

## КРИТИЧЕСКАТА ПРОЗА НА ОСИП МЕНДЕЛЩАМ

МАРК ПОЛЯКОВ (СССР)

Осип Менделщам е отличен поет, спечелил бързо признание и известност. Менделщам критикът обаче остава незабелязан от съвременниците си. Правото да критикуват, теоретически да размишляват върху изкуството е признато на много поети от 10-те—20-те години. Странно е наистина — а това положение напомня за отношението на неговите съвременници към статиите на Блок, — че Менделщам не е възприеман като критик, теоретик, мислител. Прозата му остава чужда за тези, с които започва своя литературен живот. Тя почти не намира отклик сред новите литературни поколения, които навлизат в изкуството след Октомврийската революция.

За кръга, в който започва дейността на Менделщам, кръга на младите писатели акмеисти, неговата личност е твърде необикновена. Той се отличава с неуморимия си стремеж към цялостен мироглед, със своята неудовлетвореност от сурогатите на мисълта. В епохата на позорното десетилетие — реакцията след 1905 година, във времето на примитивния и тривиален стремеж към мистика, теософия, дребнаво празнословие, ориентацията към всеобхватно, органическо виждане и разбиране на света, възприемането на човека до най-дълбогите му исторически корени е необичайно и дори странно. До края на живота си Менделщам се интересува от достиженията на съвременната наука — както хуманитарната, така и естествената. Научни теории, открития, хипотези за него не са просто предмет за четене, а основа за размишление над два главни въпроса: същността на историята, на историческото битие и не по-маловажните за него въпроси за същността на изкуството, за функциите му в околния свят. В статиите му, дори от ранния период, няма и помен от изолирано разглеждане на произведенията на изкуството извън отношенията на един или друг текст към духовния живот на времето. Независимо дали пише за Шение, Пушкин или Вийон, за Блок или Белц, той ги вижда винаги сякаш в светлината на времето, на бита, на биографиите им. В статиите от 20-те години, които съставят по-голямата част от неговото критическо наследство, плътно се сливат въпросите на изкуството и на общественото съзнание. Може би не му е било съдено да види докрай в цялата им сложност социално-историческите фактори, които определят живота на изкуството, но неизменно в статиите му е налице стремежът да разбере тяхното значение в съвременния живот, да определи приноса на твореца в процеса на историческото творчество. Погледът към бъдещето, теърдото убеждение в

нравствената стойност на изкуството помагат на Манделщам не само правилно да оцени поети като Блок, В. Хлебников, Вл. Маяковски, Б. Пастернак или прозаисти като М. Зощенко, Вс. Иванов, В. Катаев и др., но и да разработи общите принципи на поетиката, чиито основни положения (особено в „Разговор за Данте“) запазват и днес научното си значение. В годините на непримирима борба между теоретиките на формалистата школа и апологетите на вулгарния социологизъм Манделщам запазва своето трезво и дълбоко разбиране за високата съдържателност на изкуството. Той ненапрасно обича да казва: „Ние държим на смисъла.“ Неговият анализ на историята на руската поезия (а той се увелича предимно от нея), разбирането му за историческото значение на Достоевски и Толстой, отричането на много явления в модернистката проза включват в себе си редица точни и тънки наблюдения. Не току-така главна тема в книгата „За поезията“ (1928) е утвърждаването на културата и мисълта за сближаването ѝ с новото общество и новия читател.

\* \* \*

Случайно ли е, че вече след като заема видно място в „Цеха на поетите“, Манделщам, изглежда, трудно успява да публикува статиите си в „Аполон“, издание, близко до акменстите? През 1913 г. Манделщам пише манифеста „Зората на акменизма“, който не отстъпва по значение на програмните статии на Н. Гумилъв и С. Гродецки, но по неизвестни причини статията излиза едва през 1919 г. Наистина през същата 1913 г. в „Аполон“ се появяват статиите му „За събеседника“ и етюдът „Франсоа Вийон“. Следващата година в „Аполон“ се съобщава за неговите „Бележки за Шение“, но те ще бъдат напечатани едва през 1928 г. в книгата „За поезията“. В писмо до редактора издател С. К. Маковски Манделщам с негодувание пита какво става с работата му „Чаадаев“, предадена през ноември 1914 г. г. добавя: „Не ми е известно какви са причините, които всеки месец пречат да бъде включена тази статия в поредния брой.“ Статията все пак е отпечатана, но ако се съди по всичко — не в пълно разбирателство с редакцията.

Един от по-младите съвременници на поета Д. Мирски, възпитаник на групата при „Аполон“, много точно и проникателно отбелязва необичайната философско-естетическа позиция на Манделщам, различна от тази на читателите и участниците в „Аполон“. „Неговите статии — пише критикът — са разхвърляни по списания, предимно естетски, чиито читатели твърде малко са се интересували и се интересуват от разума и от историята. Читателите на „Аполон“ не са могли да ги оценят, дори и да са прочели статията на Манделщам за Чаадаев, напечатана още през 1915 г., която вече дава пълна представа за културно-историческата му прозорливост.“<sup>1</sup>

Между другото, собственото творчество на Манделщам, различни явления от историята на следсимболисткия период в руската литература, нещо повече, редица процеси в световната литература от първата четвърт на XX век („поетическият реализъм“) не могат изцяло да се осмислят, без да се докоснем до изключително оригиналната

<sup>1</sup> Д. Мирский. Шум времени. — Современные записки. Париж, 1925, № 25, с. 541.

мисъл на Манделшам. Той притежава толкова особено виждане за културно-историческите ценности, такава жажда за философско оправдане на висшия смисъл на изкуството, че неговата теоретична мисъл остава ненапълно разбираема за дореволюционните му съвременници. Тя сякаш е насочена към бъдещите „събеседници“, както нарича той своите читатели.

... Още от младини бъдещият поет проявява интерес към история, литература, философия. Не е без значение фактът, че той учи в прочутото училище на В. Е. Тенишев, където са възпитани много от известните деятели на руската култура. Негови преподаватели са Вл. Гилюс — поет и учен, — изтъкнатият историк И. М. Граве и не помалко прославеният педагог А. Я. Острогорски. През април 1908 г. той пише от Париж на своя учител Вл. Гилюс, че смята да постъпи в Сорбоната и „системно да изучава литература и философия“. Два семестъра (1909—1910) посещава Хайделбергския университет. През 1911 г. постъпва в Историко-филологическия факултет на Петербургския университет (през 1917 г. получава документ за непълно завършване на курса). Лекциите на най-изтъкнатите романо-германисти в Петербургския университет оставят дълбоки следи върху критическата проза на Манделшам.

В юношеските си години той не само пише стихове, но създава и редица критически произведения. В същото писмо до Гилюс на пример той съобщава, че в Париж е написал статии за Верлен, Роденбах, Сологуб и смята да пише за Хамсун. Така около 1912 г., когато окончателно се оформя течението акмензъм, той разполага не само със свои стихове, но и с критични статии. Интересно е, че както в млада, така и в зряла възраст Манделшам не може да живее настрана от съвременното изкуство: литература, архитектура, изкуство, живопис, театър. Той е ненаситен читател. „Демонът на четенето“ (както се изразява самият той) не го е напуснал цял живот, а широтата на теоретичните му знания е огромна. От Смир и Данте до Илф и Петров и „поетите-метростроевци“ — всичко е предмет на размисли и обобщения.

Статии и рецензии, особено през 20-те години, занимават умния азискателен читател, благоразположен дори по отношение на чужди за него явления. Оттук личи силният стремеж на Манделшам да опознае новия живот, новото общество, искреното му желание да се приобщи към съветската литература като съмишленик и деятел. Кръстосването на поетическото виждане и философско-естетическите размисли у Манделшам се опира върху ред ключови понятия, сякаш преливащи от стиховете в статиите, от статиите в поезията. Преминаването от стихове към проза, от проза към критическа статия и обратно е една от най-характерните особености в творчеството на Манделшам. При него във всички жанрове господства един и същи начин на философско-поетическо мислене. Асоциациите възникват от метафори, метафорите преминават в образ, образът — в естетическа формула. Отук и „формулноста“ както в прозата, така и в поезията му. Също — и двата „езика“ на лириката и прозата му. Единият от тях използва метода на изброяването, тоест последователни комулации на значенията, които съставят в неговата поезия специфичната картина на света. Взаимнопроникващото излъчване на думите от поетическия речник сякаш създава двойно виждане на материалния свят. Този механизъм може да бъде отнесен към техниката на

поезията, която е характерна за символизма. Ала това също означава и излизане от рамките на символизма. Поетическите превъплъщения на исторически събития в стихове, пейзажната оптика водят до изреждане на емоционално-наситени определения, високоценностни названия, отнасящи се до предмети и вещи, сакрални имена, узаконени от традицията (митологична, културно-историческа и т. н.).

Изреждането произва всички организационни равнища на текста, а след това протича процес на превеждане от езика на изброяването на езика на метафорите. Господства радостта от употребата на думата. Истинският и непобедим живот на езика по негово дълбоко убеждение е органическата основа на целия процес на културното развитие.

