

ЛЮБОВЬ КИХНЕЙ

<https://doi.org/10.18778/1427-9681.05.07>

Москва (Россия)

Институт международного права и экономики

им. А. С. Грибоедова

Кафедра истории журналистики и литературы

ЕЛЕНА МЕРКЕЛЬ

Нерюнгри (Россия)

Технический институт (филиал) Северо-Восточного федерального университета

им. М. К. Аммосова

Кафедра русской филологии

К ДИАЛОГУ ПОЭЗИИ И ФИЛОСОФИИ: РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ ФОРМИРОВАНИЯ АКМЕИСТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ «СЛОВА-ЛОГОСА»

Программную статью *Утро акмеизма* (1912) Осип Мандельштам начинает с постановки проблемы поэтической онтологии и семиотики, апеллируя к понятию Логос. В первой же главке он разграничивает слово поэтическое («слово как таковое», причастное Логосу) и слово бытовое. «Сейчас, например, – пишет поэт, – излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не поэтической форме, я говорю, в сущности, знаками, а не словом»¹. Подобными же знаками, по его мнению, оперируют железнодорожные семафоры, или глухонемые, которые также общаются не прибегая к «слову как таковому». Отсюда следует мысль о том, что поэтическое слово не исчерпывается денотативной функцией, ибо «если смысл считать содержанием, все остальное, что есть в слове, приходится считать простым механическим привеском, только затрудняющим быструю передачу мысли» (2, 142). Таким образом, по Мандельштаму, «слову как таковому» присуща некоторая избыточность элементов, связанная с другими функциями словесного выражения.

Феномен поэтического слова Мандельштам вводит в экзистенциальную сферу бытия. Он пишет:

Существовать – высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства [...]. Но слишком часто упускаем мы из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно уплотненной реальности, которой оно обладает (2, 141–142).

¹ О. Э. Мандельштам, *Сочинения в двух томах*, Москва 1990, т. 2, с. 142. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы.

Таким образом, реальность искусства, согласно Мандельштаму, отличается от обычной нетекстовой реальности, во-первых, мощнейшей концентрацией смысла (поскольку в ней явление «возведено в десятизначную степень»), во-вторых, убедительностью и непреложностью существования тех сущностей, которые воплощены в художественном творении, и, в-третьих, специфичностью его материальной фактуры, каковой является слово. Отсюда следует вывод, что реальность поэтического творения есть «звучащая и говорящая плоть» слова.

Однако, по Мандельштаму, не только слово в произведении обретает свою подлинную суть, но и само бытие. Это отождествление реальной действительности и действительности искусства стало возможным благодаря формированию в эстетике Мандельштама новой философии слова, коррелирующей с христианско-богословскими представлениями о Слове-Логосе в их «огласовке» русскими философами начала XX века. Сквозь призму богословской традиции становится понятной логика рассуждений Мандельштама, сопоставляющего Божественный Логос – в его созидательной роли по отношению к миру – с нашим земным словом в поэтическом контексте. Ведь если весь тварный мир создан Словом-Логосом, через Него и в Нем, тогда и наше земное слово должно закономерно прорываться в сферу онтологии, обретая самостоятельный бытийственный статус.

Напомним, что одной из магистральных идей русской религиозной философии начала XX века была идея Логоса как воплощения божественных сущностей и энергий и в то же время как обозначения «цельного» и «органического» знания. Так, согласно П. Флоренскому, идея Логоса пронизывает всё современное мировоззрение, являясь неким метафилософским основанием для душевной и интеллектуальной жизни общества и индивида. Позволим себе пространную цитату из его трактата *Стоп и утверждение истины*:

Все наше жизнепонимание, вся наша наука [...] вся целиком построена на идее Логоса, на идее Бога-Слова, – да и не наука только, а вся жизнь, весь уклад нашей души. Мы все мыслим под категорией закона, мерою гармонии. Эта идея логичности, логизма, «словесности» [...] есть основной нерв всего живого, всего подлинного в нашей умственной и нравственной жизни, и эстетической. Единый, вселенский, всеохватывающий, всеобщий «Закон» Мира, ипостасное Имя Отчее, [...] Бог, истощающий себя творением мира и домостроительством – вот религиозная предпосылка нашей науки. [...] Достоинство науки – мировая закономерность, стройность и ладность мира [...]. Этот закон вселенной, это Мировое число, эта гармония сфер, дарованная бытию тварному, коренится всецело в Боге-Слове, в личной особенности Сына и в собственных ему дарах².

Мандельштаму, с его поисками целостного мировоззрения, «логоцентричные» идеи Флоренского³ оказались созвучны и, возможно, стали

² П. А. Флоренский, *Стоп и утверждение истины*, Москва 1990, с. 126–127.

