

О.А. Дашевская

Томский государственный университет

О. Манделъштам и Д. Андреев: философия храма и образ «железного мира»

О. Манделъштам – младший современник Д. Андреева (1906 – 1959); их объединяет то, оба они – узники Гулага, в творчестве которых особенно напряженно зазвучала проблема судьбы личности в тоталитарную эпоху; они поставили вопрос о существовании в культуре как способе самосохранения человека и вопрос о судьбе самой культуры в эволюции космической жизни.

Д. Андреев выдвигает принципиальный тезис о том, что в XX веке «творческий глагол» «прольется» из катакомб и «тюрем лихолетья», родится из уст узников тоталитарной системы в силу их особого положения, так как они наследуют «творящий Логос», покинувший официальные институты и религиозные кафедры («Русские боги», стихотворение «Иерархии»). Имя О. Манделъштама появляется в «Розе Мира» Андреева в связи с его трагической гибелью в сталинских лагерях. Манделъштам был далек от концепции поэта-вестника Андреева, однако идея «новой вести», волнующая Андреева, была им тоже выражена, хотя и по-другому, в «Стихах о неизвестном солдате»: «...я новое, / От меня будет миру светло». Незнакомый с творчеством Манделъштама 1930-х годов, Андреев двигался в том же направлении, что и поэт-акмеист. Многие стихи Андреева, к которым мы будем обращаться, написаны в 1930-е годы.

Смыслообразующей основой творчества Манделъштама и Андреева выступает «антропоморфно-органическая идея», понимание «мира-как-организма»¹. Содержательное ядро «Розы Мира» (1951 – 1958) – становление жизни в мироздании. «Бытийный» сюжет в художественно-эстетической системе Манделъштама связан с поиском места человека в космо-эволюционном процессе. У поэта космос – живое целое (см.: «И я слежу со всем живым меня связующие нити»); лирический герой ощущает себя частью вселенской жизни, его судьба вплетается в ее «узор», он улавливает «живое тепло», буквально – «содроганье теплых птиц» (ср. в стихотворении «Девятнадцатый век»: «телеологическое тепло»). Он ищет свою нишу в общем процессе, боится «безвестно кануть», стремится обрести имя и оставить «вещественный» след; мотив поисков имени завершается в его поэтической системе «пространственным» закреплением – появляется улица Манделъштама.

Единство мира поэты выражают в близких вербальных конструкциях, в которых ключевым словом становится «целокупность»: «небо целокупно» (Манделъштам); «вся целокупность слоев планеты», «душа, целокупная, как природа», «целокупное виденье» (Андреев). Оба поэта отстаивают факт существования духовной вселенной и утверждают «небесное» происхождение человека, раз-

¹ Л.Г. Кихней доказывает, что антропоморфно-органическая идея мира обусловила глубокую разработку акмеистами категории «единства» для эстетики и поэтики акмеизма, которую они применяли к человеку и обществу, к истории и историческому прошлому [Кихней, 2001, с. 26-28]. Сама эта традиция восходит к В. Соловьеву, что объясняет «пересечения» Манделъштама и Андреева.

вивают миф о его земном воплощении¹. Лирический герой Мандельштама, утверждаясь на «милрой земле», ощущает, что «...оттуда / Протянугы руки, / Откуда и звуки, / И волны откуда» («Что музыка нежных...»).

Основой модели мира у поэтов является храм, который играет ведущую роль в структурировании ими вселенной. Храм – ключевой архетип русской культуры и ее важнейший смыслообраз. Оба поэта рассматривают храм в религиозной парадигме, берущей начало у В. Соловьева и развитой П. Флоренским [Петрусевич, 1996, с. 1-7; Дашевская, 2005, с. 53-59]. Творчество Мандельштама лишено мистики, в отличие от Андреева, в нем завуалирована метафизика (сохраняется «целомудрие» акмеистов перед «высшим началом»), но в философии храма Мандельштам вплотную подходит к метаисторической роли собора, которую декларирует Андреев. Храм у поэтов – интеграционный образ, который существует на «стыке» всех форм духовной жизнедеятельности². Художники ориентированы не на его рукотворный смысл (как в атеистической традиции), а на сакральный: храм выступает явлением не исторического порядка, а метафизического. Храм в христианской традиции имеет несколько значений: во-первых, это дом Бога-Отца и Христа, во-вторых, дом молитвы, в-третьих, тело Христово, в-четвертых, образ обожженного человека [Петрусевич, 1996, с. 7]. Все эти значения присутствуют в творчестве Мандельштама и Андреева, выраженные по-разному. Оба поэта в поэтических дискурсах представляют храм в трех аспектах: служба в церкви – природа как храм – мир (вселенная) как храм.

В центре «храмовой» концепции у Мандельштама и Андреева находится религиозный акт. В книге Мандельштама «Tristia» (1920) и примыкающих к ней стихах 1921 – 1925 годов центральной становится тема католического и православного христианского богослужения – «Есть целомудренные чары», «В хрустальном омуте кака крутизна», «Вот дароносица, как солнце золотое», «Евхаристия». Указанные «храмовые» тексты имеют близкий образно-семантический строй, в них повторяются мотивы песнопения псалмов, хоровой полифонии, литургии, панихидного служения, мученичества и веры, смерти и распятия; широко представлена ветхозаветная и новозаветная атрибутика храма: «лестница пророков и царей», алтарь, орган, плащаница и т.д. В сюжетах стихов эксплицирован и акцентирован акт канонической литургии, в которой участвуют все: когда поют «кругое “Верую” ...нисходит благодать».

