

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Е. А. Попов

ЭВОЛЮЦИЯ КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИХ ВЗГЛЯДОВ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА

Рассматривается творчество О. Э. Мандельштама в его культурологическом аспекте. Главное внимание уделяется взглядам поэта на культуру. Прослеживается эволюция этих взглядов. Утверждается точка зрения на Мандельштама как на оригинального мыслителя.

В истории русской литературы первой половины XX в. сложно обнаружить автора, чье творчество с такой степенью интенсивности было бы насыщено скрытыми или явными размышлениями на темы мировой культуры, как творчество О. Э. Мандельштама. Лаконичное и широко теперь известное определение акмеизма как «тоски по мировой культуре», оброненное Мандельштамом в начале 30-х гг. XX в., в большой степени отражает собственное понимание поэтом акмеизма, отличное от представлений его бывших соратников.

Необходимо, впрочем, отметить, что стихи «Камня» (то, что принято называть ранним Мандельштамом) достаточно четко делятся хронологически на две группы: доакмеистические (собственно ранние) и периода акмеизма (начиная со времени написания статьи «Утро акмеизма» в 1912 г.). Раннего Мандельштама больше всего заботят фундаментальные экзистенциалы человеческого бытия [см.: Гагарин, 2001]: одиночество, смерть, страх и способность противостоять им. Это та позиция, которая позволила екатеринбургскому исследователю Н. Л. Лейдерману назвать лирического героя ранних стихов Мандельштама «экзистирующим мыслителем» [см.: Лейдерман, 1996, 125–176]. В этих стихах образ «мыслящего тростника», созданный Блезом Паскалем и подхваченный Тютчевым, изящно увязывается Мандельштамом с фактами собственной биографии: *Из омута, злого и вязкого // Я вырос, тростинкой шуриша, // И страстно, и томно, и ласково // Запретною жизнью дыша* [Мандельштам, 1997, 95]. *Омут, хаос иудейский* (см. «Шум времени») побежден благодаря мыслящему самосознанию.

Путь Мандельштама этого периода — от *Я от жизни смертельно устал, // ничего от нее не приемлю* [Там же, 89] к *Твой мир, болезненный и странный, // Я принимаю, пустота!* [Там же, 94]. Эмоции страха и переживание этих эмоций прослеживаются в таких стихотворениях, как «Сусальным золотом горят...», «Когда удар с ударами встречается...», «Из омута злого и вязкого...»; предстояние смерти — в «На бледно-голубой эмали...», «Дано мне тело — что мне делать с ним...», «Отчего душа — так певуча...»; ощущение собственного одиночества — практически во всех произведениях 1908—1911 гг. «Первый период творчества Мандельштама, приблизительно с 1908 по 1912 год, проходит под знаком символизма, поскольку это зыбкое слово объясняет нам что-то» — писал Николай Гумилев [2002, 177]. В контексте темы одиночества у Мандельштама «это зыбкое слово» вряд ли объяснит нам хоть что-нибудь. В начальных стихах «Камня» нет ни пресловутого «неприятя» мира, ни попыток отделить себя от «сумрачной жизни», ни желания противопоставить себя всему кругом, что было столь характерно для символистской поры. Само одиночество поэта — «не какой-то удел избранника, а попросту норма в мире, “где один к одному одинок”» [Аверинцев, 1996, 204].

Умерший едва родившись, акмеизм все же традиционно считается одним из трех главных направлений русского модернистского искусства начала XX в. Программа нового направления сводилась к двум не вполне оригинальным тезисам. Первый — конкретность, вещественность, посясторонность. Второй — мастерство. Но были ли заявленные акмеистами настороженность по отношению к мистике и «вещность» отличительными, глубинными чертами их творческого *credo*, их философией? Или их расхождение с символизмом и футуризмом были еще более принципиальными?

