

От сотворения мира к мировой войне: «Европа» О. Э. Мандельштама на фоне военной поэзии 1914 г.

Стихи О. Э. Мандельштама о Первой мировой войне, не считая «Зверинца», редко становились предметом специальных исследований¹ — и если применительно к «Стихам о неизвестном солдате» М. Л. Гаспаров констатировал выделение в мандельштамоведении отдельной отрасли «солдатоведения» [Гаспаров 1996: 10], то «военные» стихи 1914 г. преимущественно упоминаются только в общих обзорах творчества Мандельштама. В то же время эти стихотворения позволяют не только и не столько определить законы военной лирики как таковой, сколько выявить — через специфику изображения военного мира и военных реалий — особенности поэтики Мандельштама. Попробуем на примере его первого (одновременного с «Перед войной») собственно «военного» стихотворения «Европа» показать, что Первая мировая война входит в творчество Мандельштама как продолжение магистральных сюжетов его поэзии 1910-х гг. — и только этим уже разработанным (и органичным для мандельштамовской поэтики) языком и могла быть описана внутри его поэтического мира.

«Европа» — первая реакция поэта на начавшуюся мировую войну — кажется совершенно не вписывающейся в рамки военной поэзии, при всем жанровом разнообразии этой темы. Однако маркер «военности» здесь четко обозначен — и в первую очередь непосредственным контекстом: «Европа» была опубликована в антологии патриотических военных стихов на первых страницах «Аполлона» за август—сентябрь 1914 г. Фактически это одна из первых поэтических подборок, посвященных только что начавшейся войне, еще не осознанной пока как мировая. Наметим основные военные топосы и жанровые модели, воссоздаваемые в антологии, а затем попробуем показать, как выбивается на этом ближнем фоне «Европа».

¹ См., например: [Broyde 1975].

русские войска на победу в Крымской войне, призыв к России «сокрушить <...> волю злую / Слепых, безумных, буйных сил» осложняется тем, что сама Россия «всякой мерзости полна», — с ключевой парадоксальной формулой: «О, недостойная избранья, / Ты избрана!» [Хомяков 1900: 255]. В написанной через 60 лет «Войне» Маковского эти противоречия снимаются — на костяке хомяковских заклинаний строятся уже любые «утвердительные» конструкции. Традиционные одические зачины «Да будет...» здесь приобретают скорее детерминативный характер, а короткие барабанные формулы «Ты победишь. Ты призвана» уже не предполагают ни малейшего сомнения в победе России.

Выставленное в авангард стихотворение Маковского подчеркнuto, с ориентацией на Хомякова (хотя и, по верному замечанию С. М. Городецкого, «всue тревожа этого прекрасного поэта» [Городецкий 1914: 395]), «пристегивает» всю аполлоновскую антологию к традиции военной поэзии XVIII и XIX вв. — жанровые конвенции, в военной теме и так чрезвычайно устойчивые и консервативные, здесь заново утверждаются очевидной в условиях начала войны установкой этого корпуса. Безусловно, не все тексты в подборке «Аполлона» так намеренно традиционны, как «Война» Маковского или его же поэтическая инвектива «Болгарам»; однако характерно, что завершается антология еще более архаизированным стихотворением Б. А. Садовского «Перед германским посольством». Здесь сочетаются оба полюса военной оды — и воодушевление соратников на победоносный бой с «тевтоном», и магическое развенчание и низвержение врага силой поэтического слова:

Наш исполин, наш триумфатор,
Каким величьем блещет он!
Пади, германский гладиатор!
Останови коней, Тевтон!
[Садовской 1914: 13].

Между двумя этими подчеркнuto консервативными военными текстами расположены двенадцать стихотворений, встроенных —

при всей своей разности — в возрожденную парадигму милитарных жанров. Здесь актуализируются самые разные их регистры и сюжеты, помимо тех магистральных полюсов военной оды, которые обрамляют эту антологию: это и героическая топика («Герои» М. А. Кузьмина), и чествование и сакрализация погибших воинов («Павшим гвардейцам» Г. В. Иванова), и, конечно же, «женский» сюжет с плакальщицей — А. А. Ахматова здесь впервые в полной мере разворачивает подобное поэтическое амплуа, ставшее трагическим лейтмотивом ее творчества. При этом даже ахматовский плач под давлением общего одического ореола антологии не воспринимается как антивоенный — тем более что «Июль 1914» завершается жесткой ритуальной формулой («Только нашей земли не разделит / На потеху себе супостат» [Ахматова 1914а: 9]), а «Утешение» и вовсе сакрализирует героическую смерть сына безутешной матери-солдатки [см.: Ахматова 1914б: 10].

