

И чувствую *безмерную* вину
 Всея Руси – пред всеми и пред каждым.

Обычно говорится о долге перед Родиной, о вине народа, Волошин же совершает парадоксальную перестановку: «великий покаянный дар» несёт сама Россия. Торжественный тон финального Откровения поддержан высокой лексикой: «зареву лампад», «*всея Руси*», «*пред всеми*». Лирический герой теперь способен не только охватить взглядом всю Русь, вобрать в себя её пространство, но и прочувствовать её безмерную вину.

Осмысление «культуры взрыва» разворачивается в лирический сюжет поэмы. Но, несмотря на то, что категория взрыва занимает важное место в размышлениях поэта, сам аналитизм поэзии Волошина, цепь культурно-исторических ассоциаций, чёткая композиция поэмы, высокое торжественное Слово противостоят анархии и взрыву. Безмерность и бесформенность преобразуются в чёткую конструкцию, высвеченные волошинским интеллектом, срифмованные алогизмы и оксюмороны образуют парадоксальный синтез.

Н.А. ПЕТРОВА
 (Пермь, Россия)

ЖАНРОВЫЕ ИНТЕНЦИИ ПРОЗЫ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Исследования творчества О. Мандельштама в основном сосредоточены на семантике его произведений. Вторичной остается проблема жанра и спорным – жанровое определение его прозы (добавим, что и поэзии). Но, возможно, мандельштамовские размышления о прозе и особая структура его прозаических построений способны прояснить те жанровые интенции, которые проступают в творчестве Мандельштама и находят реализацию в последующей литературе.

Известно, что жанры, складывающиеся и эволюционирующие на протяжении многовековой истории литературы, утрачивают четкость очертаний, начиная с эпохи романтизма. Разрушается канон содержательного и, следовательно, формального объема: рассказ может вместить не отдельный случай, но всю жизнь героя, роман – историю одного его дня. Утрачивается фабула как последовательность событий, на которую должен был бы нарастать сюжет. Меняется позиция повествователя, теряющего объективность и функционирующего не только в качестве рассказчика, но и объекта рассказывания.

Если в отношении классической литературы можно говорить о системе жанров¹, свойственных той или иной эпохе, характерных для того или иного писателя или определенного периода его творчества, то в литературе рубежа XIX-XX веков и далее само это понятие некорректно. Доминирующим фактором в определении жанра или, точнее, жанровой интенции, становится тот сгусток содержательных компонентов, которые М.М. Бахтин назвал архитектурной. Вместе с тем, образования, приходящие на смену каноническим жанрам, не могут быть предельно индивидуальными и новаторскими, поскольку в таком случае их принадлежность к корпусу художественных произведений оказалась бы сомнительной. Следовательно, модификации жанра должны если не сохранять предшествующий формальный или содержательный канон, то указывать на него, удерживая, хотя бы в названии, понятие жанровой формы.

Пути жанровой трансформации многообразны: изменение проблематики, формально-содержательный сдвиг (несоответствие сюжета и стиля, «неолитературенной» фабульной ситуации и готового риторического слова), гибридизация жанров. «В классическом произведении традиция предстанет перед нами не разрушенной, а по новому углубленной»². В литературе XX века она кардинально переосмысливается, в основном, за счет «обратимости» жанра, способного «превращаться в другие жанры...»³.

Литературу XIX века, в посвященных ей статьях и рецензиях, Мандельштам рассматривает в рамках устоявшихся жанровых канонов: «Романы Толстого – чистый эпос и вполне здоровая европейская форма искусства». Наряду с «чистыми», то есть ориентированными на канон произведениями, Мандельштам выделяет «синтетические» образования разного типа, такие, как: «Синтетический роман Ромена Роллана», который «резко порвал с традицией французского аналитического романа и примыкает к синтетическому роману восемнадцатого века, главным образом к “Вильгельму Мейстеру” Гете...»; «Кармен» П. Мериме, где «напряжение... фабулы разрешается неожиданно филологическим трактатом, а звучит он приблизительно как эпод траги-

¹ О смысле этого понятия см., напр.: *Лихачев Д.* Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. – Л., 1970; *Стенник Ю.* Система жанров в историко-литературном процессе // Историко-литературный процесс: Проблемы метода и изучения. Л., 1974; *Лейдерман Н.* Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1988; *Соколянский М., Цыбульская В.* Система жанров как литературоведческая категория // *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, Т. 1-2 (83-84), S. 7-24.

² *Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. С. 135.

³ *Турбин В.* К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А.П. Чехова // Проблемы поэтики и истории литературы. – Саранск, 1973. С. 204.

ческого хора», или «Кромдейр-старый» Ж. Ромена – «героическая пастораль в драматической форме» (2: 270, 261, 418). По наблюдениям Мандельштама, синтез осуществляется на разных уровнях: взаимодействие не только жанровых, но и родовых начал, выход за пределы «художественного» в сферу разного рода публицистики.