С. С. Аверинцев пишет: «Если существует общий знаменатель, под который можно не без основания подвести и символизм, и футуризм, и общественную реальность послереволюционной России (имеется в виду, конечно, революция 1905 г. — *Е. П.*), то знаменателем этим будет *умонастроение утопии* (курсив мой. — *Е. П.*) в самых различных вариантах... акмеизм действительно был вызовом духу времени как духу утопии» [Там же, 216—217]. Мандельштам противопоставил духу утопии пафос зодчества, созидания, культурустроительства (см. так называемые архитектурные стихи, в центре которых — храмовая архитектура православия и католичества, константинопольская Св. София и парижский *Notre-Dame*).

Пристальный интерес к католицизму и осознанное чувство принадлежности к русской, а значит, по Мандельштаму, и к европейской культуре подтолкнули его к вдумчивому чтению философа, чьи идеи оказались созвучны поэту. Это был Петр Чаадаев. «Басманный мыслитель», объявленный за свои «Философические письма» сумасшедшим, считал, что основой мирового развития выступает «великое ВСЕ», «абсолютное единство», «истинная реальность», которые суть имена Бога. Мандельштам был пленен мыслью московского философа о «потребности единства, определяющей строй избранных умов» [Мандельштам, 2001, 487]. По Мандельштаму, чаадаевская мысль — это противовес традиционно-русскому мышлению, мечте неисторического мира. «Бесформенному раю» России (и иудейскому миру, замкнувшемуся в себе) он, подобно Чаадаеву, предпочитает «лес социальной церкви», где «готическая хвоя не пропускает другого света, кроме света идеи» [Там же, 485].

Поэтому естественно, что «римская» тема (не в античном аспекте) доминирует в заключительных стихах «Камня». Не случайно современная исследовательница отмечает, что «при знакомстве с поэзией Мандельштама бросается в глаза избыток историко-софской лексики» [Седых, 2001, 103], а дореволюционный критик Е. А. Зноско-

Боровский уверял, что «в стихах Мандельштама все подчинено мысли в ущерб чувству» [цит. по: Осип Мандельштам..., 1995, 424]. Господствующая мысль этого периода — об истине всемирного единства, идущая от Чаадаева.

Стихотворение «Посох» прямо написано от лица Чаадаева (вернее, самоотождествившегося с ним поэта): *Я земле не поклонился // Прежде чем себя нашел; // Посох взял, развеселился // И в далекий Рим пошел.* «Моей свободой» называет герой стихотворения посох и вопрошает: *Скоро ль истиной народа // Станет истина моя?* [Мандельштам, 1997, 121]. «Истина» здесь в значении «Христос», в автографе это слово написано Мандельштамом с прописной буквы. В стихотворении «Поговорим о Риме — дивный град...» воедино сводятся вера, архитектура и природа: *Он утвердился купола победой, // Послушаем апостольское credo; // Несется пыль и радуги висят* [Там же, 338]. Христианский Рим, изображенный поэтом, одновременно реален и вечен. Программное стихотворение этого цикла: *Пусть имена цветущих городов // Ласкают слух значительностью брениной: // Не город Рим живет среди веков, // А место человека во вселенной. // Им овладеть пытаются цари, // Священники оправдывают войны; // И без него презрения достойны, // Как жалкий сор, дома и алтари!* [Там же, 119]. Значим не сам по себе эмпирический город Рим, а идея, которую он несет. Без этой идеи — «священной связи времен и событий» — движение исторического времени, возводящего дома и алтари, превращается в простой механический процесс, бессмысленный и достойный презрения.

Так за первые 5–6 лет своей «творческой эволюции» (воспользуемся термином почитаемого поэтом А. Бергсона) Мандельштам прошел путь от юношеского «стихийного экзистенциализма» до вполне глубокой, пусть и не совсем самостоятельно выработанной, культурфилософской концепции единства как вневременной смысловой связи событий на протяжении истории.

Стихи, писавшиеся Мандельштамом в 1915–1920 гг. и объединенные в сборнике «Tristia», по понятным причинам полны предчувствий конца истории. Чаадаевское единство оказалось разрушенным чередой исторических катаклизмов, и связь времен грозилась прерваться. Главенствующей в «Тристиях» станет тема смерти и похорон — прощания со старой культурой.

