



## Культурный контекст поэтической семантики камня в лирике Осипа Мандельштама

Вида БАЯРУНЕНЕ  
*Шяуляйский университет*

**Ключевые слова:** акмеизм, камень, слово, архитектура, культура, острое, стрела, купол.

*Запечатлейте на жизни волю Вашу твёрже камня,  
благороднее камня. Пусть каждый камешек в руке  
Вашей загорится стоцветными огнями.  
Камень в Вашей руке – драгоценность.  
30.1.1916*

(Запись, сделанная рукой Мандельштама на обороте 91 страницы экземпляра рукописи «Камня» из коллекции Я.И. Бердичевского)

Осип Эмильевич Мандельштам был одной из центральных фигур среди русских поэтов, действовавших под знаменем акмеизма в 1913–1914 г.г. Отдавая дань репутации и ценностям символизма, в своих программных статьях основоположники акмеизма отмечали, что символизм как литературное течение себя исчерпал и пришло время для поэзии с ясной структурой, в которой явления и вещи материального мира высвободились бы из-под власти туманных видений и стали бы более осязаемыми, а поэтическое слово стало бы более ясным и конкретным. Не отрицая существования потустороннего, на что было направлено творчество символистов, акмеисты призывали обратить взгляд на «посюстороннее», а о потустороннем как о непознаваемом предлагали умалчивать. В программной работе «Наследие символизма и акмеизм» Николай Гумилев подчеркнул, что необходимо «<...> всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками».

Возникновение термина «акмеизм», обозначившего это яркое, хотя и кратковременное течение русского модернизма, не имеет однозначного объяснения и восходит к нескольким толкованиям. Наиболее распространенное из них связывает данный термин с греческим *акме*, обозначающим

*острие, вершину, цветущую пору.* Однако современники предлагали и иные толкования: некоторые связывали его с литературным псевдонимом Анны Горенко-Ахматовой (Вл. Пяст); по свидетельству других, термин возник случайно, без особой мотивации, в пылу дискуссии об «акмеизме» и «адамизме» (А. Белый).

Несмотря на сложность обоснования доказательства преемственности связи между термином «акмеизм» и литовским словом «акмио», означающим «камень», мы полагаем, что у литовца «акмеизм» вызывает прежде всего именно данную ассоциацию. Если учесть тот факт, что образ камня и весь с ним связанный метафорический спектр значений в творчестве и особенно в теоретических трудах акмеистов занимают одну из ключевых позиций и являются одним из постоянно возникающих, центральных образов, связь между данными двумя словами оказывается не такой уж необоснованной. В этом контексте особенно значимым представляется обстоятельство, что первоначальное заглавие первого сборника лирики одного из шести главных акмеистов Осипа Эмильевича Мандельштама *Раковина* было заменено на *Камень* (1913 г.). Данное изменение свидетельствует об особой смысловой значимости названия сборника и о том, что семантическое поле образа камня является ключевым в первой книге стихов молодого поэта<sup>1</sup>.

Критика не без основания рассматривала сборник «Камень» как художественную иллюстрацию статьи Мандельштама «Утро акмеизма», написанную в том же 1913 году. Основную смысловую нагрузку в статье несут метафоры зодчества, архитектуры, столь органично связываемые с филологическим ощущением поэта: «Острие акмеизма – не стилет и не жало декадентства. Акмеизм – для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы» (М а н д е л ь ш т а м 1989, 19). Мандельштам приравнивает поэтическое творчество строительству. От материала строительного – камня (в статье он называется и *валуном*, и *булыжником*) он переходит к материалу поэтического созидания – слову: «Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить. Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство. <...> Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись

<sup>1</sup> Как указывает Павел Нерлер в статье «За гремучую доблесть грядущих веков...», Мандельштам хотел свой второй сборник лирики назвать «Новый камень»; во всяком случае, так было проставлено в договоре с издательством «Petropolis» в ноябре 1920 года. В конце года Мандельштам уехал на Украину и Закавказье почти на год, и книга вышла в начале 1922 года с новым названием *Tristia*, которое было дано Михаилом Кузьминым. Название *Tristia* (в переводе с латинского - скорбные элегии) унаследовано от Овидия (Нерлер 1989, 6).

сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой»<sup>2</sup>, – есть слово. Голос материи в этом неожиданном паденье звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» (Ibid., 19–20). Далее следует вывод, утверждающий роль камня в процессе созидания благодаря скрытым в нем силам энергии и способности творческого взаимодействия с ему подобными: «Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики — как бы попросился в «крестовый свод» — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных»<sup>3</sup> (Ibid., 20).

Таким образом, камень наделяется Мандельштамом изначально совершенно несвойственной ему чертой – способностью динамики, объединения с себе подобными; и в руках созидателя человека такое объединение превращается в произведение искусства (архитектуры). Как истинный художник, в ряде стихотворений он исследует преображение бесстрастного материала в произведение искусства («Айя–София», «Notre Dame», «Я ненавижу свет...» и др.). В этих стихах мы обнаруживаем и другую подобную метаморфозу, связанную с созидательной силой слова, происходящую благодаря созидательной силе слова. Точно так же, как и камень, слово, очищенное от всего нанесенного временем, в руках мастера становится материалом для создания произведения другого рода искусства – поэзии. Иллюстрацией этой мысли может служить финал стихотворения, посвященного Собору Парижской богородицы:

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,  
Я изучал твои чудовищные ребра, –  
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй  
И я когда–нибудь прекрасное создам.  
*Notre Dame, 1912.*

Очевидно, что Мандельштам ощущает в архитектуре прямую параллель с поэтическим творчеством: мастерство помогает поэту преодолеть тяжеловесность слова и создать совершенное произведение. Продолжение данных рассуждений обнаруживаем в другом произведении – в сонете «Паденье – неизменный спутник страха...» (1912 г.). В этом сонете Мандельштам полемизирует с Тютчевым, акцентировавшим вопрос, почему камень упал с высоты. Для сравнения приводим оба текста полностью:

<sup>2</sup> Имеется в виду стихотворение Федора Тютчева «Probleme».

<sup>3</sup> Данная мысль была наглядно поэтически воплощена в программном стихотворении – «Notre Dame», а также прослеживается и в целом ряде других стихотворений сборника.

Ф. Тютчев

PROBLÈME

С горы скатившись, камень лег в долине.  
Как он упал? Никто не знает ныне –  
Сорвался ль он с вершины сам собой,  
Иль был низринут волею чужой?

---

Столетье за столетьем пронеслося:  
Никто еще не разрешил вопроса.  
1828

О. Мандельштам

Паденье – неизменный спутник страха,  
И самый страх есть чувство пустоты.  
Кто камни нам бросает с высоты,  
И камень отрицает иго праха?

И деревянной поступью монаха  
Мощеный двор когда-то мерил ты:  
Бульжники и грубые мечты –  
В них жажда смерти и тоска размаха!

Так проклят будь готический приют,  
Где потолком входящий обморочен  
И в очаге веселых дров не жгут.

Немногие для вечности живут,  
Но если ты мгновенным озабочен –  
Твой жребий страшен и твой дом  
непрочен!  
1912

Связь между сонетом Мандельштама и стихотворением Тютчева не вызывает сомнения, но, как верно заметил исследователь Сергей Стратановский, следует подчеркнуть, что при сопоставлении данных произведений очевидно, что «<...> Мандельштама совсем не занимает проблема, волновавшая Тютчева. Для него не имеет значения, сам ли по себе камень скатился в долину, «иль был низринут волею чужой». Важно то, что бытие этого камня – вне смысла, только «мыслящая рука» человека, обработав его, сделав его камнем строительным, может приобщить его к смыслу» (Стратановский 2004). Иначе говоря, только человек, его творческие силы могут наполнить существование камня смыслом, сделать его составной частью произведения искусства.