Безусловно, так жестко жанровые границы соблюдались только в этой авангардной антологии, посвященной непосредственно началу войны, — уже в декабрьском выпуске «Аполлона» будут опубликованы «Рожденные в года глухие...» А. А. Блока, «Мышинные стихи» В. Ф. Ходасевича, «Наступление» Н. С. Гумилева. Тем более необычно выглядит «Европа», опубликованная именно в первом корпусе — недоумение критиков выражено сразу в нескольких заметках, посвященных этому номеру «Аполлона». Так, к примеру, в «Голосе жизни» одна из анонимных статей, автор которой в целом одобрительно отозвался на патриотическую антологию, завершалась следующими словами: «Зато полное недоумение вызывают упражнения г. Мандельштама <...> Но вероятно и самому редактору неизвестна тайна этого эстетического недоноска» [ГЖ. 1914. № 3: 17]. При этом другие военные стихи Мандельштама 1914 г. вызвали гораздо большее сочувствие: от балладной «немецкой каски», именуемой «священным трофеем», и протеста против бомбардировки Реймского собора немецкими самолетами («Реймс и Кёльн»), до прямой панславянской инвективы «Połacy!» (про которую Г. Иванов писал: «Обращение его к австрийским полякам — великолепный риторический (sic! — М. Х.) жест» [Иванов

1914: 55]) и «пропагандистского» «В белом раю лежит богатырь...», в котором С. С. Аверинцев увидел «серьезную пародию» [Аверинцев 1990: 37].

Однако если все эти стихи плотно укоренены в актуальном политическом контексте (например, осада немцами Реймса в начале сентября), то уже в начальной строфе «Европы» первые же «странные» сравнения с крабом и морской звездой отражают «остраненный» взгляд на европейские государства. Это взгляд не просто с традиционной высоты птичьего полета, как можно было бы ожидать от подсвечивающего и антологию, и «Европу» одического ракурса, а со значительно более отдаленной точки «наблюдения», с которой брошенный материк может уподобиться зооморфным фигурам:

Как средиземный краб или звезда морская,
Был выброшен водой последний материк.
К широкой Азии, к Америке привык, —
Слабеет океан, Европу омывая.
[Мандельштам 1914: 12]³.

Эта если не космическая, то по крайней мере планетарная позиция известна военной поэзии в своем «картографическом» варианте, когда поэт смотрит на буквализированную «карту военных действий» — здесь она прямо упоминается в последней строфе. Последующая «зооморфизация» европейских стран («нежная Медуза, земля Италии», в которой соединяются морское животное и, за счет прописной буквы, мифологическая Медуза) тоже вполне традиционна: особое распространение (например, на страницах сатирического журнала «Лукоморье») получили карикатурные изображения стран-участниц войны на карте Европы в виде соответствующих геральдических животных. Однако в «Европе», в отличие от прямо геральдического «Зверинца», зооморфные образы не связаны символически — с характеризующей

³ Здесь и далее тексты «Европы» цитируются в первой редакции, по публикации в «Аполлоне». Поскольку стихотворение помещено на одной странице, далее ссылки на него опущены.

ими страной, а существуют почти изолированно, как самостоятельные элементы стихотворной структуры. Здесь показательны воспоминания И. С. Поступальского, как Мандельштам легко согласился с его замечанием относительно второй редакции «Европы», что более правдоподобным было бы инвертировать стих «Пята Испании, Италии Медуза» в «Пята Италии, Испании Медуза» [см.: Нерлер 1990: 368]. По всей видимости, Мандельштаму важно было включить в систему стихотворения все новые «зооморфные» образы, наполняющие созданное в первой строфе пространство материка.