Даже в интимно-личном стихотворении 1916 г. Мандельштама не покидает ощущение конца. В стихах, посвященных светской красавице Саломее Андрониковой («Соломинка»), написанных в последнем месяце последнего предреволюционного года, дважды повторяется: *Двенадцать месяцев поют о смертном часе* [Там же, 137].

Пророчество о смерти «Петрополя» (антикизация современности, преобладающая в «Тристиях») скоро сбылось, и Мандельштам напишет в 1918 г., пока о процессе, а не об итоге, на фоне «прекрасной нищеты»: *Твой брат, Петрополь, умирает...* Этот рефрен, сопровождающий стихотворение «На страшной высоте блуждающий огонь...» [Там же, 144], подчеркивает утверждение необратимости гибели старого мира. Продолжение «петрополианской» темы в этом произведении лишено прежних чаадаевских аллюзий — поэт ощущает себя братом уходящему Петрополю.

Весной 1918 г. Мандельштам покидает «умирающий Петрополь» и переезжает в новую столицу. Москва вызвала у поэта неприязненные впечатления: «Все чуждо нам в столице непотребной». По аналогии с агонизирующим Петербургом, Мандельштам сравнивает Москву с Геркуланумом, обреченным на гибель. Московское многолюдье вызывает ассоциации с римскими толпами, требующими зрелищ. Высокая античная культура классической Греции неизбежно переживает деградацию, вступая в императорский римский период, в полосу необратимого вырождения.

В стихотворении «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» «слово беспамятувет и мертвой ласточкой бросается к ногам», потому что, совсем по Шпенглеру, любая умершая культура изолирована и самодостаточна. Никакое внятное «припоминание» из нее для культуры, рождающейся на ее обломках, невозможно. Но, по Мандельштаму, подобный тезис не самоочевиден. Гораздо более продуктивной в этот период ему кажется мысль о «вечном возвращении», «повторении», чем-то напоминающая основополагающую идею философии Ницше.

Мандельштам выводит на первый план мысль о вечном круговом повторении и узнавании в заглавном стихотворении «Тристий» и развивает ее в стихотворении «Сестры — тяжесть и нежность...»: *Время вспахано плугом, и роза землю была. // В медленном водовороте тяжелые нежные розы, // Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела* [Там же, 149]. В водовороте времени уходит в землю человек и из земли рождается роза, символ кругового повторения — двойные венки из роз. Время вспахано плугом поэзии, благодаря этой пахоте у поэта есть надежда освободиться от своей единственной заботы: «золотой заботы, как времени бремя избыть». Ср. у Ницше: «Все идет, все возвращается; вечно вращается колесо бытия. Все умирает, все вновь расцветает, вечно бежит год бытия. Все погибает, все вновь устрояется; вечно строится тот же дом бытия. Все разлучается, все снова друг друга приветствует; вечно остается верным себе кольцо бытия. В каждый миг начинается бытие; вокруг каждого “здесь” катится “там”. Центр — всюду. Кривая — путь вечности» [Ницше, 1990, 145]. Для Ницше «вечное возвращение» было высшей формой утверждения полноты жизни и избытка бытия. Мандельштам в будущем напишет: «Нам союзно лишь то, что избыточно...»

Идея «вечного круговорота», никогда полностью не уходя из сознания Мандельштама, оказалась для него переходной от апокалиптического мироощущения конца культуры эпохи войн и революции к изменившемуся взгляду на культуру в 1920-е гг.

«Но землетрясение не пощадило и плоские жилища. Хаотический мир ворвался — и в английский home и в немецкий Gemut; хаос поет в наших русских печках, стучит нашими вьюшками и заслонками» [Мандельштам, 2001, 523]. Такими словами Мандельштам характеризует «подземный толчок», «социальный удар», случившийся в европейской культуре рубежа XIX—XX вв., выразившийся в радикальной смене культурных парадигм. Старая позитивистская, «реалистическая» культура XIX столетия уступала место новой модернистской культуре. Для старой парадигмы первичной была реальность, которую нужно было описать; модернизм старался смоделировать собственную реальность, а на место главного понятия у него выдвигался текст, который, обрастая аллюзиями и реминисценциями, превращался в интертекст.