Самая служба происходит как в соборе, так и часто выходит далеко за его пределы. Так, в стихотворении Мандельштама «В хрустальном омуте кака крутизна!» (1919) акт литургии выносится под своды вселенной: соборы скал «повисли в воздухе», «С висячей лестницы пророков и царей / Спускается орган, Святого Духа крепость»; «...с христианских гор ...нисходит благодать». Осуществляется «христианизация» мира («горный воздух христианства»; горы, как «апостольские церкви» и т.д.). У Андреева в стихотворении «Заходящему солнцу» (1931 – 1950) вечерний закат уподоблен церковной службе: «Поднимает земля несравненную чашу с дарами – / Благовонья, туманы и ранней росы жемчуга... / В красноватой парче, как священники в праздничном храме, / Розовеют стога» [Андреев, 1993, т. 1, с. 392].

Наконец, в творчестве поэтов есть и третий уровень. В стихотворении Мандельштама «Евхаристия» «богослужения торжественный зенит» становится «космическим вселенским праздником», актом всеединения³.

¹ См. подробнее: [Дашевская, 2005, с. 53-54].

² Об архитектурной поэтике в творчестве Мандельштама и роли храмового зодчества среди обобщающих работ см. книгу В.В. Мусатова [Мусатов, 2001, с. 225-235].

³ Н. Струве отмечает усиление христианских мотивов в творчестве Мандельштама рубежа 1920-х годов и, в частности, значимость темы богослужения [Струве, 1992, с. 104].

И евхаристия, как вечный полдень, длится –
Все причащаются, играют и поют,
И на виду у всех божественный сосуд
Неисчерпаемым веселием струится
[Мандельштам, 1990, т. 1, с. 300].

В контексте размышлений поэта, выраженных в статьях этих же лет, вневременность («вечный полдень»), «неисчерпаемое веселие» и игра – состояние идеального человечества. В статье «Пушкин и Скрябин» поэт пишет: «Христианский мир – организм, живое тело. Ткани нашего мира обновляются смертью [Струве, 1992, с. 104]. Идея христианского мира как самостоятельного организма в структуре вселенной будет развиваться и Андреевым, его «христианский мир» включает не только всех живущих, но и живших и представляет собой непрерывный «кругооборот духа». В модели вселенной Андреева есть «мир гармонических сфер», составляющий для нас купол, у Мандельштама «крутое “верую!”» тоже возносится к небесному своду.

В изображении религиозного акта Мандельштам более каноничен, чем Андреев; у последнего служба не изображена непосредственно, она заменяется индивидуальной молитвой (или ее хоровым исполнением, как в «Железной мистерии»); в творчестве Мандельштама молитва как жанр отсутствует, в то время как поэзия Андреева может быть в полной мере названа «духовной». В то же время в общей концепции Андреева выражено близкое Мандельштаму отношение к писанию и преданию, догматической атрибутике, акту богослужения, к пониманию святости и чуда.

Оба поэта усматривают в соборе культово-сакральную и символично-космогоническую функцию, эксплицируют ее с помощью близких образов. Мандельштам вслед за Флоренским понимает храм как феномен, стоящий внутри «поля секулярной культуры», в земном воплощении он является реальным и символическим выражением культурно-исторического развития [Петрусевич, 1996, с. 1]. Поэт наследует идею Флоренского о том, что церковь – «до-мирное существо» («пред-мирное»), то есть «предшествующее единящее начало», и «в мире строится». В земной истории она «совокупность всех личностей, уже начавших подвиг восстановления, уже вошедших эмпирической стороною в тело Христово». Храм (церковь) у Флоренского – башня из камней, где камни – христиане [Флоренский, 1990, с. 336]. Таким образом, «ценностей незыблемая скала» в мире Мандельштама связывается с собором (церковью). Построив храмы (книга «Камень»), человечество встало на путь вхождения «эмпирической стороною в тело Христово». Собор не только здание, для поэта важно переживание содержания службы и всего, что ее сопровождает, как и для Андреева. Флоренскому же принадлежит важная мысль о том, что человек, когда разрушится его «земная храмина», вернется в «Отчий Дом»; «земная обитель» и «небесная» различны не по «местопребыванию», а по своей природе. Согласно Флоренскому, человек истинно вернется в «Дом Божий», когда осуществится его «духовное возрастание», и человек в этом смысле является «домостроителем» Небесного храма [Флоренский, 1990, с. 329-330].

Концепция мира-храма Андреева развивается в русле положений, высказанных русским философом. В ней земные храмы – отражение небесных праобразов; так, Небесный Кремль – праобраз всех храмов России. Каждая метакультура имеет свои «образцы», поэтому в земном обличьи храмы разных народов имеют свою специфику, лишь только в некоторых своих общих чертах и «свойствах» они напоминают их общий аналог – образ вселенского храма. Андреев в «Розе Мира» предлагает описание его структуры: земные церкви человечества вершинами дотягиваются до подножия высшего слоя вселенной (Мировая Сальватэрра), а в эм-

пирическом слое существуют как замкнутые объемы, опирающиеся на «ограниченные участки внутри культуры, внутри государственности, внутри быта, внутри человеческой души» [Андреев, 1999, с. 269]. Таким образом, вселенский храм у Андреева содержит экуменистические тенденции, создается на симбиозных основах конфессиональных традиций; и в этом заключаются нетрадиционные аспекты его философии храма [Петрусевич, 1996, с. 13]. У Андреева человек тоже «возвращается» в Отчий дом («Небесный») и является его «домостроителем».