Тук се коренят и особеностите на поезията му, за които Б. Айхенбаум пише: „Методът на изреждането таи надежда за злободневност на думата, за това, че думата сама ще подтикне към асоциация със съвременността.“<sup>2</sup> Неговите статии и стихове сякаш се раждат от едно общо лоно. В статиите се разкрива същият мощен подтекст, който е скрит в асоциациите, в сложните лирически състояния, в капризния поток от образи, взети от историята и съвременността.

Струва ни се, че чуваме стиховете му, когато се запознаваме с прозата и статиите на Манделщам. Често съвсем неочаквано се разкрива свършено ново и дълбоко съдържание на неговия лирически свят. Понякога в критическата проза сякаш се ражда предчувствие за бъдещи стихове. През 1920 г. се появява едно удивително стихотворение със загадъчни редове:

Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы  
ваши приметы.  
Медуницы и ось тяжелую розу сосут.  
Человек умирает. Песок остывает согретьей.  
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

След много години в спомените си за Манделщам Анна Ахматова пише: „Манделщам имаше някакво невероятно, почти сурово отношение към Пушкин — струва ми се, че в него виждам венец на свръхчовешко целомъдрие. Беше му противен всякакъв пушкинизъм. За това, че „вчерашнее солнце на черных носилках несут“ се отнася за Пушкин, нито аз, нито дори Надя (жената на Манделщам — бел. м., М. П.) не знаехме, това се изясни от черновите едва сега (50-те години).“

Става дума вероятно за статията на Манделщам „Пушкин и Скрябин“, писана през 1915—1916 г. и завършена може би през 1919 или 1920 г. Темата на статията е „увереността в окончателното тържество на личността, цялостна и невредима“, която е в основата на новото изкуство. Смъртта на Пушкин и на Скрябин „сплътва руския народ и запалва над него слънце“.

\* \* \*

В статията си от 1922 г. за Блок (по-късно наречена „Бърлогата на язовеца“) Манделщам прокламира разширяването на „об-

<sup>2</sup> Б. Эйхенбаум. Из непубликуваного. О Манделштаме. — „День поэзии“. Л., 1967, с. 167.

ластта на безспорното и общозадължително опознаване на поета<sup>3</sup>, изтъква две методологически задачи, които стоят пред изследователя: първо, какво е искал да каже поетът, и, второ, откъде изхожда. Най-важен за него е проблемът за литературния генезис. „Установяването на литературния генезис на поета, на литературните му източници, на неговите родства и произход веднага ни извежда на верен път. На въпроса, какво е искал да каже поетът, критикът може и да не отговори, но на въпроса, откъде изхожда, е длъжен да даде отговор...“

В тези думи е отразено не само влиянието на университетските му учители, видни представители на културно-историческата школа (А. Н. Веселовски, В. Ф. Шишмарев и др.), за които въпросите на литературния генезис са същината на литературната наука. Като разглеждаш цялата поетическа и критическа дейност на Манделщам, в това изказване ще различиш органически свойствената му според неговите думи „историческа любов“ към единната същност на културно-историческото време, която обхваща всички периоди и звена на световната и руската култура.

Методологическият принцип — кой откъде идва — е важно да бъде приложен и към собственото му творчество, към въпроса: откъде води той началото си? Въпросът не е толкова лесен и ясен. Манделщам има най-различни учители: философи, литературоведи, критици, поети. Те заемат най-разнообразни становища и позиции.

В писмото си до Вл. В. Гипиус от 19/27 април 1908 г. Менделщам казва, че е възпитан в „нерелигиозна среда (семейство и училище)“ и като свои наставници преди всичко посочва поети и художници. Това е Ибсен, през чийто „пречистващ огън“ минава още 15-годишен. После идват Толстой и Хауптман, Розанов и Хамсун (тук отбелязва, че „няма нищо общо“ с мистиката на Мински)<sup>3</sup>.

Показателни са неговите думи: „Нямам никакви определени чувства към обществото, бога и човека“ — израз, който свидетелства за обърканост и неопределеност в юношеските представи на Манделщам.

По-късно той посочва силното влияние върху него на руската: революционно-демократическа мисъл и най-много на Херцен. В книгата „Шумът на времето“, където говори не за себе си, а проследява „века, шума и покълването на времето“, авторът казва, че идва в училище като „напълно готов и завършен марксист“. „Цялото влияние на века се предаде на мен“ — казва той по-късно. Неговата ненавист е предизвикана от „зловещия поход“, който „измнижава литературата на проблемите и невежествените световни въпроси“, както „ядно и точно определя той мистичните, теософски философствувания от времето на реакцията след революцията през 1905 година.

Характерния подтекст на неговите търсения съставлява протестът срещу безсмисленото дърдорене и псевдосветовните решения, срещу мистицизма. Той пише: „Всичко това е нищожно в сравнение с мира от Ерфуртската програма, с комунистическите манифести и аг-

<sup>3</sup> Н. М. Мински (1855—1937) е един от най-старите руски декаденти, който изгражда собствена философска теория — „меонизъм“ (от платоновското *μηδόν* — несъществуващо). В основата ѝ лежи стремежът на човека към идеалното, невъзможното, несъществуващото, както желанието да „позвадеш“ следя се с вселената бог.

рарните спорове“, понеже „тези (т. е. марксистите — бел. м., М. П.) не търгуват със смисъла на живота, а с тях е духовността.“ Ясно е защо мисълта му се обръща към наследството на Херцен, към времето на споровете между поклонниците на запада и славянофилите. „Този живот, тази борба (на марксистите — бел. м., М. П.) отдалече благославят и толкова чуждите един на друг Хомяков и Киреевски, и патетичният в своето преклонение пред Запада Херцен, чиято бурна политическа мисъл винаги ще звучи като Бетховенова соната.“

Необходимо е да си представим влизането на Манделщам в литературата с цялото разнообразие и противоречивост на позициите, породени от историческата сложност на развитието на Русия между 1905 и 1917 година.

Сред разнообразните източници на неговите теоретически търсения ние откриваме най-противоречиви концепции на мислители, естетици и историци. Това обяснява неопределеността на общите концепции на Манделщам, люшканията между най-крайните точки на руската обществена и литературна мисъл. Акмеизмът, устремен към ценностното опознаване на вещите, към тяхната класификация и подреждане в определени системи, вижда в литературата напълно самостоятелна, неподвластна на външните сили система. Съвременността е съзвучна с историята, днешният свят придобива характер на историческо повторение. „Съвременността възпроизвежда вече готови историко-културни форми <...>, което позволява да се обясни интересът на акмеистите към литературния цитат...“<sup>4</sup> Според съвременниците му на въпроса, що е акмеизъм, Манделщам през 30-те години отговаря: „Копнеж по световната култура.“ Той разбира културата като духовно начало, което придава стройност и архитектоника на историческия процес и никога не приема бягството от земния, триизмерен свят в сферата на чистия дух. Чудесното познаване на световната и руската философия, от една страна, и на строго академичната филология (Г. Парис, А. Н. Веселовски, А. Потребня и др.), от друга, определят свособразния характер, изключителната сложност на източниците на критичните етюди, на теоретичните и историческите му есета.

\* \* \*

Октомврийската революция поставя поета пред окончателен избор. Без да си дава точна сметка за значението на великата революция, той я приема решително. Такова е усещането на много от неговите съвременници. Ето какво твърди И. Еренбург през 1923 г.: „Поетите посрещнаха руската революция с буйни възгласи, истерични сълзи, плач, възторжено ликуване, проклетия. Ала само Манделщам, клетият Манделщам, който винаги пие преварена вода и щом види полицейски участък преминава на отсрещния тротоар, единствен разбра патоса на събитията. Мъжете се вайкаха, а дребният, вечно зает човек, който търчеше неуморно из петербургските и други кафенета, щом осъзна мащабите на случилото се, величното на историята, която се твори след Бах и готиката, прослави безумието на своето съвре-

<sup>4</sup> И. П. Смирнов. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Л., 1977, с. 147.

мие: „Е, хайде да опитаме: голямо, несръчно, трудно обръщане на кормилото!“<sup>5</sup>

В тази донякъде гротескна характеристика вярно е уловено основното: разбирането за революцията като най-велико историческо събитие, а за Манделщам историята — това е история на културата. Революцията е величествена и необходима. Участието в нея, осъзнаването ѝ — ето кое съставя гръбнака на неговите размишления в началото на 20-те години. В една от бележките си Анна Ахматова пише: „Душата му бе изпълнена със станалото. Манделщам е един от първите, които започнаха да пишат на гражданска тема. Революцията бе за него огромно събитие и думата *народ* не се среща случайно в стиховете му.“<sup>6</sup> В статиите, повестите и стихотворенията от 20-те години Манделщам търси начини да изрази своето разбиране за революцията.

