

конца, оставаясь лишь объектом сравнения, субъект которого — «я». В завершающей четвертой строфе, однако, возникает новое — обратное сравнение («И хрупкой раковины стены, / Как нежилого сердца дом»), рожающее новый виток художественной реальности: то, что прежде было объектом сравнения («раковина»), не уходит за пределы компаративного плана в бытийный (как было у Сологуба), а становится субъектом сравнения. Таким образом, по сравнению с началом стихотворения происходит мена субъекта и объекта компаративного и бытийного планов и возникает их своеобразный параллелизм:

я // как раковина без жемчужин,
раковина // как нежилого сердца дом.

В воронку этого параллелизма, в его отзывчивую пустоту втягиваются не только ропоты пены, туман, ветер и дождь, но и само стихотворение.

Ту же направленность теургической интенции не вовне, а внутрь стихотворения обнаруживает «Источается тонкий тлен...» (1909). Здесь художественная и внехудожественная реальности еще более синкретичны, чем в «Раковине», а потому в чем-то ближе к поэтике Сологуба. «Тонкий тлен» может быть понят как «природа, мертвенная и скудная» (Ф. Сологуб), и за это говорят появляющиеся далее уже как будто однозначно природные реалии — «воды», «леса», «небеса». Но «тонкий тлен» связан отношениями параллелизма с «фиолетовым гобеленом», т. е. с произведением искусства:

Источается тонкий тлен,
Фиолетовый гобелен.

Параллелизм самой своей внутренней формой создает между явлениями отношения не условного сходства, а нерасчлененности, синкретизма. Поэтому «естественный мир» в стихотворении изначально изоморфен с созданием художника, настоящие небеса и облака на них — с «узором», который вывела «неуверенная рука» творца (создателя гобелена, который оказывается параллелен лирическому «я»).

Но сближаясь в этой синкретичности с Сологубом, Мандельштам отличается от него тем, что теургия направлена здесь на создание художественного мира, а не на преобразование непосредственно самой жизни. Та творческая энергия, которая при символистской установке на внеположную действительность «недовоплощалась» и «утекала, подобно тому, как утекает электричество при недостаточной изоляции» [23, с. 545], у Мандельштама сконцентрирована и обращена вовнутрь, в мир самого произведения (по более поздней формулировке самого поэта, «поэтическая материя» становится у него обращенной или обратимой: она перестает распыляться и уходит в свое «внутреннее», функциональное пространство — это сквозная идея «Разговора о Данте»).

Показательно, что совершающееся на наших глазах художественно-теургическое действие имеет в интересующем нас стихотворении пространственно-смысловую направленность, противоположную той, которая известна нам по мифологии (в том числе и по символистской мифологии Сологуба). Космогонический акт — отделение неба от земли — был традиционно ориентирован вовне и имел центробежную природу. Он сохраняет ее и у Сологуба: у поэта происходит не замыкание в сколько угодно большое природное тело («Для чего я стыдливо замкнулся / В тишину полуночных долин?»), а расширение, напоминающее разятие частей тела первочеловека в момент сотворения мира: «Солнцем на небе сердце горит, / И раскинулась небом душа» [16, с. 157].

У Мандельштама, напротив, теургический акт направлен вовнутрь, движение поэтической материи — центростремительное. «Тонкий тлен» еще более источается и уходит в свою изначальную пустоту. Небеса опускаются (а не поднимаются, как должно быть при каноническом космогоническом акте) и становятся «искусственными небесами» сотворенного художественного мира. «Отуманенный