

низмов, омонимических каламбуров, семантической многозначности слов, обыгрывание паронимов, путаницу слов, тропы стиля.

Временами вступает в действие «остроумная манера писать», основанная на каламбуре, словесном алогизме, игре слов. Ею отличаются, например, высказывания Оптимистенко: «В свою очередь беру слово от **лица** всех и скажу вам в **лицо**, невзирая на **лица**, что нам все равно, какое **лицо** стоит во главе учреждения, потому что мы уважаем только то **лицо**, которое поставлено и стоит. Но скажу **нелицеприятно**, что каждому **лицу** приятно, что это опять ваше приятное **лицо**. Поэтому от **лица** всех подношу вам эти часы, так как эти идущие часы будут к **лицу** именно вам, как **лицу**, стоящему во главе...»

Иногда Маяковский обыгрывает смысл штампа, придавая ему нужное ассоциативное значение. Реальные факты им корректируются в свете условно-художественного допущения, цель которого — обобщающее сатирическое осмысление действительности. В пьесах Маяковского гротеск подчиняет разнородные, казалось бы, несовместимые элементы изображения логике иносказания и выступает одной из форм реалистического обобщения.

¹ Николаев П. А. Рализм как авторский метод. М., 1971. С. 141.

² Эльяшевич Арк. Лиризм. Гротеск. Экспрессия: О стилевых течениях в литературе социалистического реализма. Л., 1974. С. 264.

³ Свербилова Т. Г. Драматургия Маяковского и жанровые искания современной многонациональной советской комедии // Маяковский и литература народов Советского Союза. 1983. С. 191.

⁴ Манн Ю. О гротеске в литературе. М., 1966. С. 8.

⁵ Евнина Е. М. Франсуа Рабле. М., 1948. С. 221—222; Росточкий Б. Маяковский и театр. М., 1952. С. 185.

⁶ Бочаров М. Д. Пьеса В. В. Маяковского «Баня». Ростов-н/Д., 1972. С. 57.

⁷ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 11. С. 223.

⁸ Смирнов-Несвицкий Ю. А. Особенности поэтики театра Маяковского. Л., 1980. С. 13.

⁹ Гусев В. Рождение стиля. М., 1984. С. 197.

С. Ф. КУЗЬМИНА

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ: ПОЭТИКА СЛОВА

Образ Мандельштама, размытый и как бы сплошь заретушированный, начинает обретать все более реальные черты благодаря публикациям и, главное, изменениям в общественном сознании. Поэтические интуиции, счастливо умноженные на соvestливое и мировоззренчески целостное отношение к слову, не были расслышаны большинством современников Мандельштама и все более становятся (так и не раскрывая свои последние тайны!) притягательными для читателей конца XX века. Поэтика, понимаемая как искусство слова, и судьба художника взаимосвязаны: личность поэта предопределяет его слово, а слово — судьбу. Но Мандельштам, «работая с голоса», улавливает свойственное эпохе трагическое противоречие между свободным, по самой своей природе, художественным словом и творящей это слово личностью, право которой на индивидуальность и жизнь не обеспечено обществом, должным это слово услышать и понять.

Утонченная восприимчивость к проблеме языка — а это и внутренняя тема всего творчества Мандельштама, и своеобразная философия, очерченная им в статьях «Слово и культура», «О природе слова», «Художественный театр и слово», эссе «Разговор о Данте», — обусловлена нарушением равновесия между индивидуальной авторской речью и анонимной — языком улиц и площадей, апеллирующим к массам, а не личности. («В наши дни писатель тот, кто напишет марш и лозунг», — утверждал в 1929 году В. Маяковский.) Чувствуя «иррациональный корень надвигающейся эпохи» и ее антифилологический дух, Мандельштам считает, что «европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом, — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на по-

вый исторический материк», а сострадание к культуре, отрицающей слово, — общественный путь и подвиг поэта».¹ Поэтика и философия слова Мандельштама стремятся к сохранению исторического смысла слова, его персонифицированного логоса, независимого от тотальной фальсификации и прямого идеологического насилия. Феномен языковой «игры», словесной провокации, сведение языка к всего лишь функции управления-устрашения ведут, по мысли поэта, к нарушению главного принципа развития культуры — «принципа внутренней свободы»: «отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории»². Вопросы поэтики становятся чуть ли не экзистенциальными: от искусства слова зависит не только степень самовыражения, но и жизнь, от полноты совпадения собственного стиля со «стилем, соответствующим эпохе»³, — историческая правота, необходимая поэту.