Неслучайно в отговорите на анкетата за списание „Читател и писател“ той пише: „Октомврийската революция не можеше да не повлияе на работата ми, тъй като отне моята „биография“, усещането ми за лична значимост. Благодарен съм ѝ за това, че тя веднъж завинаги сложи край на духовната осигуреност и на съществуването на културната рента.“<sup>7</sup>

Тук всяка дума има огромно значение. Поетът говори за това, че революцията е разкрепостила неговото съществуване, освободила го е от цеховата обособеност и от предопределеността за мястото му в литературата. В думите за „биографията“ е скрит особен смисъл. Неслучайно „биография“ е в кавички. Става дума не за личната биография на поета, а за променения статус на личността през ХХ в. В статията „Краят на романа“ Манделщам, който разбира по своему съдбата на отделния индивид в буржоазното общество, декларира погълщането на личността от социалните движения. „Ясно е — пише той, — че когато сме навлезли в епохата на могъщи социални движения, на масови организирани действия, акциите на личността в историята спадат...“ Тук явно проличава характерното за съветската публицистика от началото на 20-те години подценяване ролята на личността. Ала за Манделщам тя има първостепенно значение, тъй като поставя задачата за преодоляване на индивидуалистичната затвореност на личността в тесния свят на егоистичните и частните интереси. Свършено е с традиционната биография на акмеиста, с неговата ограниченост в затворената литературна среда; цялото духовно наследство (културната рента) трябва да бъде изменено до основи.

Затова той добавя: „Чувствувам се длъжник на революцията, но ѝ поднасям дарове, от които засега тя няма нужда.“ Тези горчиви думи се обясняват донякъде с непълното разбиране на новите исторически процеси, отчасти с преследването, на което бил подложен Манделщам, пък и много други писатели (Пастернак, Федин, т. нар. спътници) от леворадикалните критици и вулгаризаторите от РАПП, ЛЕФ, „На литературном посту“ и т. н. Г. Лелевич в статията си „Лицето на Хипократ“ (1925), като унищожава набързо Ал. Толстой, Сергеев-Ценски, Пастернак, характеризира стихотворението на

<sup>5</sup> Илья Эренбург. Портреты современных поэтов. М., 1923, с. 52.

<sup>6</sup> Цит. по: В. Виленкин. Воспоминания с комментариями. М., 1982, с. 430.

<sup>7</sup> Читатель и писатель. М., 1928, № 46, с. 3.

Манделщам „Концерт на гарата“ като „натруфено“<sup>8</sup>. А в статията „За социалната природа на акмеизма“ А. Ахматова и О. Манделщам са представени като „певци на империализма“, „типични поети на залеза“<sup>9</sup>. Дори в доброжелателни статии се създава легенда за поета, който страни от съвременността и е „изцяло буржоазен“. „Манделщам — отбелязва един от критиците — не вижда съвременността“, така и не „се слива с революцията“. Дори и по мнението на В. Брюсов „поезията на О. Манделщам се подхранва само от субективните преживявания на поета“<sup>10</sup>.

Така се създава легенда, плод на недоразумения, групови пристрастия и несправедлива критика от страна на раповци и други такива. Сега ни удивлява дребнавостта на упреците, непознаването и неразбирането на основните (програмни за него през 20-те години) изказвания на поета.

Не бива да отминаваме очерците на Манделщам за Армения, за „Меншевиките в Грузия“, за Първата международна селска конференция, за Хо Ши Мин, за новия съветски читател. Отличителната им черта е ненаситният интерес към новите социални сили, към процесите, които протичат след революцията. В „Египетската марка“ и в „Шумът на времето“ с ненавист и дълбоко аналитично пристрастие се изследва загиването и разпадането на дореволюционна Русия. Както и Блок, той чува нарастващия тътен на революцията.

Прозата на Манделщам обяснява много страни от решителния прелом в миросгледа, който определя характера на критичните му изказвания от 20-те и началото на 30-те години. По това време определено въздействие върху неговата концепция за културата и историята оказва марксистката социология.

В произведенията от този период видно място започва да заема историческата и политическата проблематика. В серия статии за революционната поезия (О. Барбие, В. Юго, М. Бартел и др.), за преводите, за детската литература той провъзгласява идеята за социалната значимост на всички видове литературна дейност. В много статии срещаме злободневната идея — желанието масите да овладеят културата и изискването цялото богатство на поетичната култура „да стане общо достояние“. Той не приема нито пролеткултовския културен nihilизъм, нито опростенчеството на раповците и се изказва рязко против лекомисления отказ от класическото наследство. „Революционната преоценка на миналото — отбелязва той — предшества създавателната революция.“

През 1920 г. в станция „Държава и ритъм“ той вече вижда главната задача на Народния комисариат по просветата в „организацията на личността“. „Социалното възпитание подготвя синтеза на човека и обществото в колектива. Колектив още няма. Той трябва да се роди.“<sup>11</sup> За него революцията — това е „единство в целта“.

По такъв начин фактите развенчават мита за отчуждаването на

<sup>8</sup> Г. Лелевич. Гипократово лице. — Красная новь, 1925, № 1, с. 297.

<sup>9</sup> Жизнь искусства, Л., 1928, № 4, с. 7.

<sup>10</sup> Книга и революция, 1929, № 15—16, с. 20; Печать и революция, 1923, № 6, с. 65; Печать и революция, 1924, № 4, 261—262.

<sup>11</sup> Пути творчества (Харков), 1920, № 6, 7, с. 74. Статията вероятно е написана по-рано, през есента на 1918 г., когато О. Е. Манделщам завежда секция за естетическо развитие в отдела за реформа на училището към Народния комисариат по просветата (съобщение на П. Нерлер).

Манделщам от новото общество. Поетът се интересува от всичко: историята на революцията, международното работническо движение, възпитаването на новото поколение и социалистическото строителство в Армения.

През тези именно години той до голяма степен се отказва от редица идеалистически заблуждения и стари естетически предубеждения.

В поредица рецензии и статии за западната литература Манделщам размишлява над проблемите за социалната обусловеност на литературата, занимават го въпроси, които се отнасят до съвременното международно положение. Такава е неговата „вътрешна“ рецензия за книгата на младия Жан-Ришар Блок. Възражението му е предизвикано преди всичко от това, че Ж. Р. Блок стои „над партиите и над класите“. Той вижда неговия недостатък в липсата на мироглед, който е заменен от парадокси. Интересна е забележката на поета: „Войната и революцията за Жан-Ришар Блок съвсем не са закономерност, а явления от стихийен, катастрофален порядък. В цялата книга няма нито един намек за каквато и да е подготовка на тези промени в миналото...“ Интересно е, че ако се съди по разсъжденията му, за Манделщам революцията представлява закономерен резултат на самия исторически процес. „Изводът е следният: книгата на Ж.-Р. Блок въпреки цялото си привидно левичарство е дълбоко реакционна. Тя е огромна крачка назад в сравнение с настроенията на Ромен Ролан.“

Същият остросоциален подход отличава и вътрешните му рецензии за издателствата на Дюамел, Абел Арман и др. Трябва да имаме предвид факта, че в тези статии е отразена сериозна промяна в светогледа на Манделщам. Усещането за връзка със социалистическото общество внася нов нюанс в поетиката му, в нейния жив контакт с изкуството на 20-те—30-те години. Преувеличено е обаче да се мисли, че той е успял докрай да осъзнае историческата същност на революцията и особено на следреволюционния период. Отношението му е нееднозначно, дори понякога трагически неопределено.

\* \* \*

Теоретичните и критическите възгледи на Манделщам се формират в особените условия, при които се развива руската литература след 1910 година. Това е епоха, в която академичното литературознание, ограничено от тесните рамки на културно-историческия метод, биографията и психологизма, е изместено от субективната методология. Особено популярна за времето, когато Манделщам се появява в литературата, е критичната мисъл на символистите, дело на крупни творци и поети. Сложният езотеричен език, лиричната непосредственост и патетичност на стила, философската терминология и ярката метафоричност определят влиянието ѝ върху тогавашната литература.

Опростенчество е напълно да се отрича значението на символистката критика като цяло за формиране на естетиката и на литературната наука. В статиите на В. Иванов, В. Брюсов, К. Балмонт, А. Белли — да не говорим за Блок и Аненски — е отбелязан поврат към изучаване на вътрешната природа на изкуството, към ново разбиране на поетиката, внимателно вникване в проблемите на поетичната реч и най-накрая — към преразглеждане на историята на руската поезия и възстановяване на забравени имена (А. Григориев, Ф. Тютчев и др.).

Въпреки цялото своеобразие на ярките им индивидуалности всич-

ки тези поети ги обединява склонността да преминават от логически тип критическо мислене към емоционално-художествено, субективно-естетизирано опознаване на поетичния универсум. Те се отличават с идеалистически мироглед, съдбоносно отхвърляне на обществено-политическата и социално-историческата проблематика, със стремежа си към „естетизация“ на критическата проза и с подчертано „вниманието към чисто естетически оценки, превес на високия, емфатичен стил, наситен с метафори...“ и главно със „склонност към импресионистичен субективизъм“<sup>12</sup>. Естетиката и поезията на символистите влизат в противоречие.