Глобальный культурный сдвиг, не случайно сравниваемый Мандельштамом с геологическими колебаниями земной коры, не мог не породить того, что европейцы были «выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз» [Там же, 468]. Две статьи Мандельштама начала 20-х гг. XX в. демонстрируют его взгляд на недавнее прошлое и современность. В «Девятнадцатом веке» он разделяется с прошлым, обвиняя его в самом страшном грехе — «буддизме», в «Конце романа» Мандельштам через эстетический факт показывает приход современности. Он пишет, что «кризис романа, то есть фабулы, насыщенной временем, совпал с провозглашением принципа относительности Эйнштейном» [Там же, 468]. Это значит, что он относит время наступления новой эпохи к самому началу века, в котором уже были посеяны семена всех грядущих перемен. На рубеже веков стало ясно, что формы наивного жизнеподобия не способны поддерживать статус искусства как средства глубинного постижения жизни. Мандель-

штам, констатируя кризис фабулы, идет от общего для модернистского искусства убеждения в том, что традиционное искусство не может больше запечатлеть истинную реальность. По воспоминаниям Л. Горнунга, Мандельштам говорил, что «никто не может быть реалистом, что действительности как данности нет, есть действительность как искомое, как проблема» [Горнунг, 1990, 32]. «Старая линейная конструкция, лежащая в основе классического романа, не могла выполнить эту задачу, потому что она намертво была увязана с причинно-следственными связями, которые не справлялись с описанием более сложной реальности» [Генис, 2003, 317]. Мандельштам на место причинности поставил телеологию. Дух позитивистского прогрессизма был ему чужд. Но то, что касалось эстетики, дополнялось изменениями психологического и социологического свойства. Трагический вопль великого «мученика познания» Ницше о смерти Бога кричит именно о тектонических сдвигах в культуре. За смертью Бога следует смерть человека (человека как фабулы). Отныне человек лишается биографии. Биография — это действие, сумма поступков, совершаемых в соответствии со свободной волей человека. Но теперь «самое понятие действия для личности подменяется другим, более содержательным социально понятием приспособления» [Мандельштам, 2001, 468]. Приспособления к чему? К «сверхчеловеческим» культурным, экономическим, политическим реальностям. «Акции личности в истории падают — говорит Мандельштам, — и вместе с ними падают влияние и сила романа». Это происходит потому, что «мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий» [Там же, 466]. Фактически это означает приход эпохи массового человека, о которой примерно в то же время, что и Мандельштам, писал на другом конце Европы Х. Ортега-и-Гассет. Испанский философ говорил: «...Важно взглянуть в массового человека, в эту чистую потенцию, как высшего блага, так и высшего зла» [Ортега-и-Гассет, 2002, 52].

В мандельштамовской поэзии можно наблюдать то же «землетрясение» и «обесчеловеченность», власть над человеком неких сверхличных сил, что и в аналитической рефлексии философской прозы. В «Нашедшем подкову»: *Все трещит и качается // Воздух дрожит от сомнений // Ни одно слово не лучше другого, // Земля гудит метафорой...* Исходная посылка модернизма о мире как тексте стоит здесь рядом с «геологическими возмущениями» эпохи смены культурных парадигм. И далее там же: *Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу... Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла... Человеческие губы, которым больше нечего сказать, // Сохраняют форму последнего сказанного слова....* И, наконец: *Ты, что сейчас я говорю, говорю не я... Время срезает меня, как монету, // И мне уж не хватает меня самого* [Мандельштам, 1997, 171–173].

В статье «Пшеница человеческая», которая есть «ошеломляюще умный трезвый и реалистический опыт о духовной ситуации эпохи масс» [Аверинцев, 1996, 245], Мандельштам, поставив диагноз, предложил свою программу исцеления культуры. Во времена разрухи главное — не политика, а экономика с ее пафосом «всемирной домашности». Поскольку всякий национальный мессианизм скомпрометировал себя катастрофой мировой войны, то скомпрометированными оказались и политические границы, которых не знает этот пафос «всемирной домашности». «Человеческая пшеница» — масса, «как ее ныне косноязычно называют», должна превратиться в «хлеб», единый для всей Европы. Произойдет это благодаря «восстановлению европеизма как нашей большой народности». Результатом этого будет создание некоего европейского интернационала на базе, разумеется, не коминтерновской, а скорее религиозной. Мандельштам пишет о своей «родной, исторической земле, несущей Рим и собор святого Петра, носившей Канта и Гете» [Мандельштам, 2001, 527]. Мандельштам — великий европейский