Философия храма в творчестве поэтов содержит «софиологический» уклон. В русской космической философии XX века сложились два направления в трактовке софийности, которые развивают традицию Соловьева: одно из них наиболее полно выражено у С. Булгакова, другое – у П. Флоренского. Софийная тема в поэзии О. Мандельштама восходит к традиции Флоренского (книга «Столп и утверждение истины», 1912). Каждое «я» (монада) – орган единого Существа; любовь Божия – творческий акт, которым человек «получает жизнь». Согласно мысли философа, каждая монада постольку существует, поскольку допускает до себя любовь божественную, которая выражается через «софийное» начало в нем. «Искорки софийного» как образ Божий есть в каждом. Поэтому София у Флоренского – «Великий корень цело-купной твари». Соловьев утверждает индивидуальную любовь как источник расцвета личности (эрос), а Флоренский – духовную любовь к Богу (агапе). В концепции Флоренского человечество вышло из небесного жилища, но оставленное достигает духовно, то есть через Софию. София у философа XX века – ипостась Бога и коррелят Логоса; а церковь (храм) – единящее духовное начало, образующее единство всех в Боге [Флоренский, 1996, с. 336].

В поэзии О. Мандельштама именно в образе храма сосредоточено женское, «софийное» начало. Среди множества соборов, упоминаемых в поэзии (их около двадцати), ведущее место занимает Айя-София (храм Святой Софии в Константинополе), на что указывает частотность софийных метафор¹. Несмотря на гендерные характеристики соборов (наличие мужских и женских названий), все они приобретают отчетливо выраженное женское начало, несут женские черты, в них как бы «прорисовывается» женский образ (ср.: «Все церкви нежные поют на голос свой, / И в дугах каменных Успенского собора / Мне брови чудятся, высокие, дугой»; или – «многоголосная органная игра напоминает голос женский» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 135]).

У Андреева нет темы софийности храмов. Он продолжает линию С. Булгакова; согласно представлениям последнего, в основе становления мира в софийности лежит инстинкт рода – «брачно-творческий эрос». У Андреева Высшее женское начало (Приснодева-Мать) – источник и цель всех духовных процессов в универсуме, в этом смысле она тоже «Великий корень цело-купной твари», все храмы и соборы вселенной есть выражение «Ее» сущности.

У Мандельштама и Андреева аналогом храма выступают театр, опера, концертный зал. В стихотворении Мандельштама «Чуть мерцает призрачная сцена...» – «захлестнула шелком Мельпомена / Окна *храмины* своей» (Выделено здесь и далее нами – *О.Д.*). Сравним «Концертный зал» Андреева: «Вступаю в *духовные волны*, / Под свод музыкальной вселенной, / *Причастник* ее вечерам, / Где смолкшими звуками полны / И воздух, и купол, и стены, / *Как хорами стихшими – храм*» («Русские боги», цикл «Святые камни»). Андреев будет уподоблять «архитектурно» залы картинных галерей, консерватории храму, культура им функционально сакрализуется (см. также «Художественному театру»: «Отсюда, еще не умея молиться, / Но чая уже глубочайшую суть, / За Белою Чайкой, за Синею Птицей / Мы все уходили в излучистый путь»). Искусство становится абсолютным аналогом религии. В творчестве Андреева, как и у Мандельштама, номини-

¹ В поэзии Мандельштама названы также Успенский собор, Воскресенский, Благовещенский – в Москве, собор Святого Петра в Риме, Кельнский собор в Германии.

рованы культурно-исторические памятники мирового значения: Notre Dame, Кельнский собор, Руанский, Храм Христа Спасителя, которые обретают священный характер: «Брожу по спящим городам, / Дрожу у фресок и майолик, / Целую цоколь Нотр-Дам, / Как человек, – француз, – католик» (Д. Андреев «О старшем брате»).

Можно говорить о близости световой поэтики в художественной космологии Мандельштама и Андреева. Служба в храме у Мандельштама и мир как храм у Андреева – идеальный праобраз (мифообраз) будущего, символическое выражение целостности вселенной, представленной аналогично: планета – «чаша, и роза, и шар» (Андреев), чаша – шар – череп – яблоко (Мандельштам). У Мандельштама «мерцает единым шатром вся твердь», в основе всех размышлений Андреева лежит идея планеты как вселенского храма («Предчувствую небывалые храмы), в котором «непрерывно совершается ... вечное богослужение просветленного человечества» («Роза Мира») [Андреев, 1999, с. 33]¹.

