

ОРГАНИЧНОСТЬ КАК ПРИНЦИП ПОЭТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ АКМЕИСТИЧЕСКОГО ТЕКСТА ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

В эстетике всех модернистских течений конца XIX – нач. XX веков актуализирована проблема поэтического текста. Целостность данного концепта стала предметом осмысления представителей различных научных направлений последующих десятилетий. Разработанная в рамках структурно-семантического подхода теория поэтического текста, многочисленные литературоведческие наблюдения над поэтическим творчеством модернистов дают сегодня основание для определения типологически характерных моделей конца XIX – начала XX веков в их статике и динамике.

Научное моделирование в области поэтического позволяет зафиксировать общее на основании анализа особенного. Принципы генерирования в поэтических моделях модернистских текстов продиктованы доминантами эстетической ориентации направления, течения, школы, лирического субъекта.

В целом эстетика модернизма пыталась разомкнуть «преде-

лы мира чистого разума, где всегда и неизбежно господствует закон причинности» [1, 16].

Но если символисты в начале модернистского движения, в русле популярных в то время неокантианских идей, уходили от мира явленного в трансцендентные сущности, то акмеисты в 10-е годы, вслед за А. Бергсоном и Э. Гуссерлем, пытались реабилитировать феноменальный мир и представить его как самоценный и самодостаточный. Однако именно символизм задал принципиальную установку всему модернистскому движению на расширение границ эпистемологической реальности. И акмеизм как постсимволистское направление не столько преодолевал, сколько творчески воспользовался опытом символической эстетики и поэтики, что проявилось в концепции и способе художественной организации поэтической реальности.

Известно, что творчество каждого акмеиста оформилось как самобытная поэтическая система, ориентированная, однако, близкими гносеологическими и аксиологическими подходами.

Именно теоретический и поэтический дискурс О. Мандельштама и А. Ахматовой 10-х годов, что подчеркнуто рядом специальных исследований, стал репрезентацией акмеизма как продуктивного явления постсимволистской художественной культуры, определившей направленность эстетической парадигмы искусства XX века [2]. Сама же А. Ахматова считала, что символизм принадлежит XIX веку, акмеизм же — XX веку. Несмотря на высокую степень обобщения, сентенция А. Ахматовой фиксирует принципиальное положение в динамике художественных направлений конца XIX — начала XX веков. Связывая символизм с классическим искусством XIX века, А. Ахматова не упускает из виду новую эстетическую стратегию раннего и зрелого русского символизма, которая по мысли самих символистов, несмотря на ее модернистский характер, была подготовлена определенной традицией национального и мирового искусства. Речь идет о поэтических дискурсах XIX — XX вв. как качественно различных способов поэтического мышления и выражения.

Известный семиолог и литературовед А. Барт зафиксировал этот процесс, определяя, что в «классическом» типе поэтического текста доминирует, как правило, синтетический склад. Это чаще всего миметические тексты, в которых строго различаются языковые и неязыковые слои («виды, картины, сцены»). Некласический тип текста, по мысли А. Барта, характеризуется аналитическим складом. Это или семантически неоднородные немиметические тексты, или визуальные стихи, в которых наблюдается совмещение языковых и

неязыковых слоев поэтического текста, сформировавших новую художественную реальность. В классических типах текстов преобладают реляционные отношения, в неклассических разрушаются, в результате чего фигурируют «вздыбившиеся слова» [3, 328-332].

Основным средством в формировании специфических поэтических моделей лирики 10-х годов стало поэтическое слово. Новый подход к многозначности поэтического слова характерен как для футуристов, так и для акмеистов. При этом О. Мандельштам был ориентирован и на совокупный опыт популярной в 10-е годы религиозно-философской мысли Н. Бердяева, Н. Федорова, П. Флоренского, интерпретирующих слово как онтологическое начало бытия, как Логос, трансцендентный личности. Для акмеистов это был путь не просто материализации слова, возвращения ему конкретного смысла, а поэтический путь расширения семантической структуры слова за счет внешнего и внутреннего контекстов. У акмеистов контекст является своеобразным регулятором семантического поля слова. Его параметры устанавливают творческий субъект, а открывает реципиент-интерпретатор. Поэтому для акмеистов, как и для символистов, текст — это прежде всего мир творческого субъекта. «Неподвижен стою и тих, я — создатель миров моих», — напишет Мандельштам.