Младите поети, които през 1912 г. се събират в „Цех на поетите“, а през 1913 издигат лозунга на „акмеизма“, остро чувствуват кризата на символизма. В предисловието към поемата „Възмездие“ А. Блок неслучайно определя състоянието на литературните настроения от началото на 10-те години като „криза на символизма, за която тогава много се пише и говори както в лагера на символистите, така и в противоположния. През тази година отчетливо се проявяват направленията, които са във враждебна позиция и към символизма, и едно към друго: акмеизъм, егофутуризм и първите наченки на футуризма.“<sup>13</sup>

Участниците в антисимволистското движение през 10-те години обаче не са единни.

Равнището на социален пълнеж в творчеството на Н. Гумилов, С. Городецки, О. Манделщам и А. Ахматова е твърде различно. Естетизиращият физиологизъм на В. Нарбут и М. Зенкевич, красивата влюбеност в „сушата и морето“ на Н. Гумилов се отличават от позициите на А. Ахматова и О. Манделщам, които смътно чувствуват драматизма на окръжаващата ги действителност и подкопават отвътре тезата на акмеистите за „приемане“ на живота.

Програмният манифест на Манделщам „Зората на акмеизма“ започва с деклариране на принципа за обективния подход към художественото произведение: „За огромния брой хора произведението на изкуството е привлекателно само затова, че в него прозира светоусещането на твореца. Можем да кажем, че мирогледът на твореца е оръдие и средство като чука в ръцете на каменоделеца и единствената реалност е самото произведение.“

Това е написано през 1913 г. Тук все още има известна неопределеност на терминологията. Но главното в подхода на Манделщам е обективното съществуване на произведението — постановка, подчертано противопоставена и на Аненски, който приема, че „естетическата критика се стреми да се превърне в изкуство, за което поезията е само материал“<sup>14</sup>, и на К. Балмонт с неговата още по-точна формулировка: „Когато става дума за творчество, може да се говори само за своето, отразено, събудено за живот, усложнено от собствената личност <...> ново, изменено или съвсем ново, новородено художествено впечатление. А критиката като критика е безсмислица.“<sup>15</sup> За Манделщам критиката е средство не само да изрази своите

<sup>12</sup> Д. Максимов. Поезия и проза Ал. Блока. Л., 1981, с. 196.

<sup>13</sup> Александр Блок. Собр. соч. в 8-ми т. Т. III. М., 1962, с. 296.

<sup>14</sup> И. Аненский. Книги отражений. М., 1978, с. 511.

<sup>15</sup> К. Балмонт. Наше литературное сегодня. — В: Морское свечение. СПб.—М., 1910, с. 167.

впечатления, но и да разбере обективната структура на чуждото творение. Затова още първоначалният анализ за изясняване на механизмите, които действат в самото произведение, е свързан с контекста на културата. Субективното пожелание, освобождаването от внушението на автора за него са органически неприемливи.

Не бива да забравяме, че разбирането на Манделщам за критиката не е само отражение на литературно-груповата борба (акмеисти срещу символисти), но и продължение на най-добрите традиции в руската критика и литературна наука. В статията „Нападък“ (1924) той настоява: „Читателят трябва да бъде поставен на мястото му заедно с отхвърнения от него критик. Критиката като произволно тълкуване на поезията не бива да съществува и трябва да отстъпи място на обективното научно изследване, на науката за поезията.“

Манделщам е обезпокоен, че яркият и богат литературен процес от 20-те години ще бъде зле преосмислен и произволно изтъкуван. „Още с първите стъпки на посмъртния му живот ние сме длъжни да се научим — пише той в статия за Блок — да опознаваме Блок, да се борим с оптическата измама на възприятието, с неизбежния коефициент на изкривяване.“

Като изработва обща концепция за изкуството и определя основните категории на поетиката, Манделщам свързва здраво историята на литературата и съвременната критика. Неговите интерпретации на най-съвременните явления в литературата се отнасят към историко-културния процес като цяло. Той не може да разбере Блок, без да види неговото място в еволюцията на руската поезия. Литературният процес е неделимо цяло — от „Слово за полка на Игор“ до Маяковски и Селвински — такова е твърдото убеждение на поета. Като прави преглед на критическата литература една година след смъртта на Блок, той пише с отвращение: „Блатните изпарения на руската критика, тежката отровна мъгла на Иванов-Разумник, Айхенвалд, Зоргенфрей и др., която падна миналата година, още не се е разсеяла.

Пише се с лиризм за лириката. Най-лошият вид лирично тълкуване. Някакви подозрения. Произволни предположения. Метафизически догадки.

Всичко е колебливо, неустановено: пълна измишльотина.

Не е за завиждане читателят, който желае да почерпи от литературата през 1921—1922 г. знания за Блок.

Произведенията, именно „произведенията“ на Айхенбаум и Жирмунски се губят в това досадно изброяване, сред блатните изпарения на лиричната критика“ (Из ранната редакция на „Бърлогата на язовеца“).

В този конспективен обзор на критиката от 1921—1922 г. поразява едновременно отричане на народническите интерпретации на Блок от Иванов-Разумник, и на произволната „измишльотина“ на Ю. Айхенвалд. За Манделщам критиката е сродна и на съвременната наука, и на философията. Тя е опора в диалога между различните културни явления, а в крайна сметка е мост между обществото и културата. Критиката — това е едно „вечно познавателно движение“.

Ето защо той пише за Розанов така рязко: „Какъв литературен критик е Розанов? Само чопли оттук-оттам, той е случаен читател, заблудена овца — средна хубост... (Критикът трябва да поглъща цели томове, да намира нужното, да прави обобщения; а Розанов за-

тъва до гуша в един-единствен стих, от който и да е руски поет...“ (Из ранната редакция на статията „За природата на словото“).

Оттук и принципът — „да се чете Пушкин така, както е написан“. Ето основното в неговата естетика. Най-важното качество на критика е „историческият усет“. Другото качество, което определя своеобразието на собствените му статии, се състои в определяне на основната функция на текста. Манделщам вижда културата като сбор от разнообразни текстове, които лъкатушат между канона и нарушението на канона. Най-същественото в текста е новото му преосмисляне, текстът е динамичен и се включва в социалната структура, неговото разбиране и оценката му изискват научно-исторически подход. За Манделщам текстът вече не е пасивен елемент, който предава информация, той участва в реалната обществена ангажираност на творца при изграждането на околния свят.

\* \* \*

Важно значение за разбиране поетиката на Манделщам има неговата концепция за културата.

На границата между XIX и XX век философското схващане за културата се развива под знака на борбата между направления с най-противоречив мироглед. В началото на XX век човечеството преживява приближаващите социално-исторически сътресения и в живота му навлиза разочарование от историческия прогрес, от еволюционизма на XIX век.

За теоретически „фокус“, в който се събират философско-естетическите възгледи на Манделщам, вероятно трябва да смятаме възела от проблеми около отношението на историята към съвременността, културата и хуманизма. За Манделщам „културата“ е материален израз на историята, нейна неделима част, състои се от несвързани формално, но вътрешно обединени разновременни пластове. Именно тук се решава проблемът за човешкото битие.

Взгледът на Манделщам за културата има два аспекта. От една страна, той се обуславя от определен сбор представи, присъщи на науката, философията, историко-културната есенстика — изобщо на интелигентското съзнание в началото на XX век. Неслучайно едно от първите му произведения е статията „Пьотър Чаадаев“, чиято същност става ясна, щом се позовем на авторитета на Чаадаев и на неговите определения за историята въобще и за руската в частност. От друга страна, търсейки закономерностите в съвременния живот и в поведението на съвременния човек, Манделщам предлага свое разбиране за историята и културата, чийто вътрешен патос и основен закон е „архитектурата“. В статията си „Поетиката на Манделщам“ Л. Я. Гинзбург пише, че „архитектурността на ранния Манделщам трябва да се разбира широко. Той изобщо си представя действителността архитектурно, като съставена от завършени структури — от битовите явления до големите културни факти.“<sup>16</sup> Ще добавим, че според нас това се отнася не само за ранния Манделщам. „Архитектурата“ и „архитектурността“ са основни за поета културофилософски понятия. „Да строиш, означава да се бориш с пустотата, да хипнотизираш

<sup>16</sup> Л. Я. Гинзбург. О старом и новом. Л., 1982, 249—250.

пространството.<sup>14</sup> Оттук и образът на „хаоса“, на „пустотата“, преобладаван от творческото усилие на историята.

„Земният квадрат“ в лириката на Манделщам е запълнен с архитектура. И „жълтото на правителствените сгради“ в Петербург, и „чудовищните ребра“ на Нотр Дам, и „петоглавите московски църкви“ — целият този тронав и заедно с това ефирен свят от човешки творения е философско-поетическо възплъщение на неговото разбиране за времето и културата. Поетът се потапя в одухотворените следи от творчеството на неуморната история. Така в стиховете на Манделщам възниква образът на „историческия поток“ и „яростното творчество на историята“ по строгите закони на архитектурата.