Поэт здесь не наблюдает политическую карту современного ему мира, а как бы схватывает в слове колоссальный по своему значению и затихающей динамичности последний миг творения планеты. Намеченные в первых сравнениях («средиземный краб или звезда морская») земное и водное начала реализуются во втором стихе в грандиозном акте появления суши из воды. В рамках этого «геологического» (почти космогонического) мифа и происходит заселение сотворенного пространства живыми существами — через анимализированные метафорические ряды. Одическое «орлиное» зрение, которое позволяет поэту видеть все живое на земле (ср. у родоначальника русской оды Ломоносова: «<...> превыше молний, бурь, снегов / Зверей <...> видит, рыб, гадов» [Ломоносов 1986: 66]), у Мандельштама расширяется не только пространственно, но и хронологически — вплоть до «начала времен».

Такое мандельштамовское «космозрение», предел «высокого недуга дальнзоркости» (по формулировке Аверинцева — возводящего этот «недуг» непосредственно к лирике Ф. И. Тютчева [Аверинцев 1990: 36]), при всей ориентации на оду малопригодно для прямого описания военных реалий. «Высокий» одический зачин у Маковского только подготавливал эпическую битву, на которую «несутся рати, как лавины» [Маковский 1914: 5], — описание творения европейского материка из водных недр у Мандельштама, напротив, вовсе не ведет к какому-либо традиционному военному топосу. Во второй строфе «топографическая»

Именно этот временной миг — Венский конгресс, после открытия которого прошли магические сто лет («первые за сто лет») — в фокусе зрения поэта. Два всеевропейских сдвига соединены — и эпоха наполеоновских войн, главный исторический прецедент конфликта европейского масштаба, кажется логичным символическим «прообразом». Однако крупным планом в финальной строфе берется фигура не Александра I (с которым, казалось бы, должно было быть связано упоминание Священного Союза), а председателя Венского конгресса К. фон Меттерниха:

Европа цезарей! — с тех пор как в Бонапарта
Гусиное перо направил Меттерних —
Впервые за сто лет и на глазах моих
Меняется твоя таинственная карта!

Более того — Мандельштам выбирает не только не начало наполеоновских войн (что кажется более логичным), но и вообще не войну. Метафорический аналог (военная карта) подразумеваемой войны оказывается самоценным объектом описания: «Меняется твоя таинственная карта!» Именно так вводится — впервые в тексте — Первая мировая война, встроена в один ряд не со «славными» сражениями начала XIX в. (их Мандельштам будет вспоминать уже в «Стихах о неизвестном солдате», но в совершенно другом ракурсе), а с «пером» Меттерниха и стоящего за ним Венского конгресса, который перекроил карту Европы едва ли не сильнее, чем все походы Наполеона.

Итак, современная война лишается всех сколько-нибудь «военных» маркеров, замененных обобщенной картиной гигантских «топографических» пертурбаций. Начало войны оказывается новым сдвигом тектонических плит истории — «мысль Мандельштама, привыкшая работать с большими временными глыбами» [Аверинцев 1990: 36], связывает лето 1914 г. не только с 1814 г. (это «ближайшая» в мандельштамовской перспективе веха), но и с правременем. Точнее говоря, хронологическая структура в «Европе» организована по «правильному» принципу: от создания материка

к актуальному историческому моменту. В финальных стихах в это почти «космическое» движение европейской истории встраивается и сам поэт — интимизация исторического времени подчеркнута и синтаксически: «Впервые за сто лет и на глазах моих». На это немедленно отреагировали критики. Так, Городецкий язвительно писал, что автор «подчеркнул личное местоимение первого лица, вынеся его на рифмованное место», чем вызвал «комический эффект» [Городецкий 1914: 398]. Критик верно улавливает резкий «диссонанс» мандельштамовского стихотворения с воссозданным в антологии жанровым каноном: если первая строфа слишком масштабна и «космична» для военной метафоры, то последняя, с ее вынесенным в рифменную позицию «Я», слишком интимизирует историю и окончательно разрушает связь «Европы» с военными жанрами. Вместо этого Мандельштам предлагает — еще в значительно менее выстроенной форме, чем в «Зверинце» и, конечно, «Стихах о неизвестном солдате», — систему колоссальных концентрических кругов истории, сужающихся от «материкового» к «человеческому». Соположение всеевропейской войны и наблюдающего новые «сдвиги» поэта оказывается для Мандельштама чрезвычайно важным — тютчевская мифологема «высоких зрелищ зрителя» («Цицерон») здесь получает новое звучание.