³ О философском влиянии трудов П. Флоренского на Мандельштама см.: Й. Ужаревич, Павел Флоренский и Осип Мандельштам, [в:] *Постсимволизм как явление культуры. Материалы Международной конференции (10–11 марта 1995)*, Москва 1995, с. 28–38.

импульсом для его собственных метафизических и эстетических построений. Не случайно *Столп и утверждение истины* был для Манделъштама, по свидетельству его вдовы, одно время настольной книгой⁴.

Любопытно, что в философских построениях русских религиозных мыслителей оказались объединены две концептуальные трактовки Логоса – в рамках концепции «всеединства». Первая заимствована из греческой философии, вторая (впрочем, генетически связанная с первой) – из христианской теологии. В гераклитовском истолковании Логос означал одновременно «слово» и «смысл», при этом «слово» интерпретировалось не в чувственно-звуковом, а в семантическом аспекте. В то же время «логос-смысл» понимался античными философами как некий явленный, упорядоченно-оформленный феномен всеединства (в противоположность всему безотчетному и бессловесному, безответному и безответственному, бессмысленному и бесформенному в мире и человеческом сознании). Внутри этого всеединства «всё течет», вещи и даже субстанции перетекают друг в друга, но равным себе остается Логос; благодаря чему гераклитовская картина мира при всей своей динамичности и катастрофичности сохраняет стабильность и гармонию⁵.

В преамбуле *Евангелия* от Иоанна Логос предстает как Слово «личного и живого» Бога, как абсолютный творческий принцип, источник и причина всякого бытия («Все через Него начало быть» [Ин. 1, 3]), и само одухотворенное бытие («В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков», [Ин. 1, 4]). Более того, Слово осмысливается как потенция божественного воплощения, во-человечения: «Слово стало плотию и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу как едиnorodного от Отца» (Ин. 1: 14).

В. Ф. Эрн в своей книге *Борьба за Логос* (1911), специально посвященной разработке логоцентричной концепции бытия, в частности, пишет:

Бог христианства изначально был Логосом. [...] Рационализм воспринимает весь мир в категории вещи. Логизм, прозревая в личности вечную, не гбнущую идею, образ и подобие Божие, воспринимает весь мир в категории личности, [...] а всякое явление космической и человеческой жизни – органически, то есть как относительно самостоятельный организм, или как живую часть организма более сложного или более высшего⁶.

В сущности, в работах и П. Флоренского и В. Эрнa выражены общие интенции религиозной философии начала XX века, утверждающей субстанциальное тождество Логоса Богу (Второй Его – «личностной» – ипостаси) и одновременно – сотворенному Богом миру как органически-целостному феномену. Отсюда следует, что Божественному Логосу в мире человеческом соответствует логика, соразмерность, гармония.

⁴ Н. Манделъштам, *Книга третья*, Paris 1987, с. 320.

⁵ См.: А. Ф. Лосев, *История античной эстетики*, Москва 1963, т. 1, с. 263–271.

⁶ В. Эрн, *Борьба за Логос*, [в:] его же, *Сочинения*, Москва 1991, с. 287–291.

Вселенная, космос, – полагает В. Эрн, – есть раскрытие и откровение изначально сущего Слова. Будучи этим раскрытием и откровением, мир в самых недрах своих «логичен», т.е. сообразен и соразмерен Логосу, и каждая деталь и событие этого мира есть скрытая мысль, тайное движение всепроникающего божественного слова. Логос как начало человеческого познания не есть Логос другой, отличный от Логоса существенно-божественного. Это тот же самый Логос, только в разных степенях осознания⁷.

О мире как «живом равновесии» (2, 145), о его органической (едва ли не «физиологической») целостности (2, 144) пишет и Мандельштам в *Утре акмеизма*, что так же, как и для христианских философов, служит для него основанием свести Логос и логику, Божественное Слово и обычную речь к общему знаменателю. Ведь если мир целостен, тогда оказывается преодоленным принцип «двоемирия», из которого исходили символисты в своих философских построениях. Его место, по Мандельштаму, занимает «закон тождества» как принцип связи и соотношенности разных уровней и проявлений Логоса.

Знаменательно, что «закон тождества» Мандельштам в *Утре акмеизма* выдвигал в качестве одного из философских постулатов нового течения. Он пишет:

A=A: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился и скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora*. [...] Таким образом, признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное ленное обладание все сущее без условий и ограничений (2, 144).

«Закон тождества», по Мандельштаму, определяет механизм связи между словом и бытием, словом и сознанием, природой и культурой. В этой корреляции главную роль играет логика, специфически понимаемая Мандельштамом как «царство неожиданности». Поэтому Мандельштам манифестарно заявляет о необходимости доказывать поэтическую идею так же, как доказывают теорему: «Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно...» (2, 144–145).