Културата е за него някакво затворено в себе си историческо пространство (взема се събитието, отразено в мита или в литературата, в дадена точка, на дадена линия, независимо от проблема за пространствено-временните връзки), едно-единствено световно събитие, колкото и отдалечено да е във времето, по принцип без оглед на историческия момент. В него се кръстосват пулсиращи и сходни мотиви. Затова Омир се свързва с настоящия бит, Ая София и Петрополис — със съвременността. В системата от възгледи на Манделщам основното противопоставяне „култура“ — „природа“ носи програмен характер. То в известна степен довежда поета до задънена улица. От една страна, той разбира социалната природа на творчеството, а от друга — историята и творчеството придобиват независим, отвлечено-хуманен характер. Той така и не успява да разбере историческите закономерности. И създава погрешна теория за историята, сякаш стегната в примката на времето. Ходът на събитията неизбежно се завръща в първоначалното си положение. Теорията за постоянните повторения като че обяснява на Манделщам трагизма на човешкото съществуване и съответно му пречи да вникне в противоречията на съвременната му действителност, довежда го в крайна сметка до конфликт с времето. По този начин ограничава мащаба на неговия подход към литературата. Затворената верига на времето и човешкото съществуване намира израз в „Ламарк“, а естетическата програма — в „Ода за грифа“. Този своеобразен „дълбок философско-исторически фатализъм“ на Манделщам<sup>17</sup> определя неговото разбиране и за самата история, и за свързаното с нея понятие „култура“.

От марксистка гледна точка културният живот по същество се разглежда като съвкупност от творческа практика и представлява социално-исторически процес. Както виждаме, за Манделщам културата в известен смисъл е извънисторическа цялост. Оттук се явяват противоречията в неговата концепция: от една страна — остро чувство за историческия облик на културата, от друга — усещане, че тя е извън времето. Заедно с това разбирането му за културата като духовен творчески процес, а не като обикновено натрупване на историческа информация определя антибуржоазната насоченост на възгледите му, води до отричане на реакционната концепция за кризата на човешките ценности (О. Шпенглер).

Идеята за архитектоничността на света е в противоречие с постолатите на символистите, особено от второто поколение (В. Иванов,

<sup>17</sup> П. А. Громов. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., 1966, с. 392. Вж. и М. Поляков. Вопросы поэтики и художественном семантики. М., 1986, 30—36.

А. Бели), които изтъкват преди всичко, че светът е неразгадаем като отражение на „отвъдния“ свят. За тях конструктивното понятие е „музика“. Те се опират на обективно-идеалистическата естетика на Владимир Соловьев, развита в статиите му от 90-те години („Общият смисъл на изкуството“, „За лирическата поезия“, „Първа крачка към положителната естетика“) и виждат задачата на изкуството в религиозното му въздействие. Такава е и мисълта на А. Бели — образите получават връзка и смисъл „извън пределите на видимото“<sup>18</sup>.

Тук си позволяваме едно отстъпление.

Философията на Соловьев е противоречива. Не е случайна злъчната му полемика със символистите — с техния субективизъм, с релативизма и съмнението им.

Това е съществен момент. Соловьев критикува философския схематизъм, недъзите на буржоазния позитивизъм, отхвърлянето на околната действителност, проблема за единството на личността, за нейното отношение към света; всичко това не може да не увлече философски настроения млад поет.

Още първите крачки на Манделщам в литературата ясно отразяват увлечението му по Соловьев. И първата книга стихове „Камъкът“, и първата програмна статия „Зората на акмеизма“ са в кръга на идеите на В. Соловьев. В учението на Соловьев за „всединния“ свят в трактата му „Оправдание на доброто“ намираме следното разсъждение: „Камъкът съществува — това е ясно от неговото осезаемо въздействие върху нас... Камъкът е най-типичното въплъщение на категорията битие като такова, и за разлика от хегеловското отвлечено понятие за битието той не разкрива никаква склонност да премине към своята противоположност; камъкът е това, което е и винаги служи като символ на неизменното битие.“

В забележките Соловьев добавя, че камъкът понякога служи като проводник на „живото действие на духовните същества“<sup>19</sup>.

Тук именно е обяснението на принципа за „предметността“ на „чудовищно съгъстената реалност“, темата за земното, материалното противопоставяне на символистичния възглед за света като „скеле от символи“. „Ние не искаме да се различаваме с разходки по „скелето на символите“ — решително заявява поетът, като намеква за Вячеслав Иванов и за знаменития сонет на Бодлер „Съответствия“.

Самото название на книгата на Манделщам „Камъкът“ се възприема от съвременната критика като отражение на философската ѝ същност, свързва се с разбиранията на Соловьев за „всединния“ свят, за кръстосването на съществуващото, битието и същността (на идеалното и реалното начало), и възникването на света в Логоса (думата-идея). Вл. Соловьев различава два типа битие: едното, идеалното, той нарича същност, а другото, реалното, действителното — природа<sup>20</sup>.

В литературата неведнъж се споменава, че първата книга стихове на Манделщам, както и нейното заглавие са свързани с поезията

<sup>18</sup> А. Белый. Арабески. М., 1911, с. 31.

<sup>19</sup> В. Соловьев. Собр. соч., т. VII. СПб., с. 198. Сръ. в стиховете на философа: „Сладък е сънят ми и по-сладко е да си камък.“ Явно историографската концепция на Соловьев изиграва известна роля и в статията на Манделщам за Чаадаев, и в оценката му за К. Леонтиев в „Шумът на времето“.

<sup>20</sup> Вж. А. Ф. Лосев. Вл. Соловьев. М., 1983, с. 110.

на Тютчев<sup>21</sup>. В същата степен обаче тя отразява идеите на Соловьев. Връзката между названието на своята книга със Соловьев и Тютчев сочи и самият автор. В „Зората на акменизма“ четем: „Владимир Соловьев изпитва особен пророчески ужас пред свитите фински скали. Безмълвното красноречие на гранитната канара го вълнува като зла магия. Но камъкът на Тютчев, който „търкулинал се по склона и легнал в долината, търкулинал се самичък или низвергнат от мислеща ръка“ — това е словото. Гласът на материята в това неочаквано падане звучи като членоразделна реч... Акменстите с благоговение вземат тайнствения тютчевски камък и го слагат в основите на своето здание.“

Манделщам неслучайно отделя думата камък в системата от ключови за Тютчев думи („ден“, „нощ“, „хаос“ и т. и.). Според мен поетът възприема Тютчев чрез философската интерпретация на Соловьев.

Спомняйки си „ужаса“ на Соловьев пред финските скали, Манделщам изразява своето поетическо разбиране за основните положения в трактата на Вл. Соловьев „Оправдание на доброто. Нравствена философия“ (1894—1897). Соловьев подчертава единството и неделимостта на света — и на духовния, и на физическия. „Цялото историческо развитие — не само на човечеството, но и на физическия свят — това е необходимият път към съвършенството.“<sup>22</sup> Философът подчертава необходимостта от всемирен процес и „неделимост на духовното и материалното битие“.

Така у него възниква картината на взаимовръзката, на процеса на движение от камъка и мекотелото до висшите стадии на духовния живот на човечеството. Материалното и растителното царство вече потенциално съдържат в себе си човека, тъй като светът — „това е събирателен всемирн организъм“. По такъв начин процесът на развитие не е нищо друго освен своеобразен процес на сглобяване на вселената, който Манделщам нарича „архитектура“.

Всички етапи от образуването на всемира са взаимно свързани, взаимнопроникващи. Затова за Соловьев камъните и металите се отличават „с крайното си самодоволство и консерватизъм“. За да бъде разбран смисълът, включен в заглавието на книгата на Манделщам, важно е да отбележим, че камъкът (растението, животното) според Соловьев не само съществува, но и „осъзнава своя живот в неговите фактически състояния“.

В това разбиране за взаимовръзката на всички явления в света неразличимостта и неразделността на духовното и материалното начало в Логоса (словото, идеята) според мен се съдържа същността на композицията на сборника „Камъкът“, в който са противопоставени два лирически пласта — съществуването на „аз“ в пустия свят и архитектурата като основа за строителство на културно-исторически ценности<sup>23</sup>. Тук възниква аналогия между двата модела на света: пустота — хаос, организация — космос. Затова в стиховете от „Камъкът“ господства натурфилософското разбиране за свободата и творчеството (или създаването на света). Тютчев тук се преобразява. За

<sup>21</sup> Е. Тодес. Манделщам и Тютчев. International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1974, vol. XVII.

<sup>22</sup> Вж. Вл. Соловьев. Собр. соч., т. VII, с. 185, 204, 197.

<sup>23</sup> Вж. посочената статия на Е. Тодес, с. 78.