Оба поэта символично-космогоническую функцию собора эксплицируют с помощью «световых» и «воздушных» метафор. Мандельштам в тексте «Может быть, это точка безумия» (1937) представляет, как «... соборы кристаллов сверхжизненных / Добросовестный свет-паучок, / Распуская на ребра, их сызнова / Собирает в единый пучок». Какие бы немислимые формы ни принимала «архитектура» космоса, она напоминает храм, в ней «проявляются» его контуры («соборы кристаллов», ребра)². Андреев предвидит ансамбль «непревзойденных зданий», верграды до облаков с венцами и крестами, они «эфирны» по природе: «Он – кубок духа, гость эфира» («Нет, – то не тень раздумий книжных...»); «будто стал веществом – белым сердцем в его средоточье, / Лицеизримым добром сам творящий материю свет» («Обсерватория. Туманность Андромеды...», 1950). «Видения» и «сны» зыбки, поэты одинаково выражают боязнь их утратить: «Только их (лучи) не спугнуть, не изранить бы» (Мандельштам), «Но страшно мне – весомостью слов / Загаданное спугнуть» (Андреев).

«Культурный космос» Мандельштама и Андреева есть «живая» вселенная, которая непрерывно «строится» в «высшем» мире (сравним у Мандельштама: «Быть может, мы Айя-София с бесчисленным множеством глаз»), он находится в процессе непрерывного формообразования по Мандельштаму, хотя Логосу постоянно угрожает хаос. У Андреева «свету» противостоят лиловые и багрово-черные инфрамиры. Световые метафоры Мандельштама амбивалентны по семантике; небо предстает то «счастливым небоохранищем» («Я скажу это начерно, шепотом»), то оборачивается «Дантовым адом» («Заблудился я в небе – что делать?»); в «Стихах о неизвестном солдате» «неподкупное» и «целокупное» небо превращается в место «оптовых смертей»; «свет размолотых в луч скоростей» связан с болью, «луч» предвещает гибель. Сравним с противоположными коннотациями: «А ты в кругу лучись – / Другого счастья нет – / И у звезды учись / Тому, что значит свет» («О, как же я хочу...»).

В художественно-эстетической рефлексии Мандельштама находят выражение культурфилософские идеи П. Флоренского, в частности, его закон энтропии, сущность которого – в распространении Хаоса во всех направлениях и сферах мироздания, в том числе и в духовной жизни человечества; противостоит ему творческое начало – Логос [Новиков, 1998, с. 255]. Космос и антикосмос Андреева, на наш взгляд, тоже можно рассматривать как аналог вводимых Флорен-

¹ См. также о «Железной мистерии» Репарка: «В крипте все закрывают лицо руками, тогда становится виден многобашенный Собор»; «световые очерки Великого Собора». [Андреев, 1996, т. 3, кн. 1, с. 160, 161].

² В. Тюпа рассматривает «эйдос соборности» в стихотворении Мандельштама «Может быть, это точка безумия...» как синонимичный образу «Розы Мира» Д. Андреева [Тюпа, 1998, с. 139-142].

ским категорий, как эквиваленты Логоса и Хаоса; Андреев углубляет концепцию энтропии русского философа в духе декларируемого мифотворчества.

Тема разрушения камня в стихах Мандельштама рубежа 1920-х годов вызвана изменением мироощущения лирического героя в постреволюционной ситуации, но отражает не только социальный аспект, но и содержит культурфилософский план (код), связанный с концепцией энтропии Флоренского. Теме гибели Петрополя (Города) у Мандельштама соответствует тема разрушения «святых камней» у Андреева. Для поэтов существенна сама тема камня, который в их понимании, представляет собой природный, естественный материал. Мандельштам рассматривает культуру как логическое продолжение природы; творчество человека, использующего натуральные вещества (щебень, песок, глина). Московский Кремль у Андреева, «телесный двойник» небесных соборов, создан из «косного камня» и «глины смиренной», камень как «живое тело» принципиально отлично от железа. Тему «разрушения камня» Мандельштам в начале 1920-х годов заявит метафорически, как гибель культуры (цикл о Петрополе-Петербурге); Андреев в начале 1930-х зафиксирует реальную гибель соборов (Храма Христа Спасителя в микроцикле «Каменный старец»; «каменный старец» – символическая фигура священника на храме, который, «несмотря» и «вопреки» разрушению молится за спасение мира).

В тематическом цикле Мандельштама о «Петрополе» (книга «Tristia») воплощена идея Акрополя (Кремля) как основы символического, «мирового» города (Петербурга в национальном варианте), некоего «кремня», центра духовных культурно-цивилизационных процессов («На страшной высоте блуждающий огонь», «В Петрополе прозрачном мы умрем», «Мне холодно. Прозрачная весна» и др.). В этих стихах особенно ощутимо единство «земной» и «духовной» природы соборов, связь «рукотворного» и «нерукотворного» (Петрополь – «брат» звезды, «воды и неба»). У Андреева именно Кремль выступает символическим выражением всех храмов: Небесный Кремль повторен в земной истории. Условное название «Петрополь» (как обозначение культурно-мирового топоса) указывает на единство христианского мира, в котором «камни» – христиане; у Мандельштама Петрополь погибает метафорически – изменяется система ценностей и образ жизни, грозящие, однако, гибели вселенной.