Любопытно, что рассуждения о тождестве, близкие к мандельштамовской модели, мы находим и у П. Флоренского, который, разрабатывая логоцентричную концепцию бытия, пришел к разграничению в тождестве статической и динамической ипостасей, и именно последнюю он считает глубинной основой бытия.

Тождество, – пишет он, – мертвое в качестве факта, может быть и непременно будет живым в качестве акта. Закон же тождества тогда окажется не всеобщим законом бытия, так сказать, поверхностного, а поверхностью бытия глубинного, – не геометрическим образом, а внешним обликом недоступной рассудку глубины жизни; и в этой жизни он может иметь свой корень и свое оправдание. Слепой в своей данности закон тождества может быть разумен в своей созданности, в своей вечной создаваемости; плотный, мертвый и мерт-

⁷ В. Эрн, *Сочинения*, Москва 1991, с. 79.

вющий в своей статике, он может быть духовным, живым и животворящим в своей динамике. [...] Если в первом случае А есть А (А=А) вследствие исключенности из него всего (и его самого в его конкретности!), то теперь А есть А через утверждение себя как не-А, через усвоение и уподобление себе всего⁸.

Идея «тождества» в художественной системе Манделъштама обретает, как и у Флоренского, парадоксальный смысл, ибо в переводе в гносеологическую и художественную сферу оказывается принципом поиска скрытых аналогий бытия, выявляемых с помощью ассоциативно-метафорических сопоставлений разнопорядковых явлений.

Принцип тождества Манделъштам в *Утре акмеизма* проецирует на диалектику взаимодействия содержания и словесной формы, возводя оба эти начала к общему «логосному» знаменателю. Он пишет:

Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. От этого ненужного почета Логос только проигрывает. Логос требует только равноправия с другими элементами слова. Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества, легкомысленно выбросил его за борт и по существу повторил грубую ошибку своих предшественников (2, 142).

Зададимся вопросом: какие элементы слова втягиваются, по Манделъштаму, в понятие формы? Очевидно, звуковая оболочка, морфемная структура слова, его грамматическая природа. Остается только Логос. Следовательно, слово есть амбивалентная структура, в которой равнозначны оба плана: план выражения может оборачиваться планом содержания и наоборот – план содержания оборачивается планом выражения. Причем, по Манделъштаму, подобным свойством обладает сугубо акмеистическое слово, поскольку футуристы «выбросили за борт» сознательный смысл слова, а символисты совершили смысловую подмену, наполнив слово чуждым ему содержанием. Для акмеистов же, согласно Манделъштаму, «сознательный смысл слова, Логос» не только содержательная категория, это «такая же прекрасная форма, как музыка для символистов» (2, 142).

Что поэт вкладывает в понятие логоса? Прежде всего – смысл, который в художественном произведении невозможно выразить иначе, чем через форму. Но тогда форма тоже обретает логосные коннотации. Построив этот силлогизм, Манделъштам приводит читателя к мысли, что смысл-Логос следует считать «равноправным» с другими (формальными) элементами слова.

Ход мысли Манделъштама таков: если Божественный Логос является причиной и источником бытия, то поэтическое слово – в соответствии с законом тождества – выполняет креативную, формообразующую роль на уровне художественного творения. Комментируя манделъштамовское представление о Логосе как формальной категории, можно прибегнуть к термину Потебни «внутренняя форма». Не случайно и сам Манделъ-

⁸ П. А. Флоренский, *Стол и утверждение истины*, Москва 1990, с. 47–48.

штам в *Разговоре о Данте* найдет образ, адекватный потебнианскому понятию, – «звуковой слепок слова». В рассуждениях поэта получает развитие следующая аналогия: если на Божественном уровне Слово-Логос есть одновременно Творец и творение, то на человеческом уровне слово есть «смысловый слепок», «внутренняя форма» реальности.

В статье *О природе слова* (1921–1922), развивающей идею слова-Логоса, Мандельштам приходит к мысли о «самодостаточности» слова. Он полагает, что не слово зависит от вещи, которую оно обозначает, а скорее наоборот: вещь зависит от слова. Ведь одну и ту же вещь можно назвать разными именами, и в зависимости от этого в ней будут проступать разные смысловые грани. Отсюда следует вывод о не окончательной тождественности слова и вещи:

Слово – Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела (2, 171).