Драматичность пути Мандельштама вовсе не в том, как это может показаться, что он «вдруг» написал стихи о Сталине, послужившие причиной ареста, а в том, что цвет европейской и средиземноморской культуры, христианские представления о добре и зле, классические формы искусства, немислимые вне гуманистических ценностей, он хочет «привить» революции, на которую смотрит с надеждой и упованием, а революция в этих «дарах», по его же собственному признанию, «не нуждается».⁴ Считая, что государство внеположно по отношению к культурным ценностям, которые как раз и страхуют его от «разрушения временем», поэт нацелен на искреннее служение революции путем создания таких ценностей. Он ищет язык и стиль, равный своей грандиозной эпохе, и находит их аналог в эпохе Великой Французской революции («революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму. Не потому, что Давид снял жатву Робеспьера, а потому, что так хочет земля»)⁵. Не отсюда ли торжественность и одические интонации «Гимна» (1918), одного из первых в советской поэзии опытов осознания Октября? Но уже в годы гражданской войны идея внеположности государства и культуры, а также классицизма как стиля, отвечающего задачам революции, опровергаются. Мандельштам в 1923 году переводит поэму О. Барбье «Собачья склока», воссоздавая знаменитый образ оригинала, равный по экспрессии картине Э. Делакруа «Свобода на баррикадах». Переводчик углубляет мысль Барбье о Свободе, покинувшей в дни июля 1830 года народ, проливавший за нее и во имя нее кровь: она уходит к армии и своему будущему палачу, а слово «свобода» по-прежнему освящает ставшую звериной «склокой» борьбу за власть. Зимой 1936/37 года в письме к К. Чуковскому из Воронежа Мандельштам признается: «Я сказал — правы меня осудившие. Нашел во всем исторический смысл. Хорошо. Я работал очертя голову. Меня за это били. Отталкивали. Создали нравственную пытку. Я все-таки работал... Я поставлен в положение собаки, пса... Я тень. Меня нет. У меня есть только право умереть». Он обращается к тому единственному «человеку в мире, к которому по этому делу можно и должно обратиться»⁶, однако его обращение — «Ода», высокий слог которой предполагает наконец-то совпадение с социальным заказом, говорит о другом: когда государство абсолютизирует свою власть на духовность, она исчезает.

Отождествив слово с душой — Психеей, поэт не может не видеть, как истончается грань между личным словом и требуемым — обездуховленным, обезличенным. Его поэтика охватывает диаметрально противоположные плоскости — от «субъективности», сохраняющей неповторимость голоса, дыхания, жеста, до «абсолютной объективности», независимой от конкретного человека и не нуждающейся в нем истории. «То, что я говорю, говорю не я, А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы» («Нашедший подкову»); «Опальный стих, не знающий отца» (1937) — та же закономерность, что и безымянные «гении могил», гибнущие «гурьбой и гуртом» («Стихи о неизвестном солдате»). Трагический парадокс состоит в том, что идеалы революции совпадают с нравственными идеалами художника, а «практика» гражданской войны и

коллективизации, массовых репрессий и насилия над личностью и практика поэта-изгоя, оставшегося свободным в своем слове при жестко контролируемом сверху праве на него, полярно противоположны.

Уже в сборнике «Камень» слово становится темой поэтической рефлексии. Поэт видит даже в звуке возможность быть эхом целого мира («Звук осторожный и глухой.— М. Цветаева назвала это четверостишие «автоформулой поэта».) В слове он предчувствует незачеркиваемую вечность. Оно способно к различным метаморфозам — от мифа до той «немоты», когда его отсутствие только полнее передает музыку слитности с «первоосновой жизни» («Silentium»). Рожденное в «мировой пучине» слово-раковина наполнено жизнью космоса — «шепотами пены, туманом, ветром и дождем» и тем самым неразрывно связано с жизнью души («Раковина»). Намеченная в «Лютеранине» тема «чужой речи», которая «не достигает слуха», позже приобретает значение темы страдающего слова, обреченного на гибель и забвение. («Я слово позабыл, что я хотел сказать», «И некому молвить...»). Поиски гуманистических оснований жизни были и поисками возможностей слова расширять и углублять свое онтологическое «родство» с культурным наследием. Песни Оссиана, по его мысли, обязательно приходят к «правнукам» как «свои». Макферсоновы стилизации только подчеркивают степень ожиданий «блаженного наследства» — «вечных снов человечества». От предметности «Камня» поэт движется к «бессмысленному», «блаженному» (в евангельской традиции «блаженный» означает «истинный») слову, которое способно объять «двойную тяжесть» современности и вечности, постоянно перетекающих друг в друга. «Tristia» — уникальный в поэтической антологии случай — «бесплотное», как бы развеществленное слово зримо и рельефно воссоздает атмосферу реальной истории, психологию личности, чувствующей и восторг и ужас.