поэт (формулировка Н. Гумилева по отношению к И. Анненскому). Тяга к Европе — это тяга к культуре, ведь Европа без культуры — это «цивилизованная Сахара, мерзость запустения». Отсюда мечта о всеевропейском единстве — видоизмененный «след» культурфилософских «прочаадаевских» воззрений дореволюционного Мандельштама. А в глобальном масштабе — это организация мирового хозяйства «на принципе всемирной домашности на потребу человеку» [Там же, 454].

Справедливости ради, отметим, что эта программа выглядит вполне утопической, контрастируя с точностью диагноза, зафиксировавшего глобальный антропологический сдвиг, не завершённый до сих пор.

Мандельштамовский оптимизм в отношении будущего культуры был подорван действительностью крепчающей советской эпохи уже во второй половине 20-х гг. XX в. Следствием стал практически полный творческий паралич (касательно оригинальной поэзии — тотальный). Новый этап «творческой эволюции» Мандельштама пришелся уже на следующее десятилетие.

Именно тогда, в 1930-е гг., у Мандельштама появляется стремление не просто «объять всю мировую культуру», тем более каталогизировать ее, но синхронизировать, ибо «в поэтической Вселенной — все современники, тут нет прогресса, нет эволюции, нет прошлого и будущего, есть только настоящее, в котором сосуществуют освобожденные от времени художественные произведения всех времен и народов» [Генис, 2003, 321]. Эта тенденция у позднего Мандельштама наиболее объемно представлена в «Разговоре о Данте» (1933).

Как представляется, в самом глубинном смысле этот очерк посвящен фундаментальной культурной идее, связанной с мандельштамовской концепцией культуры, а именно, и д е е к у л ь т у р н о й с и н х р о н и и. Понятно, что все это преломлено через призму «Божественной комедии» Данте и ее оригинального толкования.

Сама возможность р а з г о в о р а предполагает одновременность. Мандельштам пишет по поводу *Divina Commedia*: «В двадцать шестой песни “Paradiso” Дант дорывается до личного разговора с Адамом, до подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов — автор Апокалипсиса» [Мандельштам, 2001, 582]. Знаменательны все три участника этого разговора. Адам — прародитель человеческого рода, т. е. прошлое по преимуществу. Данте — представитель настоящего, что подтверждается словом *интервью*. И наконец, Иоанн, возвещающий Апокалипсисом будущее. Таким образом, функция разговора — связывать прошлое, настоящее и будущее в единство. Ф. де Соссюр, между прочим, писал: «Синхронистическая лингвистика должна заниматься логическими и психологическими отношениями, связывающими сосуществующие элементы и образующими систему, изучая их так, как они воспринимаются одним и тем же коллективным сознанием» [Соссюр, 1977, 132]. Выходя за рамки лингвистики, принцип синхронии обеспечивает образование культурной системы, смыкающей все времена в одно целое. Соссюрианское противопоставление синхронии и диахронии может быть в случае Мандельштама прочитано как противопоставление «содержания истории, понимаемой как единый синхронистический акт» [Мандельштам, 2001, 580] и традиционного историзма XIX в., который понимал историю как простую смену разрозненных событий и фактов в линейной протяженности. По Мандельштаму, Данте, глубоко чуждый такой примитивной линейности, сводит в единую всевременность культуру разных столетий. Он делает это не путем пустого пересказа, который консервирует царство диахронии, а благодаря порыву — ключевому понятию мандельштамовской поэтики этого периода, идущему от Бергсона. Порыв — это обратимость

поэтической материи, в котором прошлое, настоящее и будущее сосуществуют, общаясь в непрерывном разговоре.

Таким образом, Данте и Мандельштам оказались «провиденциальными собеседниками». Мандельштамовский «Разговор о Данте» превратился в «Разговор с Дантом».