Более того, вещи, согласно Мандельштаму, только в имени обретают свой бытийственный статус. Поэтому они и стремятся воплотиться в слове. Вот некоторые примеры из поэзии: «Как женщины, жаждут предметы, / Как ласки, заветных имен» (1, 278); «...В лазури мучилась заноза: / – Не забывай меня, казни меня, / Но дай мне имя, дай мне имя!» (1, 152). Мандельштамовская идея о животворящей силе слова, возрождающего из хаоса небытия вещи, посредством их именованья, разительно перекликается с ключевыми тезисами православного философа В. Н. Лосского, утверждающего, что «Божественным словом мир вызван из своего небытия, и есть слово для всего существующего, слово в каждой вещи, для каждой вещи, слово, которое является нормой его существования и путем к ее преобразению»⁹.

Обобщая философско-семантическую модель слова и языка, представленную поэтом в статье *О природе слова*, следует отметить, что, по Мандельштаму, слово являет собой некое триединство (по аналогии со Святой Троицей), выступающее в ипостасях Слова-Логоса (как Божественной эманации), слова-плоти, слова-души (Психеи). Причем, по отношению к вещи оно выступает в ипостаси души, являя собой как бы духовный («психейный») прообраз вещи, а по отношению к сознанию – в ипостаси плоти. Соединяя в себе эти два начала, слово представляет собой феномен, в котором в нерасчлененном единстве находятся дух и материя, означающее и означаемое.

Из «логосной» концепции слова закономерно вытекает мандельштамовская критика прагматических установок по отношению к художественному слову; «утилитарное» его использование, по мнению поэта, привело к тому, что многие имена утратили первоначальный смысл и стали прос-

⁹ В. Н. Лосский, *Очерк мистического богословия Восточной церкви. Догматическое богословие*, Москва 1991, с. 229.

тыми ярлыками вещей. Причем под «утилитаризмом» Мандельштам понимает и футуристическую прагматику и мистико-теософские установки символистов, приносящие язык «в жертву спекулятивному мышлению».

Отличие поэтического, то есть не-утилитарного, слова от непоэтического Мандельштам видит в отмене принципа конвенциональности языковых знаков и замены их «иконическим» принципом, который подразумевает гомологию и взаимопереходы плана содержания и плана выражения. Значимость поэтического слова, полагает Мандельштам, «можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре» (2, 183).

Мандельштам здесь метафорически обосновывает тезисы, развитые позже Я. Мукаржовским, суть концепции которого сводится к следующему:

Поэтический язык делает семантически насыщенной ту область, которая вне поэзии выступает как чисто формальная – область языкового выражения. Поэтому раскрыть поэтическую функцию языка означает обнаружить механизмы, за счет которых ликвидируется автоматизм соотношения между содержанием и выражением¹⁰.

В художественной практике Мандельштама подобный подход предполагает тождество, при котором уравниваются – как знаки определенного равенства – *означающее* и *означаемое*. Лирический сюжет многих стихотворений *Камня* (1916) разворачивается как бинарная соотнесенность или отождествление самодостаточных «кодов» бытия: природы и культуры, слова и вещи, бытия и сознания и т.п. При этом стихотворение – вследствие установки на доказуемость поэтической истины – нередко разыгрывается как поэтическая теорема или силлогизм. Ключевую роль при этом играет метафора, причем метафора, в которой означаемое и означающее могут перетекать друг в друга, меняться местами. В *Разговоре о Данте* (1933) поэт назовет такую метафору «обратимой». Ср. в стихотворении 1914 года:

Природа – тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде роши.

Природа – тот же Рим, и, кажется, опять
Нам незачем богов напрасно беспокоить –
Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать,
Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить! (1, 96).

Первая же фраза, задающая тождество, доказывается впоследствии рядом метафорических образов, которые, однако, несут в себе некую «обратимую» смысловую энергию: если природа построена по законам

¹⁰ Я. Мукаржовский, *Структуральная поэтика*, Москва 1996, с. 76.

цивилизации, города, то и город (Рим) построен по законам природы. Именно об этом свидетельствуют прежде всего такие метафорические «кентавры», как «форум полей» и «колоннада роши», в которых природное начало дано через начало цивилизации явно с римскими коннотациями (*форум*, *цирк* и *колоннада* – отсылают к топике и архитектурному облику позднеантичных городов). Однако во второй строфе, несмотря на анафорически повторенный тезис (природа = Рим), напротив, культурный шифр раскрывается через природно-магический: «внутренности жертв» могут предсказать ход войны.

Коды природы и культуры оказываются гомологически соотнесенными, во-первых, через изоморфизм их структуры, во-вторых, посредством симпатической корреспонденции магических обрядов, и, наконец, в-третьих, с помощью функциональной связи их материальных субстратов. Так, «камни» представляют и природную сферу – как «плоть бытия», и сферу культуры – как строительный материал.

