томленье» фигурирует и в посвящённом памяти Анненского стихотворении А. Ахматовой «Учитель» («...всех пожалел, во всех вдохнул томленье...») в близком соседстве с примечательной, хотя в историко-литературном смысле и не совсем справедливой строкой: «...как тень прошёл и тени не оставил...»

⁹³ Образы из стихотворения 1920 г. «Ласточка» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...»).

⁹⁴ Выражение из первого стихотворения цикла 1933 г. «Восьмистишия» («Люблю появление ткани...»).

⁹⁵ Позже, в 20-е гг., поэт придёт к пониманию языка как оплота бытийственности. См. об этом, например, в статье «О природе слова» (1922): «Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащённая эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием...» (СК, 63).

манделштамовском понимании, оказывается возможен не за счёт эгоцентрического «разбухания» субъективного «я», а путём приобщения этого «я» к тому, что больше его – к сверхлично-бытийственному ладу, живому иерархическому стволу вечно сущего.⁹⁶ При этом опозитизированная романтиками вязкая «душевность» с её смутными грёзами («полу-явь и полусон, забытие неутолённое, дум туманный перезвон» – К, 21) сама становится «сопротивляющимся материалом» поэтического зодчества, норовит увильнуть от муки эстетического преобразования (ср.: «мне холодно, я спать хочу» – К, 20). И творческая активность предстаёт, таким образом, уже не как естественная и «приятная» потребность, а как мучительный долг, волевое усилие, род аскезы, подобие подвига (ср.: «Я вздрагиваю от холода – мне хочется онеметь! / А в небе танцует золото – приказывает мне петь» – К, 28).

Но, судя по всему, именно здесь, в этой точке дискурса, мы упираемся в не ускользнувшую от зоркой интуиции самого поэта мучительную проблему, традиционно сообщающую творческому торжеству трагический оттенок. Речь о том, что в духовно-личностном плане эстетическое преодоление бессилия и брэнности неминуемо мимолётно, фрагментарно, уязвимо – эта тема пронизывает вошедшие и не вошедшие в «Камень» стихи 1908–1911 гг. («художник милый» выводит свой «узор» «в сознании минутной силы, в забвении печальной смерти» – К, 9; «...но музыка от бездны не спасёт!» – К, 32). Позднее архитектурный дискурс как будто воздвигает несокрушимую аргументацию против безнадёжного (хотя и мужественно-бесстрастного) пессимизма. Молчаливо предполагается, что архитектурная парадигма в равной мере применима как к объективному созиданию, так и к процессу духовного самовыстраивания творящего субъекта. Но на деле всё в конечном счёте сводится (в манделштамовском контексте) к эстетической объективации продуктов душевной работы, в той или иной степени отчуждённых от наличного духовного состояния созидателя. Уже не пресловутая сырая «душевность» только, но в целом личность творца грозит превратиться в безразличное «орудие», в служебный «инструмент» созидания сверхличных «культурных ценностей». Онтологически убедительным и ценным раз за разом оказывается лишь «отчуждённый» результат творческого акта – «башни стрельчатый рост» (К, 29). Актуальность личного бессмертия заслоняется величию сверхличной «бессмертной культуры». И именно тут мы упираемся в тот самый проблематический аспект эстетического торжества, от которого абстрагируется М. Л. Гаспаров, говоря о найденном «решении конфликта между безличной вечностью и трепетной человечностью», которое якобы заключается для автора «Камня» в преодолении «смертности» «созданием вечного искусства» (Г, 200).

И всё же, обобщая сказанное, подчеркнём, что проделанная в означенный период трудная и плодотворная работа Мандельштама-поэта видится ныне обнадеживающим, актуальным противовесом проявившейся в искусстве XX в. зловещей тенденции к развоплощению целостного и иерархически осмысленного образа мира и человека.

Полемически нацеленная как против культивируемой неоромантиками поэтизации бесплотного и субъективного, так и против авангардистского «неоварварства», исподволь порождавших подсознательное равнодушие к реальности создаваемого, поэзия Мандельштама 1908–1915 гг. знаменует собою острую тоску по иерархичности, по достоверной подлинности, по утраченному онтологизму мировосприятия, возвращая творческому сознанию обострённое ощущение глубинной бытийственности художественного слова и высокой культурно-исторической ответственности поэта, об особом внутреннем устройении и специфической миссии которого 19-летний Мандельштам писал:

⁹⁶ Ср. с замечательно глубокой формулой М. Бахтина: «Поиски собственного слова на самом деле есть поиски... слова, которое больше меня самого; это стремление уйти от своих слов, с помощью которых ничего существенного сказать нельзя» (Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 526).

Он ждёт сокровенного знака,
На песнь, как на подвиг, готов.
И дышит таинственность брака
В простом сочетании слов.

(К, 130)

Глава 3

«Музыка» как преодоление хаоса и небытия («Концерт на вокзале» О. Мандельштама)

Стихотворение О. Мандельштама «Концерт на вокзале» впервые было опубликовано в журнале «Россия» (1924. № 3), а затем вошло в книгу «Стихотворения» (Л.; М.: ГИЗ, 1928). В авторский экземпляр была вписана дата «1921». Более точное время написания продолжает оставаться предметом дискуссий. Приведем текст полностью.⁹⁷

Концерт на вокзале
Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но, видит Бог, есть музыка над нами,
Дрожит вокзал от пенья Аонид,

⁹⁷ Текст стихотворения приводится по изд.: Мандельштам Осип. Соч.: В 2 т. / Сост. П. М. Нерлер. М., 1990. Т. 1. С. 139–140.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.