Проза Мандельштама состоит из статей, очерков, рецензий, произведений автобиографического характера и одного, собственно «художественного», основанного на вымысле («Египетская марка»). Жанр отчетливо обозначен только у «Путешествия в Армению»⁴. В редакционных аннотациях и откликах на публикации проза Мандельштама называлась записками, эссе, мемуарами, биографией, рассказами («Феодосия»)⁵, повестью, романом («Египетская марка»)⁶. Сам Мандельштам называл повестями «Египетскую марку» и несостоявшийся «Фагот», в основу которого, по традиции, должна была быть положена романная структура – «семейная хроника», но предметом изображения, по прежнему оставался «специфический воздух “десятих годов”» (3: 603).

В «синтетической» или «гибридной» прозе Мандельштама трансформация жанра происходит за счет уже устоявшихся, но более радикализированных способов преодоления устоявшихся канонов:

– смыслового сдвига. Так, слово «разговор», вынесенное в заголовок, («Разговор о Данте») содержит намек на жанровое обозначение, но, несмотря на присущую Мандельштаму диалогическую установку, это не традиционный «разговор» «с» «провиденциальным» собеседником (ср.: «Воображаемый разговор с Александром I» А. Пушкина), а «о» – о художественном тексте, перерастающий в изложение собственной поэтической концепции, в «очерк по теории поэтического слова»⁷;

– скрещивания различных жанровых интенций. Так, «Четвертая проза» включает в себя элементы исповеди, открытого письма, инвек-

⁴ В Армению О. Мандельштам брал с собой «Итальянское путешествие» И.В. Гете, описывающее его бегство в Италию, а в Ереване у Шагинян – «томик Гете» (4: 149). Все ссылки на произведения О. Мандельштама приводятся по изданию: *Мандельштам О. Собрание сочинений*: В 4 т. – М., 1993-1997, с указанием тома и страницы в круглых скобках.

⁵ Н.Я. Берковский анализирует их как «новеллы» с соответствующими этому жанру парадоксализмами и «несообразностями» (*Берковский Н.* Мир, создаваемый литературой. М., 1998. С. 291-294).

⁶ «Литературная неделя» берлинской газеты «Накануне» (№ 478. 4.10.1923) анонсировала «новый роман» О. Мандельштама, а позже упоминала его «повесть» под названиями «Парнок», «Смерть Бозио», «Смерть Борджиа»; см.: *О. Мандельштам. Собрание сочинений*: в 4 т. – М., 1991. Т. 2. С. 560.

⁷ *Пинский Л.* Послесловие // Мандельштам О. Разговор о Данте. – М., 1967. С. 64.

тивы, памфлета, литературного манифеста, но ни к одному из этих жанров не может быть отнесена;

– стирания границы между нехудожественным и художественным повествованием, что отмечено первыми же рецензентами. Д. Святополк-Мирский замечает: «Статьи Мандельштама... до сих пор остаются несобранными, но новая книга “Шум времени” завершает их и является новым, еще более ценным достижением». Размышления о том, что «Шум времени» – «не автобиография, не мемуары... Скорее... их можно было бы назвать “культурно-историческими картинками из эпохи разложения самодержавия”, характеризует книгу как сборник статей или эссе, но этому противостоит восторженное описание достоинств мандельштамовского стиля, соединяющего глубину мысли с живой конкретностью содержания⁸, что и соответствует представлению о художественности. Н. Берковский считает, что «Парнок принадлежит к жанру критики не менее, чем к жанру беллетристики...» и анализирует мандельштамовскую книгу статей «О поэзии» в том же ключе, что и художественную или мемуарную прозу⁹;

– кардинального изменения жанровой структуры, причем обоснование и объяснение совершаемого включается в текст и становится его составляющей, что можно продемонстрировать на примере автобиографической (фикциональной) и «художественной (нефикциональной») прозы.

На дискретность и нелинейность мандельштамовской прозы также обратили внимание первые рецензенты. «“Египетская марка” – книга, составленная как будто из кусков, как будто нарочно разбитая и склеенная, обогащенная приклеяками»¹⁰. «Связь между фрагментами биографии такая же, как между Семеном и “просеминарием”: Семена в просеминарий посылают авторские ассоциации, извлечение из “просеминария” мнимого корня, который будто бы и в слове “Семен” и в слове “просеменил”»; «... и фабулы никакой у автора на Парнока нет»¹¹. Такая же фрагментарность («монтаж» как «стройное литературное целое» – 4: 460-461) зафиксирована членением на «эпизоды» в новом жанре – радиоконпозиции «Молодость Гете». В «Набросках

⁸ *Святополк-Мирский Д.* Мандельштам. «Шум времени» // *Современные записки.* Париж, № 25, 1925. С. 542-543. Цит. по: *Мандельштам О.М.* Собр. соч.: В 4 т. – М., 1991. Т. 2. С. 549.

⁹ *Берковский Н.* О прозе Мандельштама // *Звезда.* 1929. №. 5. С. 260-168. Цит. по: *Мандельштам О.М.* Собр. соч.: В 4 т. – М., 1991. Т. 2. С. 556. *Берковский Н.* Мир, создаваемый литературой. – М., 1998. С. 295.

¹⁰ *Шкловский В.* Гамбургский счет. – М., 1990. С. 474.