Если в стихотворении *Природа – тот же Рим...* природно-культурный изоморфизм фактически манифестируется, то в стихотворении *Бессонница. Гомер. Тугие паруса...* (1915) он спрятан в подтекст, вследствие этого тождество должен выстраивать уже сам читатель. Образ гомеровской *Илиады*, заданный в первой строфе именем Гомер в качестве одного из культурных кодов, затем воплощается и конкретизируется в семантических «аргументах» второй строфы – в образе царей, плывущих за Еленой, в авторских апелляциях: «Куда плывете вы? Когда бы не Елена, / Что Троя вам одна, ахейские мужи?». И наконец, в третьей строфе следует авторская «формула», уравнивающая природный и культурный код, означающее и означаемое: «И море, и Гомер – всё движется любовью...» (1, 105).

Тождество в данном тексте представляет собой триаду: оно включает *море*, *Гомера* и *любовь*, при этом *любовь* оказывается *tertium comparationis* первых двух образов. Возникает такое впечатление, что Мандельштам разыгрывает лирическую тему как теорему: если А равно В, а В равно С, то А равно С. Однако оставляет при этом «за кадром» фонетический ключ к этому тождеству, который обнаруживается при переводе слова *любовь* на латинский язык (*amor*). *Amor* оказывается анаграммой и *Гомера*, и *моря*, данных как бы в античном коде (в данной тройной анаграмме мы наблюдаем смешение греческой и латинской внутренней формы слов, вполне укорененных в русском языке). Напомним, что к подобному интеръязыковому шифру Мандельштам прибегал и в архитектурных стихах (ср.: *камень – скала – Петр; или: Notre Dame – Адам*, о последней паре – речь ниже).

Если еще учесть, что *amor* в зеркальном прочтении звучит как *Roma*, то латинский шифр является еще более оправданным. Примечательно, что Мандельштам в финале *Бессонницы...* выстраивает еще одно тождество, вытекающее из предыдущего: метрика *Гомера* выступает своего рода культурным адекватом «шума моря». Автор как бы воочию показывает «вза-

имозаменяемость» Гомера и моря; культурный и природный коды, как и в стихотворении *Природа – тот же Рим...*, оказываются тождественными.

По тому же принципу построены и такие стихотворения, как *О временах простых и грубых...* (1914) (где мандельштамовский Овидий «мешает» «в песнях Рим и снег» 1, 94); *Равноденствие* (1914); *Notre Dame* (1912), *Ода Бетховену* (1914).

Так, в *Равноденствии* длительность в природе соотносится с метрикой Гомера, и это тождество организует семантические ряды всего стихотворения («день зияет цезурой», «с утра покой и трудные длинноты»), то есть поэтика стихотворного ритма оказывается спроецированной на летнее равноденствие, в результате чего текст природы читается как стихотворение, а текст стихотворения – как текст природы.

Семантическое пространство *Notre Dame* таит в себе несколько «нестрогих» тождеств. Прежде всего, это тождество *собора и человека*, доказываемое через «обратимые» архитектурно-анатомические метафоры. Ср.: «Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод...» (1, 83). Это тождество «доказывается» и фонетической анаграммой: в звуковом рисунке названия стихотворения – *Notre Dame* – оказывается «спрятанным» имя *Адам* (возможно, намекающее на альтернативное название акмеизма), которое в первой же строфе лексически воплощается.

Второе тождество, реализуемое в третьей строфе, метафорически объединяет *собор, природу, духовно-религиозную ментальность*. Ср:

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
 Души готической рассудочная пропасть,
 Египетская мощь и христианства робость,
 С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес (1, 83).

При этом неназванная лексема *собор* действительно оказывается *собирающим* началом, рукотворно и рассудочно организованным пространством, вмещающим и одновременно оборачивающимся разноплановыми природными и ментальными феноменами.

На пересечении названных семантических коррелятов в финальной строфе возникает третье смысловое тождество: *собор = поэтическое творение*, – которое все предыдущие тождества семантически трансформирует. Собор показан в двух ипостасях: как «тяжесть недобрая», так и «прекрасное». По мнению Р. Томсона, *Notre Dame* в интерпретации поэта – ответ упавшему с высот камню, но в то же время он оказывается сродни враждебным человеку высотам: «В стихотворении [...] сходятся все значения образа камня, и, одновременно, «недобрая тяжесть» с «чудовищными ребрами»¹¹. А процесс претворения одного в другое выдвигается как основная задача каждого художника, что, собственно, и является темой стихотворения. Ключевые образы стихотворения, преломляясь в финаль-

¹¹ R. D. B. Thomson, *Mandel'stam's «Kamen'»: The evolution of an image*, «Russian Literature» 1991, № 4, s. 511.