В «Стихи 1921-1925 годов» Мандельштам, содержательно продолжая цикл о Городе, впервые вводит оппозицию «живого»/духовного и «железного». В начинающем «Стихи...» «Концерте на вокзале» маркируется новое «состояние мира», «переходное» – «на вокзале»: «Нельзя дышать, и твердь кишит червями, / И ни одна звезда не говорит». На культурфилософском языке поэт заявляет о начавшемся разложении органической жизни (культуры), вводя отсылку к стихотворению М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». Разрыв с космической вселенной в стихотворении Мандельштама выражен через параллель земная «твердь» – «почва» культуры. Отметим, что у Андреева «черви» принадлежат «нижним» мирам (дьявольским). В стихотворении Мандельштама процесс энтропии будет заявлен в последующих строфах метафорой «гниющих парников» (запах роз «в гниющих парниках»). Увядание роз не естественный процесс завершения цикла, а неожиданная гибель; розы у поэта не природный символ, а культурная реалья, вбирающая мировую символику: гибель «роз» вызвана разрушением «питательной почвы», среды и наступает вследствие разрыва с корнями (предшествующей культурой). Процесс «инволюции» выражен у Мандельштама на языке музыкальной мифологии серебряного века: «разорванный скрипичный воздух», «скрипичный строй в смятении и слезах» (вспомним, что скрипки в символистской традиции – основная составляющая мирового оркестра), смена ритмов музыки отражена в появлении «ночного хора» – «дикого начала». Разрыв с высшим миром и уверенность поэта в его существовании («Но, видит Бог, есть музыка над нами») зна-

менует для лирического героя восхождение «железного мира». Новый мир, заво-
роженный цивилизацией («стеклянный шар вокзала», «стеклянный лес»), заменя-
ющей природу-культуру, обнаруживает свою духовную нищету; лирический ге-
рой Мандельштама не находит из него выхода (он «заперт» в стеклянном вокзале,
упираясь в его двери).

В культурфилософских концепциях Мандельштама и Андреева храму проти-
востоит «железный мир». Оба поэта репрезентируют новую цивилизацию мета-
форой «железный». Основной ее характеристикой становится мотив «кровоавого
колеса» у Мандельштама («За гремучую доблесть грядущих веков», «Мне на пле-
чи кидается век-волкодав» и др.) и мотив «месива из чугуна и костей» у Андреева
(«Вижу, как строится. Слышу, как рушится...», «Железная мистерия»).

В стихах 1930-х годов Мандельштам вводит тему постепенного подчинения
всех сторон жизни железным законам государства-молоха, тему повсеместного
распространения его тотальной власти. Обратимся к программному стихотворе-
нию «Железо» (1935). Оно классически выстроено, состоит из двух четверости-
ший и четырех предложений. Каждая из строф несет свою тему; в самом общем
виде их можно сформулировать следующим образом: в первой строфе обрисован
внешний образ жизни в стране, во второй – изменения в духовной сфере.

Железо

Идут года железными полками,	Железная правда – живой на зависть,
И воздух полн железными шарами.	Железен пестик, и железа завязь.
Оно бесцветное – в воде железась,	И железой поэзия в железе,
И розовое, на подушке грезясь.	Слезящаяся в родовом разрезе.

В первом предложении «железные полки» и «железные шары» обозначают
милитаристские стратегии государства (шары-бомбы), что отражается и во внеш-
них формах (зодчество). Во втором предложении вводится тема незаметности
этих трансформаций («бесцветность» железа). Идеологические установки посте-
пенно определяют способ существования, заполняя все пространство бытия чело-
века, незаметно для него определяя не только официальную жизнь, но и домаш-
нюю – сны и мечты («розовые грезы»). Третье предложение указывает на измене-
ние мировоззрения, «железная правда» – логика идей, «историческая необходи-
мость», которая обретает непреложность природного закона («Железен пестик, и
железна завязь»); подменяются естественные человеческие ценности, что вос-
производится из рода в род (мотив завязи). «Железная правда» закрепляется в ис-
кусстве: последнее предложение вводит тему «больной поэзии» (ее детскости и
незащищенности).

Поэт ставит проблему разрыва с «корнями» и продолжает тему «родового
железа» в стихотворении, написанном почти одновременно с «Железом» – «Мне
кажется, мы говорить должны» (1935). В последнем он вводит образ «ста-
линско-ленинской подковы» (подкова – символ счастья); «железное» государство
выдает себя за счастливый мир, стремится выстроить свою родословную. Поэт
иронизирует над его претензией на социально-историческую и духовную гегемо-
нию. Утверждать мировое значение советского государства, то есть воспевать его
(«говорить» о «будущем советской старины», что «ленинское-сталинское слово –
воздушно-океанская подкова»), абсурдно, как и абсурдно выражение «советская
старина». «Слово» новой системы обрекает бытие на вымирание, так как отре-
кается от культурно-исторического прошлого, выхолащивая его, подменяя («пере-
насыщая») собственными ценностями, оно обесмысливает культуру; поэтому
для Мандельштама, который смысл поэзии видит в поисках корней и истоков, «...
лучше бросить тысячу поэзий, / Чем захлебнуться в родовом железе». Ирониче-

ская интонация в «Мне кажется...» сменяется саркастической в «Железе». В нем универсализация метафоры «железный» осуществляется благодаря использованию абстрактного существительного в заглавии, она семантизируется за счет лексической тавтологии, аллитерации, антонимии (железный – живой). В восьми его строках ключевая метафора («железный») повторена восемь раз, включена в разные ряды: 1. Прошлое-настоящее будущее; 2. Природа-культура-цивилизация; 3. Стихии мира: вода, воздух, земля; 4. Цикл жизни человека (день-ночь) и смена поколений. Поэта интересуют их взаимовлияния и обратимость. Чем далее «идут года», тем более происходит мутация человека и самого бытия, включая все ряды жизни, что в категориях мышления Мандельштама означает превращение вселенной не в «целостный» организм (шар), а в «сталинско-ленинскую подкову», она «закрывается» в железный обруч счастья, «подковывается» по инструкциям новых властителей мира. Тема «перекраивания» вселенной поднимается в стихах Мандельштама 1930-х годов (см., например, «Внутри горы бездействует кумир...»), в которых образ Сталина связывается с «нижним миром». «Ленинская-сталинская подкова» чревата разрушением мира («железный шар» прежде всего – орудие убийства).