И если вслед за мыслью Мандельштама из «Утра акмеизма» о том, что камень Тютчева «есть слово» (Мандельштам 1989, 19), воспринимать камень в данном сонете как слово, то произведение приобретает другое звучание и семантически преобразовывается: «Кто камни [слова] нам бросает с высоты, // И камень [слово] отрицает иго страха». Монах, заключенный в «готическом приюте» – Надсон, поэзию которого так любил Мандельштам и который был своеобразным кумиром молодого акмеиста и которому принадлежала известная в то время строка: «Нет на свете мук, сильнее муки слова». По О. А. Лекманову, «тютчевское слово–камень противопоставлено в стихотворении Мандельштама «измученному» Надсоном слову–бульжнику» (Лекманов 2000, 476).

Отождествление, уподобление образов «камень» и «слово», параллельное развитие их метафорического ряда в контексте истории человечества является смысловым стержнем первого сборника Осипа Мандельштама. Острое чувство историзма – особенность акмеистического творчества Мандельштама, непосредственно связанная с эстетическим любованием изысканностью культур прошлого (образ Софийского собора в стихотворении «Айя–София»), привлечение в стихах образов греческой мифологии – Афродиты, Орфея, Аквилона, царя Лидии Креза и др.). Это наглядно и выразительно представлено в стихотворениях, связанных с архитектурой города, в которой воплощены разные временные пласты с характерными чертами культуры. Поэт выдвигает значение культуры для преодоления небытия, вневременья: архитектурная игла, стрела, острие (образный ряд камня) пронзает небо (небытие, пустоту). В стихотворении «Я ненавижу свет...» антитеза образов камня и бесконечного неба оборачивается противопоставлением природы искусству:

Я ненавижу свет  
Однообразных звезд.  
Здравствуй, мой давний бред –  
Башни стрельчатой рост!

Кружевом, камень, будь  
И паутиной стань,  
Неба пустую грудь  
Тонкой иглою рань.

Будет и мой черед –  
Чую размах крыла.  
Так – но куда уйдет  
Мысли живой стрела?

Или, свой путь и срок  
Я, исчерпав, вернусь:  
Там – я любить не мог,  
Здесь – я любить боюсь...

1912

Небо – это высота, высота бесконечная, поэтому неизвестная и таинственная. Такая высота пугает, поэту ближе и понятнее птичий полет, стрельчатая башня на фоне неба. В этом стихотворении заложено и противостояние символизму, который в любом предмете усматривал символическое значение, метафору, иносказание, метафизический смысл. Для Мандельштама же вещь остается вещью, принадлежащей к материальному миру.

Аналогичные мотивы развиваются и в сонете «Пешеход»:

Пешеход

*М. Л. Лозинскому*

Я чувствую непобедимый страх  
В присутствии таинственных высот.  
Я ласточкой доволен в небесах,  
И колокольни я люблю полет!

И, кажется, старинный пешеход,  
Над пропастью, на гнущихся мостках  
Я слушаю, как снежный ком растет  
И вечность бьет на каменных часах.

Когда бы так! Но я не путник тот,  
Мелькающий на выцветших листьях,  
И подлинно во мне печаль поет;

Действительно, лавина есть в горах!  
И вся моя душа – в колоколах,  
Но музыка от бездны не спасет!

1912

В данном произведении вновь возникает мотив падения камня, но, как и в некоторых других вышерассмотренных стихах, поэт не интересуется причиной падения, для него главное – само падение, движение, динамика, поэтому он с таким восторгом восклицает о горной лавине. Поэт признает высоту, обладающую ясными и понятными очертаниями, – полет ласточки, колокольня; такая высота не безмерна, она не нагоняет страх, какой испытывается «в присутствии таинственных высот» и «над пропастью», являющейся такой же безмерной высотой, только по вертикали вниз.

Отмеченная выше в стихотворении «Я ненавижу свет...» антитеза искусства и природы находит здесь свое продолжение в следующих противопоставлениях:

колокольня (острие, пронзающее небо) – лавина (падающие с горы камни),

музыка (искусство) – бездна (пустота, безмерность).