ной идее преодоления материала мастерством, обретают знаковый смысл, становясь символами поэтического творчества. Но финальное сравнение обретает сакральные коннотации. Ведь если рукотворный Храм (терциум компарационис всех выстраиваемых тождеств) – дом Бога, сакральное место, где человек встречается с Богом, то и Слово поэта («достигнутое» «потом и опытом») является таким же «медиатором» между небом и землей, связующим звеном между человеком и Богом.

По названному принципу выстраивается смысловое соответствие ключевых образов в стихотворении *Бах* (1913). Уже в первой строфе стихотворения образы несут в себе семантику замены/подмены, характерную вообще-то для всякого образа-символа:

Здесь прихожане – дети праха
И доски вместо образов,
Где мелом – Себастьяна Баха
Лишь цифры значатся псалмов (1, 86) R. D. V. Thomson.

Доски оказываются тождественными *образам*, *цифры* – *псалмам*. При этом *прихожане* соотносятся с *прахом* (причем это соответствие «аргументируется» и на звуковом уровне: оба слова содержат общие звуки – «п-р-х»). Но образ, который в первой строфе предстает в статусе означающего (*доски*, с мелом написанными *цифрами*), в дальнейшем (во 2–4-ой строфах) становится *означаемым*:

Разноголосица какая
В трактирах буйных и церквах,
А ты ликуешь, как Исая,
О рассудительнейший Бах!
Высокий спорщик, неужели,
Играя внукам свой хорал,
Опору духа в самом деле
Ты в доказательстве искал?

Что звук? Шестнадцатые доли,
Органа многосложный крик,
Лишь воркотня твоя, не боле,
О, несговорчивый старик! (1, 86).

Центральная идея стихотворения, воплощаемая посредством игры планов *означаемого* и *означающего*, следующая: гармония поверяется алгеброй, духовное тело музыки разложимо на «шестнадцатые доли» звука. Что упорядочивает дионисийскую «разноголосицу», разгул трактиров превращает в органный хорал церквей? Гармонизирующим началом, по Мандельштаму, является именно «музыка доказательств». Доказательство – как «опора духа», – в интерпретации Мандельштама является не только залогом художественной истины, но и формообразующим принципом, обуславливающим логику развертывания музыкальной (поэтической, архитектурной и т.п.) идеи.

Парономастические явления, отмеченные нами в анализируемых стихотворениях, Мандельштам также выводит в бытийственную сферу: сближенные по звучанию явления оказываются соотносенными и на глубинном онтологическом уровне. Предвосхищая семиотические открытия в области поэтического языка Я. Мукаржовского¹² и Р. Якобсона, Мандельштам актуализировал связи между звуком и знаком, звуком и значением. Известный тезис Якобсона, заявленный в работе *Лингвистика и поэтика*, является как бы продолжением мысли Мандельштама:

В последовательности, где сходство накладывается на смежность, две сходные последовательности фонем, стоящие рядом друг с другом, имеют тенденцию к приобретению парономастической функции. Слова, сходные по звучанию, сближаются и по значению¹³.

Итак, идея тождественности текста жизни и текста искусства становится философской подоплекой поэтической семантики Мандельштама. Исследуя многообразие мира, поэт стремится найти общие закономерности, установить структурно-смысловые связи, реально существующие в мире, но скрытые от поверхностного взгляда. Таким образом, можно сделать вывод, что принцип тождества, заявленный в *Утре акмеизма*, инспирирует метафорический принцип конструирования поэтического текста как целого. Метафора (в том числе и «обратимая») становится доминирующим средством выразительности в поэтике Мандельштама.

Требование тождественности семантического знака объекту изображения, декларированное в манифесте, на практике оборачивается не тождественностью, а сопоставимостью слова и вещи, природы и культуры, плана бытия и плана сознания. При этом метафорическое «расшатывание» связей между смыслом и объектом закона тождества не нарушает, а указывает лишь на неокончательную смысловую тождественность вещи самой себе, на ее способность быть отображением других вещей – на уровне «торчащих» из ее внутренней формы «смысловых пучков».

Однако эстетический «закон тождества» – как производное логоцентрической картины мира – в свете наступления новой эпохи (1-ая Мировая война), мыслимой Мандельштамом как начало Апокалипсиса, потребовал новой онтологической проверки.

Не случайно главная идея статей Мандельштама, написанных в 1914–1915 годах, – это идея единства. Знаменательно, что если в статье *Петр Чаадаев* (1914) Мандельштам ставит проблему единства, при этом не находя путей ее решения, то в статье *Скрябин и христианство* (1915) проблема разрешена. Залогом единства становится христианство. В контексте этой проблемы это важно потому, что Мандельштам обозначает в этой статье концепцию христианского искусства, главный критерий которой – единство. Всяческий отход от христианства означает отход от единства, а всяческий распад, разъединение означает отход от христианства. Если

¹² См.: Я. Мукаржовский, *Структуральная поэтика...*, с. 132–148.