Мандельштамовская идея синхронной культурной Вселенной, истоки которой лежали в более ранних периодах творчества поэта, окончательно сформировывается, как мы увидели, в первой половине 1930-х гг. Будучи подготовленной всей предшествующей творческой эволюцией Мандельштама, она сохранит свое значение и в последний период его творчества. Но воронежская ссылка сместит ориентиры мандельштамовского культурфилософского зрения.

«Воронежские тетради» стали последним корпусом лирики, который суждено было создать поэту. В контексте данной статьи уместной представляется акцентировка внимания на двух основоположных (и противоположных) интенциях в творчестве Мандельштама второй половины 1930-х гг. Они выражались в попытке найти смысл в исторической действительности (шире — в попытке оправдания истории в целом) с одной стороны и, с другой стороны, в наличии эсхатологических настроений в мандельштамовской поэзии. Совершенно очевидно, что две эти установки являются откровенно антагонистичными по отношению друг к другу. Эсхатологическое отношение к миру предполагает как аксиому то, что «мир во зле лежит», и противопоставляет мир вечности миру исторической действительности. «Эсхатологическое сознание означает также переход от истории к метаистории. Метаистория же вкоренена во времени экзистенциальном и лишь прорывается во времени историческом. Два выхода открываются в вечность: индивидуальный выход через мгновение и исторический выход через конец истории и мира» [Бердяев, 2001, 561]. Моделью вечности для Мандельштама было достижение в творческом акте синхронизма разорванных веками времен и событий. Синхронизм сам по себе не предполагал «конца истории». Его также не слишком интересовала историческая действительность «текущего момента». Синхронная культурная Вселенная Мандельштама жила одновременностью-вечностью всех времен. Теперь, в Воронеже, поэт почувствовал потребность оправдать историю, парадоксально совмещающая эту потребность с острым чувством вечности в ее финалистском варианте. Не «вечное возвращение» или «синхронный веер прошлых лет», а именно эсхатологизм на фоне прошлого (и будущего) опыта истребительных войн и тоталитарного террора.

Эти две интенции можно проиллюстрировать двумя имеющими символическое значение поэтическими произведениями, наиболее ярко характеризующими каждую из них.

В центре первой группы стоит так называемая ода Сталину 1937 г. («Когда б я уголь взял для высшей похвалы»).

Сталинская ода [Мандельштам, 1997, 359–361] состоит из 7 больших стрóf по 12 стихов в каждой. Первые три стрóфы — это сближение между художником и его героем в акте творчества: *И в дружбе мудрых глаз найду для близнеца, // Какого не скажу, то выраженье, близясь // К которому, к нему, — вдруг узнаешь отца // И задыхаешься, почуяв мира близость*. За вождем стоит «Народ-Гомер», поющий ему хвалу, за ним идет «лес человечества», поэтому художник должен «беречь и охранять» этого «бойца», ибо он «весь с тобой», с художником, «он мыслит, чувствует и строит». За ним будущее, ведь «само грядущее — дружина мудреца».

Центральная, четвертая стрóфа в оде — главная. В ней существует вертикаль — трибуна-гора — и горизонталь — бугры голов, «готовых жить и умереть», в ней мы видим крупный план лица и в ней звучат ключевые слова оды: «должник сильнее иска».

Иск Сталину предъявляет прошлое, но он пересиливает прошлое настоящим и будущим: *Несчастья скроют ли большого плана часть? // Я разгляжу его в случайностях их чада.* Этот тезис разворачивается в последующих строфах, где герой отдалается от художника, остается выситься над миром исполином: *Глазами Сталина раздвинута гора // И вдаль прищурилась равнина,* а поэт, искупая вину своего неверия, сливается с массой человечества и теряется в ней: *Уходят вдаль людских голов бугры: // Я уменьшаюсь там. Меня уж не заметят. // Но в книгах ласковых и в играх детворы // Воскресну я сказать, как солнце светит.*

Бессмертие поэзии, мотив «памятника», как показал В. Живов [см.: 1992, 411–433], становится производным от бессмертия обновленной жизни «на земле, что избежит тленья», «где смерть уснет, как днем сова». Искупление завершается воскресением, стихотворение приобретает религиозную окраску. В финале сталинской оды, таким образом, происходит встреча двух линий «Воронежских тетрадей».