Метафора Мандельштама «железная правда» означает «неправду». Железная «сверхдержава» у Андреева, место тюрьмы и неволи, выдающая себя за счастливый мир, – «лже-миф». Тема подмены раскрывается в «тюремном» цикле Андреева «О тех, кто обманывал доверие народа» (1935-1950) и в стихотворении Мандельштама «Неправда» (1931).

«Неправда» – иносказание о всепроникающей силе зла; в аллегорической форме поэт изображает завуалированную сатанинскую подмену добра. «Шестипалая неправда» прикидывается гостеприимной хозяйкой в избе, в которую гость (лирический герой) заходит добровольно, сам, в силу естественной любознательности, общей установки к познанию, и потому что он по происхождению связан с этим миром («Дай-ка я на тебя погляжу, / Ведь лежать мне в сосновом гробу»). Она угощает его отваром «из ребячьих пупков», предлагая добавки; попытка бежать («Ну, а я не дышу, сам не рад») не удается, она его тащит назад; однако жизнь «в избе» со временем засасывает человека («Вошь да глушь у нее, тишь да мша», – / Полуспаленка, полутюрьма...). Имитация добра как сознательная стратегия государства подкупающе обманчива; первый естественный протест чреват не только социальной несвободой в перспективе, но и «психологическим» рабством и привыканием к ней («Ничего, хороша, хороша... / Я и сам ведь такой же, кума»). Таким образом, эволюция сознания лирического субъекта (движение времени маркировано многоточиями) осуществляется от «Дай-ка я на тебя погляжу» до «Ничего, хороша, хороша» (финальные строки текста). Поэт вводит тему неоднозначной природы человека, предрасположенной к чужим негативным влияниям, готовности к усвоению (поглощению) зла; очевидно, он ставит проблему зла вовне и в человеке, но, подчеркнем, в то же время Мандельштам размышляет о том, что «неправда» деформирует человеческое сознание, искажает его. Таким образом, демонический план тоже обозначен у Мандельштама («шестипалая неправда»), но, подчеркнем, в отличие от Андреева, поэт остается в границах иной жанровой системы, в центре которой в 1930-е годы находится элегия.

«Полутюрьма» Мандельштама и «родина-острог» Андреева одинаково уничижают. В микроцикле Андреева «О тех, кто обманывал доверие народа...» те, «кто строил», претерпевают метаморфозу, превращаясь в «палачей» (первый текст «Грудь колесом, в литой броне медалей...»). У Мандельштама «хозяин» приглашает в избу, но не выпускает. Лирический герой Андреева насильно помещен в эпицентр злодеяний; он сразу позиционирует себя относительно палачей – «строителей» нового мира, и ему понятна суть происходящего. «Железная» империя в версии поэта тоже построена на подмене и на лжи, хотя в тюрьме Андреева

совершается откровенное и неприкрытое насилие. Сюжет второго текста – пытки в следственном изоляторе («Нет: / Втиснуть нельзя этот стон, этот крик / В ямб»). Мандельштам «снимает» тему индустриализации, Андреев, напротив, актуализирует; в цикле Андреева пытки осуществляются в здании, располагающемся на стыке магистралей и являющемся продуктом новейших технологий, но здесь также все – ложь и камуфляж: внешняя пышность и лоск (коридоры, мраморные лестницы, украшенные лифты, шелк дам) вуалируют тираническую сущность режима: «Сумрачной древности ты б не нашел / Тут: / Тишь... / Нет притаившихся в холоде ям / Крыс... / Лишь / Красные капли по всем ступеням / Вниз» [Андреев, 1996, т. 3, кн. 1, с. 85]. «Тишь» в произведении Андреева – тишь смерти: «Миг – и начисто стерт / След». Тема следа у Андреева аналогична мотиву «родовых окончаний» у Мандельштама. «Замурованный» в тюрьме лирический герой в цикле Андреева может спастись только «в морях своей души» (третий текст «Ты осужден. Молчи. Неумолимый рок...»). Обратим внимание, что для поздней лирики Мандельштама тоже характерна морская образность и мотив моря как свободной стихии («На ушко бы мне Черное море, / На угольное только ушко»), они возникают как естественный человеческий протест против насилия и потребность в свободе. Лирический герой Андреева признает «неумолимый рок», ищет путь «вглубь» тюрьмы, выход «сквозь тюремные стены» может быть только в «метафизику».