¹³ Р. Якобсон, *Работы по поэтике*, Москва 1987, с. 221.

обратиться к конкретике, то конец христианства характеризуется Мандельштамом а) многобожием (ср.: «Единства нет!... Миров много... Бог царит над Богом!»), б) распадом личности (ср.: ««Я» – это преходящее состояние – у тебя много душ и много жизней!»), в) распадом времени (ср.: «Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян – время мчится обратно с шумом и свистом...»), г) распадом искусства (ср.: «Новый Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену: искусства больше нет...») (2, 157–158).

Для того чтобы вернуть единство, а стало быть, утраченную сущность миру, времени, личности, следует обратиться к христианству, следовательно, и искусство должно стать христианским. Что Мандельштам понимает под христианским искусством? Это «всегда действие, основанное на великой идее искупления», это «подражание Христу», то есть «единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре» (2, 158). Однако Мандельштам отделяет понятие «подражание Христу» в искусстве от идеи «подражания Христу» в жизни, поскольку «искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир уже искуплен, – что же остается?» (2, 158). Мандельштам решает эту дилемму в рамках древнейшей идеи мимезиса. «Ни жертва, ни искупление, – согласно Мандельштаму, – а свободное и радостное подражание Христу – вот краеугольный камень христианской эстетики» (2, 158). Не искупление, а божественная иллюзия искупления, своего рода игра Бога с художником, как бы «игра отца с детьми, жмурки и прятки духа» (2, 158).

Таким образом, в рамках концепции мистериального подражания (которым, собственно, и является ритуал христианских таинств, и прежде всего таинство Евхаристии), согласно рассуждениям Мандельштама, преодолевается пропасть, лежащая между Божественным Словом-Логосом и словами обычной человеческой речи. Разительны переключки этого тезиса поэта с идеями Х.-Г. Гадамера, много позже изложенными им в книге *Истина и метод*.

Весть о спасении, содержание христианской благовести, – пишет Х.-Г. Гадамер, – вновь делается подлинным событием в таинстве причастия и в проповеди, и вместе с тем оно лишь повествует о том, что свершилось в искупительном подвиге Христа. Постольку это и есть одно-единственное Слово, которое, однако, все снова и снова возвещается в проповеди. Смысл Слова не может быть отделен от самого события возвещения. Напротив, сам смысл носит характер события. [...] Крестная смерть Христа и его воскресение суть содержание благовествования, которое проповедуется во всякой проповеди. Воскресший Христос есть тот же самый Христос, о котором проповедует проповедь¹⁴.

Следовательно, слово человеческой речи (не всякое, а слово христианского искусства) есть, по Мандельштаму, подражание Слову-Логосу, подражание особого рода – мистериальное, то есть «разрешающееся в собы-

¹⁴ Х.-Г. Гадамер, *Истина и метод: Основы философской герменевтики*, Москва 1988, с. 495–496.

тие». Отсюда становится понятным, во-первых, и идея «христианизации» искусства (подчеркнем, не всякого, но искусства акмеистов, в том числе, своего собственного); во-вторых, сам механизм превращения (обращения) слова – в плоть, слово – в событие, что станет предметом рассуждений поэта в статьях 1920-х годов.

Постулат мистериального (и одновременно – сакрально-игрового) подражания чрезвычайно важен для понимания философских истоков художественных принципов Мандельштама начиная с *Tristia*. В частности, получают объяснение игровые элементы его поэтики, мыслимые Мандельштамом одновременно и как сакральные. Получает объяснение и идея свободы искусства – и прежде всего свободы от дидактической, учительной функции литературы. И, наконец, становится понятной сама апелляция к христианскому началу как к залого подлинной эстетической ценности современного искусства.

Получается, что христианизация эстетики, идеи искусства диктуется не постулатами веры, а как бы выводится логически и культурологически. Кроме того, в статье содержится тезис, объясняющий концепцию времени в стихотворениях Мандельштама, входящих в *Tristia*. В ее финале мы видим обозначение идей, которые получают развитие в статьях 1920-х годов: 1) об *органическом* строении мира, подчеркнем – *мира христианского* (ср.: «Христианский мир – организм, живое тело», 2, 160); и 2) о единстве христианского времени, близком теории *зона*.

