

узор» облаков выпадает в осадок и превращается в «хрустальную росу» стиха. Противоположна канонической (хотя и перекликается с сологубовской) самооценка художника-теурга: «нерешительная рука», «печальный взор», «недоволен стою и тих я, создатель миров моих» (в Библии было совсем иначе: «И увидел Бог все, что он создал, и вот весьма хорошо», Быт., I, 31).

Перед нами как бы минус-творение и минус-творец, но это отрицание не тривиальное, а такое, которое философ, современник поэта, назвал потенцированным, направленным на само начало отрицания и позволяющим понять непостижимое именно как непостижимое [24, с. 292]. Это непостижимое поэт воспроизводит апофатически или меонально [1, с. 9; 3, с. 13; 25, с. 155—161] — через нетривиально понимаемые образы «пустоты», «лишенности», «призрачности», возвращения к изначальному состоянию («Останься пеной, Афродита,/И, слово, в музыку вернись»; ср. и более позднее: «Быть может, прежде губ уже родился шепот/И в бездревесности кружились листья»). Во всех этих случаях художественно разыгрывается «возвратное движение» бытия, его уход в свое внутреннее пространство, инвариантный для поэтики Мандельштама.

Благодаря такой интенции слово Мандельштама начинает «генерировать в себе саму атмосферу напряжения» между двумя мирами, а в «химическом растворе символизма выпадает осадок» [26, с. 529] в виде маленького, но законченного в себе художественного мира. Этот мир — результат теургического акта, но он отличен от символистского, потому что он, обратившись на себя, отделился от внехудожественной реальности и стал *самоценным*. Как заметил Л. Пинский, «стихотворения Мандельштама впервые в истории русской поэзии строятся на самостоятельной семантической жизни слова» [12, с. 387]. Фактически Мандельштам воплощает мечту символистов о сотворении мира, но реализует ее не непосредственно в «жизни», а в пространстве художественного произведения, которое казалось его предшественникам (а порою и ему самому — отсюда ирония) слишком малым для теургического акта. Перед нами пример того, как универсальный и невоплотимый теургический замысел символизма все же обретает реальность, хотя и в ограниченной сфере искусства, и это становится важной вехой в развитии не только искусства, но опосредованно и самой жизни.

Своим открытием Мандельштам вливается в русло постсимволистской поэзии, по-разному утверждавшей именно самоценность художественного слова. В рамках акмеизма такая установка породила то, что исследователи называют «имманентной семантической поэтикой» [18]. Такая поэтика, во-первых, исходит из автономии художественного мира по отношению к внетекстовой реальности, а во-вторых, эстетически сотворяет имманентность и самоценность семантической структуры произведения. Приведенный выше материал позволяет говорить, что и «семантическая поэтика» Мандельштама, и метатекстуальность его поэзии вырастают из своеобразной теургической и метасубъектной установки.

К сожалению, новизна поэтики Мандельштама и — шире — постсимволизма еще плохо осознана нами в большом времени исторической поэтики. Сегодня тем не менее можно окинуть хотя бы беглым взглядом отечественную традицию метатекстуальности, которую наследует и развивает поэт. Исторический взгляд на проблему позволяет увидеть тот факт, что появление метатекстуальных структур — впервые, кажется, у Пушкина — было связано с началом процесса превращения художественного мира в самоценную реальность, сопоставимую с реальностью внехудожественной. При этом возникал эффект «неопределенности» и относительности: «оба мира оказывались проницаемыми друг для друга, не являясь ни служебными, ни объемлющими по отношению к другому» [27, с. 5]. После Пушкина метатекстуальные структуры развиваются у Лермонтова, Фета, Случевского и наследуются русской поэзией конца XIX — начала XX в., в которой процесс автономизации художественного мира вступил в свою завершающую фазу.

У символистов метапоэзия получила теургическое обоснование, но самоценности образа здесь был поставлен предел в лице символа, по природе своей ориентированного на инобытийную по отношению к художественному миру