Образ «железного мира» в поэзии Мандельштама дорисовывают «сталинские»/ «антисталинские» стихи («Мы живем, по собою не чужа страны», «Стансы», «Если б меня наши враги взяли» и др.), а также «ленинградский» цикл: «Я на лестнице черной живу, и в висок / Ударяет мне вырванный с мясом звонок», / И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных» (Сравним с «антисталинским» дискурсом Андреева: «Он вышел из шахт и кандалного звона»). Лирическим героем в поэтических системах Мандельштама 1930-х и Андреева 1930-1950-х годов выражено близкое мироощущение, преобладают мотивы холода, страха, бездомности, обреченности, одиночества; правомерно выделить «апокалиптические» тексты: «Я был предуведомлен, что опасно...» (1937) Андреева и «Как светотени мученик Рембранд...» (1937), «Небо вечера в стену влюбилось...» (1937) Мандельштама.

Обратимся к важной для каждого из поэтов проблеме войны и мира. «Стихи о неизвестном солдате» (1937) – ключевое произведение Мандельштама, во-первых, как самое крупное; во-вторых, как имеющее наибольшее число редакций; отсутствие окончательного авторского варианта свидетельствует о напряженном поиске ответов в области наиболее значимой для поэта; это особенно сложный для интерпретации, «затемненный» текст. Мандельштам назвал «Стихи...» «ораторией» о настоящем XX веке; оно было объявлено пацифистским и отклонено редакцией «Знамени» [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 562-563]. Исследователи определяют антивоенную тему как главную: «это предельно детализированный антивоенный сюжет, он имеет обобщающее, расширительное значение осуждения всякой вражды и ненависти, всяческих страданий и гибели» [Семенко, 1998, с. 105; Струве, 1992, с. 193-207].

«Стихи о неизвестном солдате» в нескольких последних вариантах имеют три темы: мировые войны и «миллионы убитых задешево»; «оратория» человеку («череп»); могила неизвестного солдата. Через все версии проходит тема войны, возникающая в первой редакции и остающаяся остоном всех последующих (меняется лишь порядок строф) Она может быть представлена следующей системой идей и мотивов. 1. Воздушный «океан без души», или «без окон» (без Творца) – обесмысленный мир («вещество»); с неба исходит «злая воля», метафизическая, не зависящая от земли, или вышедшая из-под контроля. 2. Звезды становятся «свидетелями и судьями» гибели земли, которой угрожают «миры»: «Шевелящи-

мися виноградинами угрожают нам эти миры». «Эти миры» – чужие, другие, «не земные». Небо оказывается полигоном, откуда ведется обстрел по человеку, подразумеваются летящие бомбы, хотя орудия убийства присутствуют завуалировано («дальнобойное сердце»). «Стихи...» следует воспринимать в контексте стихотворения «Железо» («Идут года железными полками») и близких ему, как развитие их смыслов. Сохраняется тема «зловещего света», в других вариантах – освещенного взрывами неба («от битвы светло»). 3. Гибель людей исходит от них же. Человечество забыло сражения прошлого – Лейпциг, Ватерлоо, Первую мировую войну, крупнейшие по скоплению войск исторические битвы. Это готовит «судный день»: «Будут люди холодные, хилые, / Убивать, холодать, голодать» (строки есть во всех вариантах) [Мандельштам, 1990, т. 1, с. 242]. В Апокалипсисе – «наступят глад, холод и мор». 4. Массовое уничтожение людей – «Аравийское месиво, крошево» – предсказано «зреньем пророка смертей» (второй вариант), которое «протоптало тропу в пустоте» и предрекает приближающийся хаос и всеобщую гибель – холодеющий (остывающий) Южный Крест (самая теплая точка земли). 5. Лирический герой – один из начинающих ряд «оптовых смертей», набирающих скорость. Человечество, забывшее «битву народов» («Аустерлица забыт огонек»), готовит себе «...поле новое». В последнем варианте поэт усилит кульминацию, расширив ее до строфы: «Весть летит светопыльной обновой: / Я не Лейпциг, я не Ватерлоо, / Я не битва народов, я *новое* / От меня будет свету светло» (Выделено нами – *О.Д.*). «Новое» – битва иного порядка и уровня, более страшная бойня. Поэт говорит о «войне миров» – апокалиптической битве, ставшей возможностью в перспективе набирающего силу железного государства; на это указывает длительность войн, невиданное число жертв (сравним с Андреевым – «гекатомбы жертв»), безвестностью массы убитых (тема неизвестного солдата). Космическая катастрофа проявляется не только в истребительных войнах и безымянных могилах («Столетия окружают меня огнем»), высший трагизм бытия заключается в смещении основ миропорядка – в безумии самого человека, принимающего в безысходности (в отсутствии выбора) дьявольские законы, в самоуничтожении человечества: «И сознание свое затоваривая / Полуобморочным бытием, / Я ль без выбора пью это варево, / Свою голову ем под огнем?». В стихах о войне рубежа 1920-х годов звучал мотив инволюции мира («Обратно в крепь родник журчит»), в «Солдате» поэт ставит проблему «искалеченного» человека (и человечества) в XX веке: «И дружит с человеком калека – / ...И стучит по околицам века / Костылей деревянных семейка». У Андреева физическое и духовное вырождение человечества в конце времен будет заключаться в людоедстве, всемирном совокуплении, суициде («Роза Мира»); у Мандельштама – в дегенерации («полуобморочное бытие», «свою голову ем под огнем»). Деграция – антоним разуму, ясности мысли и пониманию, важнейшим категориям в контексте «Стихов...». Формула «Я новое» отражает сознание лирического героя, который утверждает значение человеческого гения: «Развивается череп от жизни / Во весь лоб – от виска до виска, – / Понимающим куполом яснится», / Мыслью пенится»; он «*чаща чаи*», «Чепчик счастья – Шекспира отец» (Выделено нами – *О.Д.*). Войне противостоит только человеческое «слово», «голос», называющий год рождения, не дающий кануть в беспмятстве (вспомним улицу Мандельштама).