В стихотворениях 1921—25 годов «таяние звука» отождествлено с «перемогающей» саму себя жизнью («Холодок щекочет темя»). Поэтическое слово становится «черствым пасынком веков», «простой песенкой о глиняных обидах». Но и в этой «простой песенке» необходимо сохранить логос — кровную связь человека со всем существующим, «уворованный» звон «сухоньких трав». Взгляд на современное состояние культуры омрачен картиной распада и одичания: «Не своей чешуей шуршим, Против шерсти мира поем, Лиру строим, словно спешим Обрасти косматым руном». В стихотворении «Опять войны разноголосица» (1923) Мандельштам отчетливо передает свое мировидение эпохи, в которой, казалось, уже нет места поэзии: «И тем печальнее, тем горше нам, Что люди-птицы хуже зверя И что стервятникам и коршунам Мы понсволе больше верим». Исчезает надежда на «строительство» вместе с «молодыми любителями белозубых стихков». Возникает ощущение неизбежности насильственной смерти — «Еще немного — оборвут Простую песенку о глиняных обидах И губы оловом зальют». Однако смысл жизни по-прежнему остается слово, пусть потерянное, но такое необходимое для того, чтобы век прозрел. Мандельштам обращается к новому для себя жанру — «Век», «Нашедший подкову», «Грифельная ода», «Полночь в Москве» «1 января 1924» и последние «Стихи о неизвестном солдате» — это, по сути, короткие поэмы. В них «хрупкость летоисчисления», иррациональность и незащищенность человека, готового в любой миг к смерти, кризис гуманизма и основных ценностей прежней культуры, включая слово и язык индивидуальности, даны как явные признаки нового, пусть и не вполне осознанного еще состояния человечества в период теорий Эйнштейна, работ по созданию атомной бомбы, диктаторских культов и лагерей. Поэт один из первых в мировой литературе зафиксировал состояние утрачиваемого смысла жизни перед готовым к последнему прыжку «веком-волкодавом». Он отказывается быть современником этой эпохи («Мне не с руки почет такой»), а затем и вообще писателем в общепринятом смысле этого слова. К присяге верности, которую он дал «четвертому сословью», присоединяются

как бы новые закон и вера: строка С. Есенина «Не расстреливал несчастных по темницам» («Четвертая проза»). Поэтическое слово не должно и не может оправдывать и эстетически возвышать убийства, быть «всеприимным».

В «Воронежских тетрадах» поэт создает такую поэтику, которая уже принадлежит не XIX, а XX веку. Однако важно отметить, что она органично выросла из искусства слова, сложившегося уже в «Камне», «Tristia», стихотворениях 20-х годов. Отметим некоторые закономерности и общие принципы этой поэтики.

Создается такое стихотворное пространство, в котором современное и актуальное пересекается с универсальным нравственным смыслом бытия. Непосредственность и цельность лирического высказывания, узнаваемость черт конкретной личности, ее социальная и психологическая достоверность не замкнуты на себе и не являются самоцелью. Для поэта важнее наметить многочисленные связи современного ему человеческого состояния с мировой историей и культурой. Это достигается за счет особого словоупотребления, использования организующей роли контекста, синтеза своего и «чужого», но также персонифицированного, слова. Устанавливаются диалогические отношения как между текстами, так и между ними и читателем. Слово принципиально не может быть редуцировано до однозначности, оно полисемантично и способно интерпретироваться даже с большей глубиной, чем это предусматривал автор. Оно и сохраняет свойственный ему объем памяти, и накапливает новую смысловую энергию по мере его «узнавания» читателем и включения в конкретно исторический и необъятно широкий культурный контексты. Используется не только явная образная природа слова, но и его «содержательная форма» — «внутренний образ». Г. Свасьян отмечает: «Стихи эти не завершены на точке, но резонируют и за ней, проливаясь в незаписанное пространство... понимание при чтении сменяется теперь непониманием... Здесь происходит, по существу, погружение в метасловесный уровень. Стихотворение вне его словесного уровня — и что особенно важно отметить — после него»⁷. Своими представлениями о «внутреннем образе» поэт близок к теории А. Потебни и русской традиции «философии имени» (П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, А. Ф. Лосев).

В пространство слова-образа вовлекаются первоэлементы мифа, возможности анаграммы, метафорически усложненные значения, идущие от исторической жизни слова, ассоциативные связи с «далекими» смыслами, реминисценции и аллюзии, мерцающие преображенным, но узнаваемым светом. Это создает «множественное состояние» поэтической материи, исследование которой доставляет удовольствие как структуралистам, так и «чистым филологам»⁸. Культура, слово, язык — внутренняя форма жизни («жизнь жизни», по выражению Гете), и поэтому переход от не-поэзии к поэзии — это путь угадывания конгенности всего природного — человеческого, творческому — и наоборот. Не возникает ли здесь параллель с интуициями В. И. Вернадского? Логика мира постигается посредством логики слова, поэтической материи отводится роль наиболее точной и, пользуясь выражением Мандельштама, «самой пророческой и неукротимой»⁹ в диалоге прошлого и будущего. Прошлое как часть нашего «я» и мира, по мысли поэта, приходит из будущего. Цитата для него не только «цикада», которой свойственна неумолкаемость (так сам поэт окрестил цитату в «Разговоре о Данте»), но и вестник (в переводе с лат. *cito* — вестник) постоянно возрождаемого смысла — того прошлого, которое приходит из будущего. Мандельштам близок к современному пониманию диалогического механизма культуры: «Сохранить прошлую информацию означает ее постоянно воссоздавать, то есть фактически превращать прошлое в новое».¹⁰