Такая направленность к изначальной истории и, шире, мифологема зарождения мира (которая дальше продолжится в «Зверинце» и в наиболее «биологической» форме развернется в «Ламарке» (1932)) кажется одним из тех магистральных для лирики Мандельштама поэтических сюжетов, которые определяют специфику и его военных стихов. «Геологический миф» Европы выходит за пределы поэтического тропа — внутри него развиваются сразу нескольких ключевых для мандельштамовской поэзии мифологем, которые, в тыняновской терминологии, «подавляют» современный материал и деформируют военные жанры, в прямое соседство с которыми стихотворение вписано. «Европа», однако, не противоречит «хору» аполлоновской подборки — она также «приветствует» начало новой войны, но передает это восхищение новым всеевропейским брожением на органичном

поэту языке, стимулируя разворачивание лейтмотивных для его творчества мотивных блоков. Война оказывается лишь катализатором развития этих магистральных сюжетов — и чрезвычайно показательным возвращением к ним в 1922 г. (т. е. после окончания не только войны, но и революции) в статье «Пшеница человеческая».

Здесь Мандельштам фактически «пересказывает» в прозе сюжет своего же стихотворения 1914 г., представляя «империалистическую войну» политическим землетрясением, встроенным в тот же историко-геологический цикл. Мандельштам сам возводит такую поэтическую оптику к Карамзину, Ломоносову, чью оду на восшествие Елизаветы Петровны он цитирует, говоря о «сейсмической» активности Европы [Мандельштам 1993: 249], и Тютчеву (для нас особенно важны последние два имени):

Политическое буйство Европы <...> можно рассматривать как продолжение геологического процесса (Курсив здесь и далее мой. — М. Х.), как потребность продолжить в истории эру геологических катастроф, колебаний, характерную для самого молодого, самого нежного, самого исторического материка <...> Вспомним отношение Карамзина и Тютчева к земле Запада, к европейской почве. И тот, и другой сильнее всего чувствовали почву Европы там, где она вздыбилась горами, где она хранит живую память геологической катастрофы [Там же: 249—251].

В этом «геологическом единстве» (общей истории материка) — миротворческий потенциал такой оптики, синтезирующей «национальные» идеи. В финале статьи этот потенциал логически разрешается («Выход из национального распада <...> через восстановление европеизма как нашей большой народности» [Там же: 250]), и дополнительную силу «всеевропейскому миру» вместо «всеевропейской войны» сообщает уже не геологическая, а мифологическая история Европы: «Но каждое зерно хранит память об одном древнем эллинском мифе, о том, как Юпитер превратился в простого быка, чтобы <...> с розовой пеной усталости у губ, перенести через земные воды драгоценную ношу, нежную Европу» [Там же: 251].

Ломоносов 1986 — *Ломоносов М. В.* Ода <...> на взятие Хотина 1739 года // Ломоносов М. В. Изб. произв. Л., 1986. С. 61—69.

Маковский 1914 — *Маковский С. К.* Война // Аполлон. 1914. № 6—7. С. 5.

Мандельштам 1914 — *Мандельштам О. Э.* Европа // Аполлон. 1914. № 6—7. С. 12.

Мандельштам 1993 — *Мандельштам О. Э.* Пшеница человеческая // Собр. соч.: В 4 тт. Т. 2. М., 1993. С. 248—251.

Нерлер 1990 — *Нерлер П. М.* [Комментарии к стихотворению «Европа»] // Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 368.

Пушкин 1959 — *Пушкин А. С.* Война // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 тт. Т. 1. М., 1959. С. 137—138.

Садовской 1914 — *Садовской Б. А.* Перед германским посольством // Аполлон. 1914. № 6—7. С. 13.

Хомяков 1900 — *Хомяков А. С.* России («Тебя призвал на брань святую...») // Хомяков А. С. Полн. собр. соч.: В 8 тт. Т. 4. М., 1900. С. 255—256.

Broyde 1975 — *Broyde S.* Osip Mandelstam and His Age. A commentary of the themes of war and revolution in the poetry 1913–1923. Cambridge, London: Harvard UP, 1975.