Возможность онтологической катастрофы ставит вопрос не о символическом (в искусстве) преображении жизни, а действительном противостоянии хаосу и энтропии. Для Андреева в 1950-е годы оно стало возможным на путях религиозного мистериального искусства; для Мандельштама в 1930-е – на путях утверждения христианско-гуманистических ценностей, оформляющихся в жизнотворческой концепции. Исследователи справедливо отмечают усиление христианских мотивов в поэзии Мандельштама 1930-х годов с темой жертвенного «со-распятия» (стихи «Как светотени мученик Рембрандт...», «Небо вечера в стену

влюбилось...»); выделяют также мотив добровольного «схождения в смерть», что в христианской духовной традиции называют «кенозисом» – добровольным самоуничтожением через искупительную жертву [Мусатов, 2001, с. 246]. Эту тему несут некоторые последние стихи поэта (см.: «Я в львиный ров и крепость погружен...», «Да, я лежу в земле, губами шеveled...» и др.). В «Солдате» свет извлекается из осознанного приятия смерти. «Наливающиеся кровью аорты» символизируют смерть и воскресение. «Кровь» в контексте поэзии Мандельштама – признак гибели и одновременно витальной силы жизни (необходимо «кровью склеить двух столетий позвонки»): «Наливаются кровью аорты, / И звучит по рядам шепотком», «Я шепчу обескровленным ртом: / – Я рожден в ночь с второго на третье / Января в девяносто одном». В этом ряду следует упомянуть «Оду» (1937): «...В книгах ласковых и в играх детворы / Воскресну я сказать, что солнце светит». Таким образом, «слово» и жизнь уравниваются в правах, обретает «жизнестроительную» функцию.

У Мандельштама война – следствие заполнения пространства «ленинско-сталинским словом» («Железо»). Андреев изображает Великую Отечественную войну как Апокалипсис XX века, используя оппозицию «живого» и «железного». В «Ленинградском Апокалипсисе» «железные» метафоры моделируют сюжет; с их помощью обозначены силы, ведущие войну, орудия смерти и характер происходящего: «свинцовая пурга», «лязг брони», «железно-ржавое от гнева» небо. У него «железное» – все злое (демоническое) – «железные зрочки» змея, «волны железных магм в аду», «царственная чугунность империи». Ему противостоит «живое»: люди, гибнущие дворцы, смертельно раненная звезда Полярная. Андрееву важно не только обозначить оппозицию божественного и демонического, но и преобразить последнее, гибельные «железные тропы» России могут быть искуплены только смертельно жаждущим духом, лирическим героем, носителем логоцентрической идеи, то есть прозревающим истинный смысл войн и сил, стоящих за ними. Поэты сближаются в жизнестроительной идее.

Таким образом, в поэтической системе Мандельштама метафора «железный» подразумевает в общем, «собирательном» значении индустриальную цивилизацию XX века (тоталитарную эпоху), она может быть охарактеризована «апофатически»: как «анти-духовная» (безрелигиозная), антигуманная, чреватая массовыми жертвами (тотальным уничтожением) и войнами, в масштабе эволюции вселенной сопряженная с процессами энтропии и «инволюции» человечества, что чревато всеобщей гибелью и наступлением «холода». Андреев деградацию человечества и грозящее ему вырождение выразит в другой парадигме мышления – обозначит угрозу замены его дьяволочеловечеством, однако метафора «железный» дает возможность поэтам обозначить свое представление о социокультурных процессах в космологической перспективе.

Оба поэта утверждают культуростроительную роль слова (имени) в противостоянии надвигающемуся хаосу, хотя и понимают ее по-разному; Мандельштам – как непрерывность «формообразования», Андреев создает теургическую концепцию искусства как способ христианизации мира. Спасение от энтропии может быть осуществлено только в культуре, то есть в возвращении слову его логоцентрической основы согласно философии храма, представленной в творчестве поэтов.

Литература

- Андреев Д.Л. Собр. соч.: В 3-х т. М., 1993 – 1996.
Андреев Д.Л. Роза Мира. М., 1999.
Дашевская О.А. Мифотворчество В. Соловьева и «соловьевский текст» в поэзии XX века. Томск, 2005.

- Кихней Л.Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М., 2001.
- Мандельштам О. Собр. соч.: В 2-х т. М., 1990.
- Мусатов В.В. История русской литературы первой половины XX века (советский период). М., 2001.
- Новиков А.И. Проблема культуры и цивилизации в философии П.А. Флоренского // Новиков А.И. История русской философии. СПб., 1998.
- Петрусевиц А.А. Философия храма: от традиции к космоутопическим проектам Н. Федорова и Д. Андреева. Автореф. дис. ... канд. философ. наук. Саранск, 1996.
- Семенко И.М. «Творческая история “Стихов о неизвестном солдате”» // Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций – к окончательному тексту. М., 1998.
- Струве Н. Осип Мандельштам. Томск, 1992.
- Тюпа В.И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.
- Флоренский П.А. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 2. М., 1990.