Поэтика Мандельштама стремится сделать как можно более зримым и наглядным «мыслимое» как в его целостности, так и в частностях. Чтобы уловить «обертону времени», его движение и динамику, им проделывается как бы ряд синхронных операций, описанных позже

Г. Башляр: убираются строгие социальные, феноменальные и витальные рамки времени¹¹. Этот же принцип Мандельштам увидел у Данте: «Соединив несоединимое, Данте изменил структуру времени, а может быть, и наоборот: вынужден был пойти на глоссолалию фактов, на синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий именно потому, что слышал обертона времени».¹² Поэтика Мандельштама стремится к синтезу, его метафорическое мышление, не боящееся «темных мест» и «зияний», вобрало в себя опыт русской классической литературы и философии, достижения современной ему науки, как гуманитарной так и точной, и опыт социальных преобразований. В литературе и искусстве XX века черты поэтики такого синтетического типа можно обнаружить у самых различных художников, остающихся при всех своих поисках формы в русле глубоких традиций гуманистической культуры. Предугадывая упреки в сложности такой поэзии, Мандельштам писал: «Совсем неподготовленный совсем ничего не поймет, или же поэзия, освобожденная от всякой культуры, перестанет быть вовсе поэзией и тогда уже по странному свойству человеческой природы станет доступной необъятному кругу слушателей».¹³

В целостной системе поэтики Мандельштама его искусство слова проявлено в последних «Стихах о неизвестном солдате», которые провидчески воплотили чувство реальной возможности конца истории и скорбь по «миллионам убитых задешево». И вместе с тем «Стихи...» открыты навстречу Истории, а самим фактом столь свободного художественного волеизъявления в условиях, предназначенных для его полного уничтожения, отрицают бесконечную власть насилия. «Темные» места «Стихов...» способны наполняться смыслом, но не произвольным, а как бы предуказанным автором. Они находятся на пересечении нескольких ассоциативных полей, по своей семантике связанных с *космологией* (сюда относится все «природное» — воздух, звезды, небо, «миры», эфир, свет, небо, земля), *историей* (это ряд, отсылающий к известным событиям — Лейпциг, Ватерлоо, «столетиям»), *культурой* (внешне это «поле» представлено именами Шекспира, Лермонтова, Швейка, Дон-Кихота). Время лишено «рамок», оно вмещается в единый миг сознания, но это сознание бесконечно, оно и коллективная память человечества, и память индивидуально-личная. Слово только устанавливает иерархию ценностей, связь событий, смысл же рождается от целостного восприятия, он обретается, а не дается готовым. Слово в поэтике Мандельштама не инструмент или материал, а цель творчества, в том числе и исторического. В «полуобморочном бытии» слово становится «хилой ласточкой». В. Топоров указал на связь этого образа с «мировым поэтическим текстом», мифологемой прерванной, насильственно оборванной речи.¹⁴ В «Стихах...» хилая ласточка молит о возвращении человеку его имени и права на жизнь, спасении «хилых людей», которым суждено «убивать, холодать, голодать».

¹ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 86, 42.

² Там же. С. 59—60.

³ Русская советская литература: Хрестоматия. М., 1954. С. 11.

⁴ Мандельштам О. Ответ на анкету «Советский писатель и Октябрь» // Читатель и писатель. 1928. 18 ноября.

⁵ Мандельштам О. Слово и культура. С. 40.

⁶ Мандельштам О. Собр. Соч. в 3 т. 1971. Т. 3. С. 279—280.

⁷ Свасьян Г. А. Голоса безмолвия. Ереван, 1984. С. 57—58.

⁸ См.: Тименчик Р. Д. Текст в тексте у акменстов // Семиотика. Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 14.

⁹ Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 36.

¹⁰ Семиотика. Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. Вып. 20. С. 15.

¹¹ Башляр Г. Новый рационализм. М., 1987. С. 349.

¹² Мандельштам О. Разговор о Данте. С. 54.

¹³ Мандельштам О. Слово и культура. С. 196.

¹⁴ См.: Топоров В. Из исследований в области анаграммы // Структура текста — 81. М., 1981. С. 120.