Манделшам това е излаз „към силно и стройно светоусещане“. В това е смисълът на сглобяването на вселената („Я и садовник, я же и цвѣток, || В темнице мира я не одинок“). Когато четем: „Из омота излого и вязкою || Я вырос, тростинкой шурша“; или: „Быть может, я тебе не пужен || Ночь; из пучины мировой || Как раковина без жемчужин || Я выброшен на берег твой“, ние откриваме познатия модел на кръстосващите се „царства“ на Соловьев, неделимата верига на движението от макотелото до човека.

Би било преувеличено да представяме влиянието на Соловьев като решаващо във формирането на поетическото светоусещане на Манделшам. Съществено обаче е това, че му влияят именно тези страни от философските разсъждения на Соловьев, които са свързани с традициите на руската демократична и опозиционна мисъл.

Особеностите в схващанията на Манделшам се проявяват и в отношението му към критиката на вулгарния позитивизъм и еволюционизъм на А. Бергсон. В разбирането си за времето той се позовава на френския философ, но в неговите термини влага свое съдържание. Бергсон критикува позитивизма на Спенсър и схематизма на Брунетер и отрича обективното съществуване на времето и пространството. За него времето е лабиринт от субективните чувства на индивида. В „Творческата еволюция“ той доказва „естествената невъзможност да бъде опознат животът“. В крайна сметка за него основа на литературната наука е интуитивизмът.

Манделшам не приема интуитивизма на импресионистичната критика и въпреки това използва Бергсоновото сравнение при развитието на историческите (литературните) явления в пространството и времето. Това го довежда до неизгладими противоречия. В духа на приетото в историческата поетика на Веселовски той говори не за хоризонтална причинно-следствена верига на развитието на литературата, а за вертикално разгръщане на органически сродни явления от различни пластове на културата („ветрилото от явления“ в „За природата на словото“). С една дума, Манделшам разглежда въпроса типологически, като вижда в историята не външните изменения, а движението на вътрешно неизменни структури, при което „културата“ е „инфраструктура“ на социалния организъм. Ценностите на културата при това сякаш са „вътрешна форма“ на културата, в която се преплитат пластове извън времето.

По такъв начин, като се опира на теорията на Бергсон, той неволно противопоставя типологическия подход на историческия. Вътрешната връзка между литературните процеси сякаш се изключва и се противопоставя на историческото развитие. Това е основното противоречие в концепцията на Манделшам за културата, което слага отпечатък и върху цялата му по-нататъшна дейност. Находчивите и точни исторически характеристики, присмането на връзката между духовния живот и политиката (например в статията „Огюст Барбье“) се съчетават с твърдението, че поезията е извън времето. Оттук идва и неговият отказ от категорията исторически прогрес в литературата.

Не е чудно, че книгата „За поезията“ започва със статията „Слово и култура“. Тя е отпечатана за пръв път през 1921 г. и свидетелствува за обърканите разбирания на Манделшам за революцията. Тя е вътрешно полемична, тъй като възниква в атмосфера на особено остри спорове за художественото наследство. Класика-

та често получава рязко отрицателно и вулгарно-социологическо тълкуване в статиите на футуристите, пролеткултовците, а по-късно и на раповците. Колко сложно е да бъде решен практически въпросът за традициите, се усеща особено ясно в епохата на създаване на съветската поезия.

Основното в статиите на Манделщам се състои в широката, може да се каже културологична постановка на този злободневен въпрос. Оттук идва гневното отричане на чисто формалните търсения, на разрушаването на формата. „В последно време разрушението е станало чисто формална предпоставка за изкуството. Разпадане, тлееене, гниене — всичко това е само „decadance“. По-нататък, като изброява най-левите школи в изкуството, Манделщам го нарича „самоубийство по сметка, от любопитство. Може да се развали, може и да се сглоби: уж се експериментира формата, а всъщност гние и се разлага духът.“

Адресът на тези упреци е ясен и се отнася изцяло за първите години след революцията. През 1928 г. готвейки една статия за книгата си, той изважда този откъс, тъй като много от крайностите в лявото изкуство вече принадлежат на миналото.

Главната тема на статията, пък и на цялата книга е жизненото значение, което културата на стария свят има за новото съветско общество. „Да, старият свят е „не от мира сега“, но той е жив повече от всякога...“ И на друго място: „Често чувам: това е хубаво, но то е вчерашният ден. Пък аз казвам: вчерашният ден още не се е родил. Той още не е съществувал истински.“ Това е тъгата му за дълбокото минало и оттук идва лозунгът: „Революцията в изкуството неизбежно води до класицизма.“ По всяка вероятност тук „класицизъм“ е в смисъл не на школа, а на цялата система художествени ценности, създадени от класиците. В условията на „ускоряване на историческия процес“ класическото наследство не само утолява духовния глад, но и се превръща в основа, почва, чернозем за творческата енергия. Старата култура да бъде открита за новото общество — това е заветната му мисъл. От нея следва изводът, че „социалният поврат носи подълбока „секуларизация“, а също и необичайно звучащата формула: „Културата стана църква.“ Става дума не за религиозния институт, не за догмите на религиозния мироглед. Ясно е, че за автора именно културата заменя религията, превръща се в духовен център (църква) на обществото, че върху нея се премасят функциите, които изразяват нравствения и социалния кодекс на съвременния човек. В нея намират израз висшите хуманни идеали. В нея „обикновеният хляб“ заменя „свещената жертва“ при църковния обряд. Революцията освобождава човека: „Най-сетне придобихме вътрешна свобода, изживяхме истински вътрешен празник.“

Темата за културата в служба на народа, темата за неразривната връзка между поезията и висшите закони на битието намират отражение и в друго негово произведение, включено в книгата „За поезията“.

Статията „За събеседника“ има принципно значение и когато е публикувана за пръв път (1913), и по-късно, през 1928 година, когато бива частично преработена и включена в книгата. През 1913 година изказаните в тази статия мисли се трансформират в поток от разсъждения за преодоляване на символизма, за отказ от субективизма, от неговата насоченост към „отвъдното“. Още тогава се оформя

ня схващането на Манделшам, че поезията трябва да е в хармония с епохата, да чува шума и поклъването на времето“ („Шумът на времето“).

По-късно той ще каже: „Паметта ми е враждебна на всичко лично“ и така ще изрази любовта си мисъл за поетическата обективност, която обеднява цялото му творчество. „С кого разговаря поетът?“ — това е мъчителен и съвременен въпрос. Той ще стои пред Манделшам до края на живота му. „Отказът от събеседника“ обезценява поезията. Затова за него са неприемливи „самовлюбеността“ на символистите, пренебрегването на читателя при Балмонт. Става дума не за обикновения читател, а за „съдбовния събеседник“, или другояче казано, за участието на поезията в стихията на историческото развитие, в неразривната връзка на сегашното с миналото и бъдещето.

В статията на Манделшам ясно личи връзката на понятието „съдбовен събеседник“ с Тютчевата тема, обсъждана впрочем много често от критиката през 1910—1913 година. Не ще и съмнение, че в статията „За събеседника“ Манделшам има предвид Тютчев, литературната му орис. Самата съдба на поезията на Тютчев, неразбрана от съвременниците му („конкретният събеседник“) и сякаш отправена към бъдещия читател, лежи на разсъжденията на Манделшам за отношението „поезия — читател“. Самото заглавие на статията и нейните образи, смисълът и лексиката ѝ ни карат да си спомним стихотворението на Тютчев „Цицерон“ (1830), в което мисията на поета е определена като съпричастност в „обективните“ световни начала:

Блажен, кто посетил сей мир  
В его минуты роковые!  
Его призвали всеблагие,  
Как собеседника на пир.  
Он их высоких зрелищ зритель...

В своята статия Манделшам осмисля не само разбирането на Тютчев за поезията, но и литературната му съдба (остава неразбран от съвременниците си). Това определя и ориентацията към „съвременника на бъдещето“, от която се ражда метафората: „Да размениш сигнали с Марс, разбира се, без фантазиране, е задача, достойна за един поет-лирик.“ Марс — това е бъдещото човечество.

При препечатване на статията през 1928 г. Манделшам я съкращава значително и извежда на преден план темата за културата на новото общество, към което е насочено поетичното му творчество. Тя е сходна с основната тема на цялата книга. Мисълта, която гложди поета, е, че съвременната поезия трябва да се превърне в „хляб“ за революцията и да усвои всички художествени ценности от миналото.

„Събеседникът“ на Тютчев, който пирува по планинските върхове с природните стихии, се превръща в „събеседник“ от непосредствено окръжаващия поета социален свят.

Статията разкрива обновеното му разбиране за културата като сбор от текстове, канони, нови и стари художествени кодове. В неговата интерпретация функцията на текстовете (на цялото историческо творчество) е резултат на нови тълкувания, на нови ценности. Поезията не може да бъде пасивен инструмент за предаване на културна информация, но и не бива да пренебрегва наследството от миналото.