В литературно-критической практике О. Мандельштама, при всей ее метафоричности, номинативно означен основной принцип картины мира писателя и изоморфный ему способ генерирования поэтического текста. В программной статье «Утро акмеизма», развивая фундаментальную для символистской эстетики соловьевскую идею всеединства, О. Мандельштам утверждает идею «органического единства» — основную цель поэтического жизнетворчества. Она определяется «ощущением мира как живого равновесия» [4, 145].

Вселенная, разъятая в XIX веке позитивистским научным анализом, в поэтическом мире Мандельштама стремится предстать целостностью, однородной древнему синкретизму, еще не отделяющему объект от субъекта, дух от тела, материю от сознания, человека от природы. Гимном ненарушаемого органического единства всего сущего стало программное стихотворение, маркированное названием «Silentium».

Новые гносеологические и аксиологические ориентиры О. Мандельштама постепенно проявляются на всех уровнях текста в первом сборнике поэта «Камень» (на звуковом, лексическом, синтаксическом и композиционном). В этом сказался филологический талант поэта, то есть умение языковыми средствами поэтической речи передать новую ориентацию.

Филологический пафос акмеисты унаследовали от Иннокентия Анненского, о котором М. Волошин писал: «Он был филолог, потому что любил произрастание человеческого слова» [5, 522-523]. Мотив «произрастания слова» в тексте станет одним из центральных мотивов сборника Мандельштама «Камень», а на уровне композиционной структуры определит характерность акмеистического генерирования текста.

Широта научного мышления О. Мандельштама, некая его стереоскопичность выразилась в склонности к межпредметным и межвидовым аналогиям, что проявилось как в литературно-критической, так и художественной практике, где концепция органического единства мира субъекта и мира в тексте получила биоэстетическое и культурологическое толкование. В статье «Утро акмеизма» идея органичности в силу метафоричности мышления поэта ассоциируется с готическим принципом идентичности, а в статье «Франсуа Виллон» — с идеей мира как собора, что проявило апелляцию художественного сознания поэта к духовно-архитектурным принципам Средневековья — эпохи «благородной смеси рассудка и мистики... Своеобразие человека, то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное понятие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-генеальным Средневековьем. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма — готический собор, — ныне эстетически действует как чудовищное. Notre Dame — есть признак физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более действенный, более дремучий лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма» [4, 143-144].

С точки зрения О. Мандельштама, самым совершенным генерированием художественной целостности является органический тип. Но мало осознать это. Над художественным воплощением данной концепции Мандельштам работал всю творческую жизнь. Сборник «Камень» стал первым этапом реализации данной концепции.

Несмотря на самостоятельность слова как явления мира феноменов, его эстетический потенциал, с точки зрения акмеистической эстетики, открывается в первую очередь внутренним контекстом лирического произведения, что Мандельштам выразил аналогией с вещным миром: «Любите существование вещи (слова) больше самой вещи... вот высшая заповедь акмеизма» [4, 144]. Этим писатель обращает внимание на новую эстетическую стратегию — внутритекстовой функ-

циональный аспект акмеистического слова, которое может выступать элементом композиции-узора и зерном, из которого произрастает словесная ткань.

В статье «Разговор о Данте» эта мысль уточняется: «Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске. Она — прочнейший ковер, сотканный из нитей, — ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются в пробах Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны — в жутых, фигурах, орнаментах, но только не узорах, ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как разыгранный кузок природы» [6, 215].

Своеобразие художественной позиции Мандельштама проявилось в том, что акмеистическую идею слова как поэтического материала он стремился не просто воплотить, а всесторонне проиллюстрировать, опираясь на межвидовые и культурные аналогии. Именно архитектура с ее осязаемостью и вещностью, с точки зрения Мандельштама, является показательной моделью искусства, потенциально способной воплотить идею органичности. Отсюда принципиальное значение мотива камня как материала творчества в одноименном сборнике, метафорически воплощенного в самых архитектурных стихах о католической базилике Notre Dame и православном соборе Айя-София, представленных с точки зрения акмеистического критерия красоты — «не прихоти полубога, а хищного глазомера простого столяра» [7, 88]. Визуальная картина сотворения из камня в сборнике меняется одой деревянно-му раю, «где вещи так легки» [7, 101].

Итак, в сборнике Мандельштама «Камень» можно выделить пласт стихотворений, в который принцип органичности буквально иллюстрируется, то есть поэтическое описание визуализирует конструкцию органического типа, отличающуюся единством прочности и легкости. Наряду с этим, в ряде других стихотворений сборника принцип органичности воплощается и на уровне плана выражения текста, то есть в самой организации поэтического материала. Эти стихи характеризуются семантической неопределенностью и поэтому очень сложны для толкования. Реляция семантических элементов здесь значительно снижена, поэтому показательным в развертывании смыслов текстов такого типа является ключевое слово, семантическая реализация которого перерастает в тему.