Острое чувство вечности, сопряженное с пророческими видениями вселенской катастрофы, заполняет пространство «Стихов о неизвестном солдате» [Мандельштам, 1997, 272–275] — едва ли не главного произведения Мандельштама последнего периода, ставшего его поэтическим завещанием. Смысл «Неизвестного солдата» скорее угадывается, чем понимается, и потому стихотворение (или, вернее, маленькая поэма) дает огромный простор для разнообразных интерпретаций. И. М. Семенко говорит, в частности, что «“Стихи о неизвестном солдате” продолжают старую как мир философскую тему протеста человека, конфликта его с “небесными”, “высшими” силами» [Семенко, 1990, 480], а Вяч. Вс. Иванов убежден, что «глаза Мандельштама видели ту картину слепящего света атомной бойни, которая составляет основу стихотворения» [Иванов, 1990, 361].

Нужно сказать, что сама тема «Неизвестного солдата» непосредственно дана лишь в названии, в стихотворении ее лейтмотивом звучит безымянность, массовость, общность судеб, в какой-то степени независимая от той или иной социальной ситуации: *Миллионы убитых задешево // Протоптали тропу в пустоте...; Неподкупное небо окопное, // небо крупных оптовых смертей...; ...пасмурный, опенный и придымленный гений могил.* Тем неожиданней звучат строки: *И за полем полей — поле новое // Треугольным летит журавлем — // Весть летит светопыльной обновою // И от битвы вчерашней светло. // Весть летит светопыльной обновою: // Я не Лейпциг, я не Ватерлоо, // Я не Битва народов, я новое, // **От меня будет свету светло*** (выделено мной. — Е. П.). Эти строки М. Л. Гаспаров интерпретирует исключительно в смысле наступления новой революционной мировой войны, которая явится чистилищем перед входом в рай [см.: Гаспаров, 2001, 672]. С. С. Аверинцев же пишет: «...Тягой контраста и конфликта в стихотворение втягивается катарсис, не объяснимый никаким рационалистическим толкованием, но пронизывающий весь его состав». И еще: «“Небо крупных оптовых смертей”, окопное небо, названо не только неподкупным, но и целокупным, и это слово повторено в величавой элегии “К пустой земле невольной припадая...” — в обоих случаях через смерть дается образ некоей строгой гармонии, которая несовместима со счастьем, но глубже счастья и, может быть, дороже, нужнее сердцу, чем счастье» [Аверинцев, 1996, 267–268].

Именно под углом эсхатологического мировидения, сопоставлявшего Мандельштаму в последние годы жизни, как представляется, можно и нужно читать «Стихи о неизвестном солдате». Слепящий свет вселенской катастрофы неминуемо несет с собой «новое небо и новую землю», от которых будет светло. Мандельштам говорил

о смерти, что она есть торжество. Здесь смерть в значении обращения к «жизни вечной», торжество в значении полного и окончательного торжества вечности над временем. Но вспомним, что вечность, по Мандельштаму, — это состояние, в котором в одно-временности сосуществуют все времена.

Итак, мы увидели, что на протяжении всего своего творчества Мандельштам-поэт неотделим от Мандельштама-философа. Источник вдохновений поэта — в медитациях над текстом мировой культуры. Как пишет М. Эпштейн: «...У Мандельштама есть собственный горб, наработанный всей его позицией в мировой культуре, — горб человека, который всю свою жизнь сгибается над миром как над книгой, перелистывает и перечитывает ее без конца» [Эпштейн, 2000, 91]. И если Эпштейн считает, что поэту был присущ «интеллектуализм, чуждый философичности» [Там же, 94], то на это можно возразить, что Мандельштам был мыслителем неклассической эпохи, который дает не обобщающее суждение, а уточняющее истолкование. Не может быть одного-единственного истолкования. Отсюда амбивалентность (а часто поливалентность) как родовая черта поэзии Мандельштама. Она обуславливает феномен «двойчаток» и «тройчаток» (часто разнонаправленных по смыслу вариантов одного стихотворения). Вспомним: «...Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» [Мандельштам, 2001, 567].