Тази мисъл придобива ново съдържание през 1934 г. в рецензия-

та за книгата на А. Адалис „Власт“. Тук той определя най-точно задачата на поета: „Преди всичко е необходимо да дишаш не заради себе си, заради своите дробове, а заради другите, заради мнозинството, дори заради всички. Въздухът, който поглъщаме, не ни принадлежи...“ Както обикновено при Манделщам, темата за дишането е и образ, и формула, която се появява все по-често в стиховете му от 30-те години („Я должен жить, дыша и большевея, || Работать речь, не слушаясь, сам-друг“, „Я кружил в полях совхозных, || Полон воздуха был рот“, „Уже я не пою — поет мое дыханье“) и съответствува на неговото разбиране за участието на поетичното творчество в обществения живот. В тази образна формула поезията се определя като дишане (в-дишване) на въздух. Въздухът се превръща в лирически образ на социалната страна от живота на народа. Връзката между поезията и живота на народа добива значението на основен принцип. Оттук и трансформацията на идеята за неприемливостта на субективизма като идея за социална предопределеност: „Лирическото себелюбие е мъртво, дори в най-добрите си прояви. То винаги принижавя поета.“ Тази мисъл изпълва неговите статии и рецензии от 20-те години. Поетичното творчество е осъзната от поета степен на социални ценности: „Нищо, което е социално преживяно, не се губи.“ Вътрешноличностната и социалната организация не само се преплитат, но са и предпоставка за творческа свобода.

\* \* \*

Въпросът за поезията и за нейната същност е един от жизненоважните въпроси, които стоят пред Манделщам от самото начало на дейността му. Пол Валери казва, че броят на начините, по които определят същността на поезията, е достоен за удивление. Манделщам не по-малко от Валери е поразен от тази противоречивост. Ала тя не му пречи да свързва проблемите на поезията с широкия културно-исторически фон.

Поетиката на Манделщам е свособразна и неповторима. Първо, „Изкуството на поезията“ е написана в поетично-метафорична форма. Термините на поетиката му са на границата между дискурсивния (научния) и поетичния език. Те са неочаквани и необичайни. Подредени обаче, тези термини-образи придобиват значение на обмислена научно-поетическа концепция. Това първо.

Второ, което се налага веднага — това е органичното възприемане на поезията като част от културата, като съществен елемент от творчеството на историята. В такава светлина поетиката на Манделщам може да се нарече „културологическа“. С учудваща свобода и лекота той борави с историята, биографията, епохата. Извън тях за него не съществува обективен анализ на поезията. Затова се отнася с такова уважение към историците. Сред достойнствата на Блок отбелязва и факта, че „Блок слуша подземната музика на руската история“ и „от всеки стих на Блок за Русия ни гледат Костомаров, Соловьев и Ключевски“. Извън историята няма поезия, извън историците няма яснота. Затова: „Ключевски, този добър гений и домашен дух, е покровител на руската култура.“

С основание го привличат и чисто исторически и културологични теми („Деветнадесети век“, „Кървавата мистерия от 9 януари“, „Огюст Барбис“, „Чаадаев“). Историята винаги го тласка към съзерцание на

света; светогледът, породен от дадено време, е почва за изкуството. Колко изразително е например заключението от размислите му за XIX век: „В жилите на нашия век тече кръв от най-далечни монументални културни.“ През 1922 г., като говори за „крушението на хората, принадлежаци на XIX век“, той тържествено ще завърши статията с думите: „В такива дни разумът на енциклопедистите е свещеният огън на Прометей.“ Да си спомним, че през 1915 г. в статията за Шенне той говори по друг начин за това, че енциклопедистите са се изчерпали, изиграли са своята роля за развитието на културата.

В съзвучие с философските си възгледи Манделщам сякаш отделя самата история като нещо преходно и „инфраисторията“ като органично битие на вътрешните ѝ закономерности, така да се каже, в типологични шрихи. Тази „инфраистория“ именно се вълпява в поетически образи, които носят в себе си сливането с дълбокото минало и проблемите на съвременния човек изобщо. Така се ражда идеята за „усещането“ в поезията. В бележника му се появяват думите: „Пастернак усеща, аз усещам твърде много, Гьоте усеща всичко.“

Тази бележка съдържа извънредно важно признание на Манделщам. „Да усещаш твърде много“ означава и аналитичност на ума, и известна ограниченост на интересите му, насочени към определен кръг явления в живота и изкуството, за разлика от олимпийското усещане на Гьоте за всичко.

Поетите определят поетичното изкуство чрез неповторими метафори, чрез страни на пръв поглед белези, като го отнасят към различни пластове от живота. За Пастернак „это — круто налившийся свист, и «Это — шелканье сдавленных льдинок...“

За Манделщам ключови думи, с които определя поезията, са „пруг“, „роза“, „дихание“. Те са символи на връзката между поезията и земята (света), въздуха (времето). Затова и образно пише: „Поезията е пруг, който разорва времето така, че най-дълбоките му слоеве, неговият чернозем излизат отгоре...“ Така е и в стиховете:

Время вспахано плугом, и роза землю была. . .

Тук „розата“ идва от манифеста на С. Городецки, където този образ е насочен против схващането на символистите за поезията. За Манделщам още по-решителна крачка към отричането на символистското отдалечаване от реалния свят е, когато поезията говори на „свещения език на жреците и вълхвите“. Във връзка с това Манделщам отделя особено място на Блок, тъй като „той ненаситно разширява и задълбочава своя вътрешен свят във времето“. „Метафизиката тук няма място. Само реалността поражда друга „реалност“, т. е. реалността на поетическия свят.“

Двойката истина за сегашното и миналото според Манделщам е целта на поезията. . . Затова „да се гледа на поета като на „божа птичка“, е много опасен и неправилен в основата си възглед. Няма основание да се мисли, че когато в своята песен споменава птичка, Пушкин разбира поет.“

Като се дистанцира от символисткия мит, Манделщам се заема с анализиране на поетическия акт. Той се стреми да го разбере чрез обективните категории на художествения смисъл, на поетическото слово и своеобразното схващане за елинистическата природа на руската култура. Манделщам борави с основните елементи на изкуството с рядък усет към историко-културната феноменология. При това в слож-

ната обстановка на времето, което набира мощ, той превръща в обект на поезията не само вечните теми за любовта, смъртта, самотата на „аз“-а в света, но и колизиите на съвременния живот. Връзката на митовете, на културно-историческите стереотипи с темите от съвременността, които наситят неговата поезия, извежда на челно място въпроса за бъдещето на човешкото битие.

При такъв подход към поезията се налага не „отвлечената естетика на словото“, а „живата поезия на словото-предмет“, не идеалистът „мечтател“ Моцарт, „а строгият и суров майстор занаятчия Салиери“. Към името на Салиери неслучайно през XIX век се обръщат много творци. С. Айзенщайн посвещава на Салиери произведението си „Неравнодушната природа“. В този феномен се крие особен смисъл. Това е необходимостта ясно да се осъзнае майсторството, смисълът на художественото творчество. Изключително важно е, че Манделщам почти в пълно единомислие с Айзенщайн се дистанцира от прационализма и държи на вътрешната логика в художественото творчество. В логиката се съдържа главната особеност на изкуството — неочакваното, непредсказуемият нов поглед към света, изпълнен с удивление пред реалността. „Логиката е царството на неочакваното — четем в „Зората на акмеизма“. — Да мислиш логично значи непрестанно да се учудваш. Харесва ни музиката на доказателствата. За нас логическата връзка не е песничка за славеичето, а симфония с орган и вокално изпълнение. . .“

Именно оттук започва Езикът, Словото и неговата водеща роля в художественото произведение. Чрез словото ние проникваме във вътрешната пластика на произведението, усещаме трептенията на художественото съзнание.

У Манделщам над всичко цари Езикът. Той изпитва почти идолопоклонство пред словото. Езикът е основа на културата, на нацията, на нейния живот и развитие. Словото е резултат и на културата, и на изграждащия културата механизъм. Акрополът, изправен срещу хаоса, срещу небитието. Той изразява безсмъртното на „организацията“, на социално-историческата „архитектура“, противопоставена на стихията.

Един от най-важните принципи в неговата поетика е дълбоко заложено органическо чувство за езика у поета и читателя. Езикът сякаш е самата основа на поезията, нейната осмислена плът, която поражда образа на света и съдбиите му. Той е повече форма, отколкото съдържание на литературата. Езикът вече сам по себе си включва и поетическия възглед за света, за действителността, материалното съществуване на самата поетическа мисъл. Затова той е и форма, и съдържание. Словото се ражда „в най-дълбоките недра на речевото съзнание“ на народа. Манделщам поставя въпроса: кое определя монолитността, приемствеността в руската литература? И той вижда тази неразривна връзка в езика. „Руската литература започна веднага, щом прозвуча живата и образна реч на „Слово за полка на Игор“, толкова мирска, светска и руска във всеки свой обрат — четем в статията „За природата на словото“. Руският език се превърна в звучаща и говореща плът.“

В учението за поезията и преди всичко за поетическото слово най-важно за Манделщам е понятието, което свързва неразривно поезията и културата. Това е елинизмът. „Руският език е елинистичен език. По ред исторически причини жизнените сили на елинската култура отстъпват Запада на латинското влияние и като се застояват за кратко време в бездетната Византия, се устремяват към лоното на руската реч, придавайки ѝ самобитното тайнство на елинистичния ми-роглед...“

Това понятие е по-широко от схващанията за античните стилизации в творчеството на поета. В този термин, дори нещо повече — лозунг — Манделщам влага своето разбиране за свободната и пълноправна изява на творческото начало на нацията, за специфичния характер на руската култура. Елините предават своето цветущо наследство на русите и единствено на руския народ. Рим с неговата механизмирана, суха и антихуманна същност е във властта на Запада. Затова на Запад езикът по неговите думи е ограден от стените на църковната и държавната организация. В Русия езикът запазва единството на науката и културата не филологически, а „посредством принципа на вътрешната свобода“.