В данных бинарных оппозициях в тексте сонета предпочтение отдается искусству, при этом понятно, что музыка в последней строке является аллюзией на музыкальность стиха символистов. Она, по словам поэта, не спасет от пугающей пустоты (высоты–бездны), она не является панацеей от небытия и не выведет к неведанным мирам. Двигающийся камень, сорвавшийся с высоты и занявший свое место в стене колокольни, должен стать основным материалом для создания произведения искусства.

В творчестве Мандельштама камень – не просто природный феномен, хотя физические его свойства неоднократно подчеркиваются (особенно выделяется

его тяжеловесность как выражение прочного, долговременного), а камень окультуренный. «очеловеченный», он – артефакт. Его облагородил человек, мастер, и в мандельштамовских стихах антитеза стихийного–окультуренного в камне выявляется достаточно часто. Природа наделила камень вечностью, лишь благодаря человеку он начинает жизнь одушевленного существа: став составной частью архитектурного сооружения, он приобретает дату рождения и начинает исчислять годы своего существования (жизни).

Таким образом, камень в лирике Мандельштама выступает как строительный материал для произведения архитектуры, созданного мастером, представленного в образе стрелы, иглы, колокольни, ребра, купола, мраморного столба. В архитектурных строениях поэт усматривает незыблемость красоты, непрерывность истории, так как эти строения переживают века и народы. В этом контексте интересно сопоставить два стихотворения, одно из которых посвящено католическому храму – «Notre Dame», а другое – православному, «Айя–София». Оба этих памятника христианской веры величественны, оба являются хранителями духовных сакральных ценностей, и в этих стихотворениях, посвященных храмам, наблюдаем раскрытие сокровенного, заключенного под высокими, важные исторические события человечества помнящими, сводами. Однако следует выделить и достаточно существенные различия в их изображении, самым ярким из которых является то, что Айя–София – от Бога, «как на цепи, подвешенная к небесам», а Собор Парижской Богоматери – от человека, легенда готической архитектуры. Эта мысль заложена в начале обоих стихотворений:

Айя–София — здесь остановиться  
Судил Господь народам и царям!  
Ведь купол твой, по слову очевидца,  
Как на цепи, подвешен к небесам.

И всем векам — пример Юстиниана,  
Когда похитить для чужих богов  
Позволила Эфесская Диана  
Сто семь зеленых мраморных столбов. <...>  
(Айя–София) 1912

Где римский судия судил чужой народ,  
Стоит базилика – и, радостный и первый,  
Как некогда Адам, распластывая нервы,  
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план:  
Здесь позаботилась подпружных арок сила,  
Чтоб масса грузная стены не разрушила,  
И свода дерзкого бездействует таран. <...>  
(Notre Dame) 1912

Для выявления идеи первого стихотворения ключевым является слово – «красота», для второго – «радость», для первого собора характерна статичность, а для второго – динамичность, радость движения и созидания, конкретность и близость к человеку. Здесь было бы уместным вспомнить наряду с данными стихотворениями и знаменитое «Адмиралтейство» (1913), развивающее столь характерную для акмеистов формулу «красота – не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра», создание рук человеческих.

Таким образом, на основе многочисленных стихотворений первого сборника Осипа Мандельштама «Камень» мы убедились, какое важное значение для выяснения отношения поэта к сущности поэзии и искусства вообще играют образ камня и его метафористические значения, реализованные в поэзии акмеистического периода. Образ камня связан у Мандельштама с акмеистическим идеалом – вниманием к вещи, сути и формам её бытия, весомости, значимости в реальном мире. Одновременно этот образ реализуется в связи с общекультурными и историческими событиями всего человечества и поэтому является важным артефактом, одной из основных метафор акмеизма.

### Библиография

- Гумилев – Николай Гумилев, *Наследие символизма и акмеизм*, <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=500068>.
- Мандельштам 1989 – Осип Мандельштам, *Избранное*, Таллинн: Ээсти раамат.
- Мандельштам 1989 – Осип Мандельштам, *Утро акмеизма*, *Избранное*, Таллинн: Ээсти раамат, 18–22.
- Нерлер 1989 – Павел Нерлер, *За гремящую доблесть грядущих веков...*, Осип Мандельштам *Избранное*, Таллинн: Ээсти раамат, 5–15.
- Скрябина – Татьяна Скрябина, *Акмеизм*, <http://www.krugosvet.ru/articles/102/1010275/1010275a1.htm>.
- Стратановский 2004 – Сергей Стратановский, *Творчество и болезнь. О раннем Мандельштаме*, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2004/2/strat13.html>, или Звезда, 2004, 2.