¹¹ *Берковский Н.* О Мандельштаме // *Звезда.* 1929. № 5. С. 160-168; *Мир создаваемый литературой.* С. 300-301.

документальной книги о деревне» (1935) фрагментарность, заданная заголовком, поддерживается намерением положить в основу книги рассказы крестьян и переходами от описания реалий (жизнь крестьян) к филологическому исследованию (их речь).

Нефабульная ассоциативность мандельштамовского повествования может быть списана (и обоснованно) на специфику «прозы поэта» (об этом говорил Святополк-Мирский)¹². Но для Мандельштама дискретность, им самим отмечаемая («Из мелькавших названий мне бы хотелось остановиться на «Шум времени», с подзаголовком «Записки». «В «Египетской Марке», состоящей из фрагментов, пропущен целый ряд «спусков» – 4: 44, 98), принципиальна, и обоснованием ее служит концепция «конца романа» как «композиционно замкнутого, протяженного и законченного в себе повествования о судьбе лица или группы лиц» (2: 271). Мандельштам устанавливает связь «между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личности в истории». «Расцвет романа в XIX веке следует поставить в прямую зависимость от Наполеоновской эпопеи, необычайно повысившей акции личности в истории... когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, когда борьба классов становится единственным настоящим и общепризнанным событием, акции личности в истории падают... и вместе с ними падают влияние и сила романа... Мера романа – человеческая биография или система биографий». «Последним примером центробежного биографического романа» Мандельштам снова называет роллановского «Жана Кристофа», с его «благородством синтетических приемов». «Дальнейшая судьба романа будет ни чем иным, как историей распыления биографии, как формы личного существования... катастрофической гибелью биографии» (2: 274)¹³.

По Мандельштаму, роман, лишенный «позвоночника» – фабулы и биографии, – «возвращается к своим источникам – к «Слову о полку Игореве», к летописи, к агиографии, «Четьи-Минеи»» (2: 275), а слово как таковое – к дожанровому мифологическому «смысловому про-

¹² Такой же «монтажный» принцип осуществляется и в поэзии Мандельштама, что отметил В. Шкловский, сравнив его с деконструкцией и реконструкцией Колизея: «его разбирали на звучащие куски и собирали потом здание из обломков колонн и других деталей... (Шкловский В. Гамбургский счет. С. 475). Об автономности стиха в строфе Мандельштама говорили С. Бобров в рецензии на «Tristia» (Печать и революция, 1923, № 4. С. 260) и Свентицкий А. (Вестник литературы, 1921, № 6-7. С. 8). Последний, демонстрируя неизменность смысла, читал первую строфу «Tristia», в обратном порядке, начиная с конца.

¹³ Ср. в заметке «Поэт о себе»: «Октябрьская революция... отняла у меня «биографию», ощущение личной значимости» (2: 496).

странству»¹⁴, но к мифологии уже субъективированной, с ассоциативным «смещением планов» и литературными подтекстами. Прозаик становится «летописцем». Этой установке и следует проза Мандельштама, начинающего свою биографическую книгу словами: «Мне хочется говорить не о себе: а следить за веком, за шумом и прорастанием времени» (2: 384).

Современную ему литературу Мандельштам отказывается подразделять не только по жанровым, но и по родовым признакам. Его собственную прозу можно считать «лирической» на основании ее биографизма, небособленности повествователя и героя («Египетская марка»), преобладания прямого авторского высказывания. Лирика Мандельштама тяготеет к циклизации. Отдельные стихотворения разветвляются во взаимодополняющем взаимодействии и сходятся вновь, образуя многомерное целое или (как писал Мандельштам о «Божественной комедии» Данте) «одну-единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело... строжайшее стереометрическое тело...» (3: 227). Так образуется «книга стихов»¹⁵. «Книга» остается открытой структурой, в результате чего формируется некое подобие эпоса, в котором каждый эпизод сохраняет самостоятельность, включаясь в разомкнутое целое (в ранней лирике Мандельштама ощущение эпичности поддерживалось еще и интонацией констатирующей отстраненности).

При отсутствии родовых границ и жанровых канонов Мандельштаму остается единственно возможное членение литературы по способу организации речи – на поэзию, «гиератический, то есть священный характер» которой «обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире» (1: 230), и прозу, которая есть «разнобой, разлад, многоголосье, контрапункт» (2: 322); (ср. с пушкинским высказыванием о романе, позволяющем «болтать свободно» и бахтинским диалогизмом). Отсюда внежанровые и внеродовые названия, подводящие итог направлению жанровых трансформаций в этой области, такие, как «Стихи» («Стихи о русской поэзии», «Стихи памяти А. Белого», «Стихи к Н. Штемпель») или «Четвертая проза».

¹⁴ Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма. – Russian Literature. 1974. № 7/8. Р. 47-82.

¹⁵ См.: С. Шиндин. Слово и книга как формы воплощения текста и культуры в художественном мире О.Э. Мандельштама // Книга в пространстве культуры. – М., 1995. С. 77-82; О. Лекманов. Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала XX в.: О.Э. Мандельштам. «Камень» (1913) / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1995.