Несмотря на культивируемую поэтом неоднаправленность смысла его высказывания (присущую, вообще говоря, поэтической речи как таковой), можно говорить, в свете мандельштамовской творческой эволюции, об эволюции его культурфилософского видения. Эта эволюция была неотделима от фактов исторической действительности.

Ранний период творчества Мандельштама отмечен движением от юношеского «стихийного экзистенциализма» к историософским идеям, воспринятым им через призму чаадаевского мировоззрения. События Первой мировой и Гражданской войн и революции вызвали у Мандельштама апокалиптические мироощущения приближающегося конца культуры, которые преодолевались идеей о вечном возвращении, навеянной Ницше. В 1920-е гг. Мандельштам, остро чувствуя происходящую смену культурных парадигм, разрыв культур, стремился найти пути к восстановлению их преемственности. Убедившись в жестокости эмпирической реальности «века-волкодава», поэт в 1930-е гг. приходит к идее культурной синхронии, упраздняющей ограничения пространства и времени, — вершине своего культурфилософского мировидения. Воронежская ссылка привела Мандельштама к новому (отличному от революционного времени) эсхатологизму, напоминающему прежде всего Откровение Иоанна, причудливо переплетенное, с попыткой оправдания истории.

Таким образом, мандельштамовское творчество (в первую очередь, конечно, поэтическое) дает пример того, как за кажущейся метафорической шифрописью встает ясная, пусть не всегда «устремляющаяся в одну официальную точку», мысль. Мандельштам представляет собой тип поэта, который предлагает пищу не только для чувства, но и для ума. Черта, характерная для всякого подлинного поэта, у Мандельштама достигает таких степеней, при которых не может быть оспорен его статус мыслителя.

Творчество Мандельштама, вобравшее в себя в целокупности всю мировую культуру, открывает огромный простор для исследований, исходящих из мысли о многогранности и целостности гуманитарного знания.

Аверинцев С. С. Поэты. М., 1996.

Бердяев Н. А. Самопознание. М., 2001.

- Гагарин А. С. Экзистенциалы человеческого бытия: одиночество, смерть, страх. Екатеринбург, 2001.
- Гаспаров М. Л. Комментарий к стихам // Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза. М., 2001.
- Генис А. Сочинения: В 3 т. Т. 2. Екатеринбург, 2003.
- Горнунг Л. В. Немного воспоминаний об Осипе Мандельштаме // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990.
- Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии // Критика русского постсимволизма. М., 2002.
- Живов В. М. Космологические утопии и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920–1930-х гг. // Сб. ст. к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992.
- Иванов Вяч. Вс. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990.
- Лейдерман Н. Л. Русская литературная классика XX века: Моногр. очерки. Екатеринбург, 1996.
- Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений. СПб., 1997.
- Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза. М., 2001.
- Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
- Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М., 2002.
- Осип Мандельштам и его время. М., 1995.
- Седых О. А. Философия времени в творчестве О. Э. Мандельштама // Вопр. философии. 2001. № 5.
- Семенко И. М. Творческая история «Стихов о неизвестном солдате» // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990.
- Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977.
- Эпштейн М. Н. Хасид и талмудист: Сравнительный опыт о Пастернаке и Мандельштаме // Звезда. 2000. № 4.

Статья поступила в редакцию 15.06.07.

В. А. Липатов

НАРОДНОЕ ПЕСНЕТВОРЧЕСТВО ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАСТРОЕНИЙ

В политической борьбе не может быть мелочей. На материале солдатских песен Красной и Добровольческой армий показано, как умелое и активное использование фольклорных произведений способствовало распространению революционных идей среди населения и конечной победе большевиков в Гражданской войне.

Могущество победителей и сила государства... оновываются на народном воображении.

Г. Лебон

Русская армия, одна из самых стойких и дисциплинированных армий мира, стала движущей силой революции в 1917 г. Боеспособная организация, в основном укомплектованная русскими мужиками, превратилась в часть революционной толпы, но затем