### The Cultural Context in the Semantics of Poetry Related to the Theme of Stone in Osip Mandelshtam's Lyrics

*S u m m a r y*

**Keywords:** *Acmeism, stone, word, architecture, culture, steeple, arrow, dome.*

The article analyses the cultural context of the poetical semantics of the image of stone in Osip Mandelshtam's first book of poems "The Stone". Mandelshtam is a famous representative of Russian Acmeism. The etymological problem of the term "acmeism" has not been worked out yet, so the author of the article suggests linking the origin of this term



to the Lithuanian word “*akmuo*” (stone). The image of stone is fundamental in the works of different acmeists.

The collection of Mandelshtam’s lyrics published in 1913 is often related to his acmeist manifest. The stone in the poems of Mandelshtam is usually understood as the image of hardness and static form being a dynamic material to create masterpieces of architecture. Here one can see the parallel – the word is an analogous building material for another form of art that is poetry.

The stone in Mandelshtam’s poetry is presented not only in its literal meaning. It is also a steeple, a belfry, a dome, a marble column which is the main building material found in gothic masterpieces. The image of stone in Mandelshtam’s poetry embodies features that are not typical of stone. It discloses the joy of motion and creation, closeness to human being.

## **Akmens poetinės semantikos kultūrinis kontekstas Osipo Mandelštamo lyrikoje**

### *S a n t r a u k a*

**Pagrindiniai žodžiai:** *akmeizmas, akmuo, žodis, architektūra, kultūra, smaigalys, strėlė, kupolas.*

Straipsnyje nagrinėjamas akmens įvaizdžio poetinės semantikos kultūrinis kontekstas pirmajame žymiojo rusų akmeisto Osipo Mandelštamo eilėraščių rinkinyje *Akmuo*. Paties termino *akmeizmas* etimologinė problema nėra galutinai išspręsta, todėl straipsnio autorė siūlo dar vieną hipotezę – susieti termino kilmę su lietuvišku žodžiu „akmuo“, nes akmens įvaizdis akmeistų kūryboje ir teoriniuose darbuose yra labai svarbus.

1913 m. išleistas Mandelštamo lyrikos rinkinys yra dažnai siejamas su jo akmeistiniu manifestu – tais pačiais metais parašytu straipsniu „Akmeizmo rytas“. Tiek straipsnyje, tiek ir to meto Mandelštamo eilėraščiuose akmuo, paprastai suvokiamas kaip sunkumo ir statiškumo įvaizdis, perteikiamas kaip dinamiška medžiaga architektūros šedevrams kurti. Greta plėtojama paralelinė metafora – žodis, atsikratęs laiko uždėtų prasminių antsluoksnių, tampa analogiška statybinei medžiaga kitokiam menui – poezijai.

Akmuo Mandelštamo poezijoje pateikiamas ne tik tiesioginiu pavidalu, bet ir kaip architektūrinis smaigalys, adata, varpinė, kupolas, marmurinis stulpas, pagrindinė gotikos šedevrų statybinė medžiaga. Iš akmens kuriamas grožis, istorinio vyksmo nenutrūkstamumas, nes iš jo sukurti architektūros paminklai pergyvena amžius ir tautas. Mandelštamo sukurtas akmens įvaizdis įkūnija neįprastas, anksčiau nebūdingas jam savybes – judėjimo ir kūrybos džiaugsmą, konkretumą ir artimumą žmogui.

V y d a B A J A R Ū N I E N Ė  
*Literatūros istorijos ir teorijos katedra*  
*Šiaulių universitetas*  
*P. Višinskio g. 38*  
*LT-76352 Šiauliai*  
*[vyda.bajaruniene@gmail.com]*