

само лирическое «я», только творчески преображенное. Но во второй части сонета (в двух терцетах) — после вероятностного появления «чудесного гостя» — пейзаж начинает изменяться: «морская пена» и «океан» — это реальности уже не метафорического, а бытийного плана образа. Чудо творческого преображения не уместится во внутреннем мире «я» и хочет получить бытийный статус.

Это и понятно, ведь теургия у Сологуба (как и у большинства символистов) была по своей природе неосинкретической: установка на создание художественного мира не была в ней дифференцирована от установки на сотворение мира внехудожественного. И в приведенном стихотворении, и в таких, например, строках —

Слышу голос милый,
Вижу милый лик,
Не моей ли силой
Милый лик возник? —

речь идет о чем-то большем, чем создание образа: поэт претендует на то, чтобы быть творцом и внехудожественной реальности. Тут важно колебание между этими планами, ослабление, если не стирание, границ между ними и в то же время ироническая игра ими. Но творческая интенция направлена здесь на *выход во внешнее по отношению к стиху пространство*. Художественный мир в лице гипертрофированного и серьезно-иронически поданного лирического «я» совершает тут экспансию вовне, стремясь присвоить себе внехудожественную реальность и самому раствориться в ней. Когда Сологуб пишет: «и на небе моем облака» [16, с. 75], «в моих неподвижных туманах» [16, с. 153], «и созерцаю даль мою» [16, с. 177], «я снова слит с моей природой» [16, с. 177], то здесь небо, туманы, даль, природа — ипостаси «я», которые в качестве художественной материи, природы *стиха* устремлены к тому, чтобы стать действительностью в буквальном смысле слова. И в этом была, как заметил В. Ходасевич, «глубочайшая, быть может, невоплотимая правда» символизма [22, с. 8].

О. Мандельштам был открыт этой правде. Он унаследовал теургическую интенцию символизма, хотя, как мы увидим далее, переосмыслил ее. Как и стихотворение Сологуба, «Раковина» метарефлексивна: создание стихотворения есть одновременно рефлексия над возможностью бытия «я» в качестве творца. Благодаря этому стихотворение становится метатекстуальным: перед нами художественный мир, описывающий сам себя, а его заглавный образ («раковина») является номинацией и субъекта творчества («я»), и того, что им сотворено (текста — мира). Но Мандельштам уже и здесь своеобразен. Его я — «раковина без жемчужин» — оказывается диалогически ориентировано на образ теургического «я» у старшего поэта. Притом, как часто бывает у Мандельштама, здесь двойная рефлексия — и на стихи самого Сологуба, и на их интерпретацию у Д. Filosofova [9, с. 22]. В этом двойном контексте «раковина без жемчужин» — образ цельной и замкнутой жизни творящего субъекта, ядром которого вместо гипертрофированного я-жемчуга становится *отзывчивая пустота*. Именно эта субстанциальная «пустота», роднящая «я» с первоосновой жизни, придает субъекту у Мандельштама ту общезначимость, которую у Сологуба ему обеспечивала парадигматичность «я».

Отлично от сологубовского не только «я» Мандельштама, но и направление его творческих интенций. У Сологуба, как мы заметили, мир стиха ориентирован вовне. У Мандельштама — обратное движение: не стих хочет стать внехудожественной реальностью, а внехудожественная реальность уходит внутрь стиха. Мы попадаем в замкнутый («раковина») и самоценный художественный космос. Первый виток, очерчивающий его границы, — название стихотворения (ср. «круг» в первой строке стихотворения Сологуба). Войдя внутрь этого витка, мы встречаемся с его «я», которое *сравнивается* с раковиной, — так совершается второй виток. Первая — третья строфы — развертывание и реализация данного сравнения, т. е. они являются реальностью компаративного плана образа. Благодаря своей развернутости этот план начинает претендовать на самоценность, «бытийность», но не обретает ее до