Проиллюстрировать органический принцип генерирования текста можно, обратившись к интерпретации стихотворения 1909 года «Невыразимая печаль».

Невыразимая печаль
 Открыла два огромных глаза,
 Цветочная проснулась ваза,
 И выплеснула свой хрусталь.
 Вся комната напоена
 Истомой — сладкое лекарство!
 Такое маленькое царство
 Так много поглотило сна.
 Немного красного вина,
 Немного солнечного мая, —
 И, тоненький бисквит ломая,
 Тончайших пальцев белизна. [7, 69]

Поэтическая модель стихотворения зиждется не на заранее заданной и маркированной названием теме, не на готовой философской модели мира (как у символистов), а на ключевом слове «печаль», определяющем пространственный ландшафт мира лирического субъекта. Стихотворение отличается повышенной синтагматикой. Органичность этой целостности постигается не столько рационально, сколько на уровне внутренней секреции реципиента, то есть интуитивно, а не логически переживающего смыслы текста. Тем самым читатель вовлекается в особый мир лирического субъекта (в данном случае однородный пространству сна), ценностная ориентация которого определена показателями хрупкости и тонкости. «Хрусткая ваза», «тоненький бисквит», «тончайших пальцев белизна» — этот семантический ряд объектов внешнего мира косвенно передает психологическое состояние лирического субъекта. Внутренний контекст стихотворения, являясь регулятором семантического поля слова, объединяет номинацию психологического состояния лирического субъекта (невыразимую печаль) и означенную им объектную сферу, в которой доминируют показатели хрупкости. При этом смыслы текста не проясняются, а наоборот, сознательно маскируются автором в сложной системе языковых тропов, обязывая реципиента к интерпретации. Метафоричность поэтического языка О. Мандельштама обеспечивает его лирике высокую степень оригинальности. Представитель структурной эстетики А. Моль отмечал, что «чем выше оригинальность сообщения, тем больше количество информации получает реципиент» [8, 57]. Можно сделать вывод, что органический принцип генерирования определяет семантическую емкость и

повышает степень суггестивности поэтических текстов О. Мандельштама.

Литература

1. *Пайман Аврил*. История русского символизма. — М.: 1998. — 415 с.
2. *Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Тивьян Т.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*, 7/8, The Hague — Paris: 1974.
3. *Барт Р.* Нулевая степень письма // *Барт Р.* Семиотика. — М.: 1983. — С. 320-334.
4. *Мандельштам О.* Утро акмеизма // *Мандельштам О.* Собр. соч. В 2-х т. — М.: 1990. — Т. II. — С. 141-145.
5. *Волошин М.* Анненский-лирик // *Волошин М.* Лики творчества. — Л.: 1988. — С. 520-532.
6. *Мандельштам О.* Разговор о Данте // *Мандельштам О.* Собр. соч. В 2-х т. — М.: 1990. — Т. II. — С. 214-255.
7. *Мандельштам О.* Камень // *Мандельштам О.* Собр. соч. В 2-х т. — М., 1990. — Т. I. — С. 66-106.
8. *Моль А.* Теория информации и эстетическое восприятие. — М.: 1966. — 120 с.

Е. Иванова

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА ЛИРИКИ Б. ПАСТЕРНАКА: ЧЕРТЫ ЭССЕИСТИЧНОСТИ И БИОГРАФИЗМА

Критическая литература, посвященная Б. Пастернаку, со всей определенностью свидетельствует о том, что творчество одного из крупнейших художников XX века вызывает неоднозначные, порой исключаящие друг друга трактовки. Следует отметить, что противоречивость прочтения специфики созданной Пастернаком художественной системы до некоторой степени провоцируется ею самой. Лирика Пастернака — и в этом ее особенность — насыщена множеством предметов и явлений, взятых из действительности и непосредственно запечатленных в художественном тексте. Но пастернаковский «образ мира, в слове явленный», столь наглядно представимый, наделен стихийностью, тяготеет к моментальной смене чувств, хлещущих через край, сцеплению разнокачественных ассоциаций, беспорядку, свежему хаосу, буре впечатлений: «За окнами дав-ка, толпиться листва, // И палое небо с дорог не подобрано.» («После дождя», 1915, 1928), «...прямой // Дорожкой в сад,