Поэтическим коррелятом, а возможно, и комментарием к статье *Скрябин и христианство* является стихотворение *Вот дароносица, как солнце золотое...* (1915). В этом стихотворении Мандельштам сводит воедино идею «стояния времени», получившую у православных философов название «эонического» времени, идею целокупности мира, развиваемую им впоследствии, идею мистериального подражания как сакральной игры Бога с людьми и идею греческого языка (сакрального языка православных богослужений) как «плоти деятельной, разрешающейся в событие» (2, 176). Ведь именно на греческом изначально велись литургические богослужения первых христиан (во время которых «вкушалась» плоть и кровь Господа, то есть слово воплощалось), на греческом же языке были написаны Евангелия как Слова, «разрешающегося в действие», облакаемого плотью. Сакральным образом, объединяющим в себе эти начала, становится христианский символ Евхаристии, то есть таинства Причащения.

Однако, в свете идеи христианского искусства как «подражания Христу» стихотворение можно прочесть и в другом ключе – не просто как поэтическое проникновение в сущность основного православно-христианского таинства, но и как модель христианского искусства, которое тоже есть с одной стороны, мистериальное подражание, но с другой – сакральная игра.

На это указывает отсылка к сакрально-игровому началу в стихотворении («Все причащаются, играют и поют»), а с другой стороны, та атмосфера духовного веселья, пронизывающая стихотворение, которая

отличает не только христианскую литургию, но и христианское искусство. Обратим внимание на то, что в финале стихотворения речь идет о «неисчерпаемом веселии», струящимся из «божественного сосуда».

Стихотворение организовано рядом тождеств, устанавливающих тождество пространства и времени, малого и великого, сакрального и профанного. Ср.: «евхаристия» = «дароносица» = «божественный сосуд» = «целый мир» = «яблоко простое» = «зенит» = «вечный полдень» = «луговина, где время не бежит».

В свете логических построений Мандельштама творения христианского искусства должны содержать в себе тот же принцип тождества и быть пронизаны той же целостностью, что и «целый мир». Подобную идею мы обнаруживаем в *Заметках о Шенье* (1915), где Мандельштам переносит органическую идею с мира на стихотворение. В частности, он пишет: «Чувство отдельного стиха, как живого неделимого организма, и чувство иерархии словесной в пределах этого цельного стиха необычайно присущи французской поэзии» (2, 163).

Насколько велико влияние на Мандельштама «исихастских» идей русской религиозной философии? Думается, что велико. Свидетельство этому – мандельштамовское стихотворение *И поныне на Афоне...* (1915), контекст которого отсылает нас к одной из острейших религиозных драм современности – Афонскому расколу. Напомним, что на Афоне долгое время существовало богословское направление имябожие (имяславие), суть которого заключалась в идеи тождества имени Бога – самому Богу. Имябожцы, как указывает А. Ф. Лосев, продолжая традицию паламитов, исходили из энергетической концепции Божеского имени, полагая, что «энергия сущности Божией неотделима от самого Бога и есть сам Бог [...] Имя Божие есть сам Бог, но Бог сам – не имя»¹⁵. Однако учение имябожцев было Священным Синодом признано ересью, и афонские монахи были подвергнуты суровым наказаниям. Идеи имяславия разделяли П. Флоренский, В. Эрн, С. Булгаков, А. Ф. Лосев, для каждого из которых гонения на имяславие послужили стимулом для разработки философии слова.

Мотивно-образный строй стихотворения *И поныне на Афоне...* показывает не только хорошую осведомленность Мандельштама в фактической стороне дела, но и его включенность в религиозно-философскую полемику, аргументами в которой выступают не понятия и определения, а образы, наделенные немалой суггестивной силой. Вместе с тем, в творчестве Мандельштама 1910-х годов мы находим отнюдь не иллюстрации к логоцентрическим идеям православных мыслителей, но достаточно самостоятельную лирико-философскую концепцию слова-Логоса, обусловившую его открытия в области поэтической семантики.

¹⁵ А. Ф. Лосев, *Бытие. Имя. Космос*, Москва 1993, с. 910.

Summary

**LYUBOV KIGHNEY
ELENA MERKEL**

**TO THE DIALOGUE OF POETRY AND PHILOSOPHY: RELIGIOUS AND
PHILOSOPHICAL CONTEXT OF THE FORMATION OF THE "WORD - LOGOS"
ACMEIST CONCEPT**

The article considers the regularities of Osip Mandelshtam's poetical semantics through philosophical and aesthetic ideas about the word of religious thinkers and the poet himself. The paper demonstrates the correspondence of principles of Mandelshtam's poetic semantics with his linguistic and philosophical picture of the world. The regularities and fundamental principles of Mandelshtam's poetic semantics have been revealed.

Key words: philosophy, word-logos, poetical semantics.