Ето защо в елинистичната природа на руския език, на руската поезия Манделщам влага понятието органична същност, яснота и прозрачност на мисълта, звучаща изчерпателност. Защото езикът — това не са думите, а самото творчество, назоваването и кръщаването на света.

Без да се впускаме в оценка на теорията на Манделщам за поетически език от гледна точка на съвременната наука, трябва да отбележим неговия стремеж да си изясни смислообразуващата роля на езика в поезията. Затова за него не е приемливо нито учението за словото на символистите, нито концепцията на футуристите. Манделщам отрича теургичния, жреческия език. Като върви по стъпките на Гютебя и Веселовски, той говори за обогатяване на вътрешното съдържание на думата в поетичния език. Веселовски пише: „Всяка култура на епохата обогатява вътрешното съдържание на думата с нови постижения на знанието, с нови понятия за човечност.“<sup>24</sup>

В основата на поетиката е проблемът за единния човек. Той смята, че новата поезия и новата поетика е тази, „в центъра на която е човекът — стопанин в къщата си, а не смазан от лъжесимволистични ужаси...“ („За природата на словото“).

Затова в поезията си той отстоява „вътрешния елинизъм“ — „адекватен на духа на руския език...“. Безграничната стихия на руския език е почва за целия исторически живот на нацията, той определя нейния принос в науката и световната култура. „Един толкова високоорганизиран, толкова органичен език не само е прозорец към историята, но той е и самата история.“ Така се обяснява неговата ненавист към „снобите“ и към формалната игра с думи, загубили смисъла си, а също и твърдението му от 20-те години, че именно народът е запазил свежото си и пълноценно чувство към езика. „Масите, които съхраняват здравия си езиков усет — четем в „Нападка“, — са словесите, в които пониква, укрепва и се развива морфологията на езика“.

<sup>24</sup> А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940.

да и който още не са се докоснали до руската лирика. Тя още не е намерила своите читатели...“

Така пише той през 1924 г., уверен в бъдещото сливане на поезията с масите.

Естетиката на Манделщам обхваща не само изкуството, но и принципите на хората за живота заедно с цялата сложност на техния бит и съществуване.

Ето защо в поезията той ратува не за стилизация, не за превод, а за създаване на нова, своя самобитна култура, като подчертава герончески елинизъм на Аненски.

Поради тази причина централно място в неговото учение за поетичната реч, изразено най-пълно в „Разговор за Данте“, заема представата за непрекъснатото „изменение в инструментите на поетичната реч“, в чиято основа е учението за думата, а то „прилича на снопче и смисълът излиза от него в разни посоки, без да е устремен към една установена точка“. Поетичната реч следователно е „противоречив процес“ на две звучения, сложен преход от думата към знака, от знака към образа. Главното качество на образното мислене е *образимостта*. Тя е в основата на сложния взаимен преход на образите един в друг и на разделянето им един от друг. Това сякаш е обмяна на вещества на друга планета, която определя сливането в „семантични цикли“, които изграждат художествения смисъл на произведението.

Обратимостта обяснява също саморазтворимостта в този пластически смисъл на всички поетични средства. „Смисловите вълни-сигнали изчезват, щом изиграят ролята си...“

Изхождайки от такова разбиране, Манделщам решително призовава за „очовчаване на руската реч“ и протестира против чисто формалната игра с думите извън пределите на поетичния свят и художествения смисъл. Защото „поетичната реч се оживява от лутация се корен с много значения“.

\* \* \*

Сложността на поетичното произведение, неговата многопластовост, семантичната връзка между образите, които сякаш „разиграват“ подвижния и неустойчив свят на стихотворението, довеждат Манделщам до търсене на особени методи за анализ. Във филологическата наука — както традиционната, така и новата — в началото на ХХ век предмет на изследване най-често е статичното състояние на стихотворения текст, неговият резултат, а не процесът на създаването му. „Дихамичният“ подход (опитът да се опише движението на семантичното ядро на стихотворението) е характерен по-скоро за работите на самите поети — например Цветаева, Пастернак. В по-голямата си част обаче това е серия от ескизни импресионистични скици, метафорично (вторично) описание на вътрешната динамика на формирация се поетичен свят. Манделщам, като се почне от „Бележки за Шение“ и се стигне до „Разговор за Данте“, търси *логическата* база на новата техника за интерпретация и описание на многопластовостта на художествения текст, на основните връзки между думите, които се отнасят към различни области на мисълта и действителността. Така той достига до определението. „Ето тази нестабилност в съотношенията между отделните части на речта, тяхната пластичност, способността им

за химическо превръщане при абсолютна яснота и прозрачност на синтаксиса са изключително характерни за стила на Шение.

В неговата интерпретация на поезията на Шение изпъкват градации от уточняване, разни пластове от битието, които сякаш се наслагват един върху друг и през които прозира образът на света при пълно, непосредствено сливане на абстрактно-философския план с конкретно-историческия. Тук е и това, с което Шение „духовно пламти — енциклопедията, деизмът, правата на човека“, и „дионисевият характер“, и „неговата жива ненавист и болка“. Вместо състоянието на статичност, вместо един устойчив свят, затворен в рамките на неподвижния александрийски стих, възниква моделът на оформящия се поетичен смисъл.

„Динамичният“ подход при разкриване на семантиката на стиха набляга върху *процеса*. В „Разговор за Данте“ намираме не само списание на конкретното произведение на Данте, но и общ модел за развитието на художественото произведение. Тук се ражда удивителната картина на взаимовръзката между образи, теми и мотиви, които създават художествено-смысловни комплекси, изграждащи произведението.

Цялата поема на Данте се възприема като непрекъснато разместване на елементи, смислови потоци, образни структури и на безкрайно динамичното слово. „Като четем песните на Данте, ние сякаш получаваме информационни съобщения от бойното поле и по тях превъзходно улавяме как звучи симфонията на войната...“

В това метафорично описание на динамичното протичане на произведението е същността на поетиката на Манделщам. Поредицата от мяркащи се и променливи образи съставя цялостната картина на художествения замисъл. „Нейната цел е да покаже като безредна, движеща се, светеща, разпръсната азбука същите тези елементи, които по закона за обратимостта на поетическата материя следва да се съединят в смислови формули.“

Това е същността на разбирането на Манделщам за композицията — според него най-важната категория, тъй като тук окончателно се изяснява съотношението между художествено-смысловите комплекси, едновременно близки и далечни един от друг.

Вътрешен гръбнак или ос, „централно слънце на цялата система“ е „поетическото credo“, т. е. художествената концепция, която утвърждава поетът.

Такова разбиране за композицията неволно ни кара да си спомним творчеството на самия О. Манделщам. В поезията му, пък и в прозата господства особена поетическа система, в която основа на произведенията е прелпитането на различни по смисъл неща, системата от асоциативни връзки, създаването на нови значения, които се проявяват не като напълно самостоятелна категория, а като система от принципи, отразяващи спецификата на художественото мислене на писателя.

Новото при Манделщам е пресичането и съединяването на „доста далечни идеи“. Неговият свят е сферичен, многопосочен, а не устремен в едно направление. Така се обяснява фактът, че той не приема основното понятие на формалната школа — „похват“: та нали в произведенията има сложни размествания на функционални елементи, които се задвижват от енергията на поетичната мисъл и поетичното слово. От разбирането за композицията на поетичното произведение,

което Манделщам поддържа настойчиво, не е трудно да бъдат извлечени особеностите на собственото му творчество, към което е много възискателен. Н. Л. Степанов много точно отбелязва това през 1928 г. в рецензията си за сборника „Стихотворения“<sup>25</sup>.

Като говори за разбирането на Данте за формата, Манделщам специално отбелязва процеса, в който се създава художественият смисъл: „Колкото и да е странно, по такъв начин формата се извлича от съдържанието-концепция, което сякаш се въплътява в нея. Такава е точната мисъл на Данте.“ Прав е изследователят, който пише: „Методът на анализа в „Разговор“ явно не е нито социологически, нито формален — двете направления в нашето литературознание от двайсетте-трийсетте години. В споровете за същността на поетичното О. Манделщам причислява себе си към тези, които „държат на смисъла“. На теория са му чужди редицата стилистически похвати, поднесени като сбор или като система, тъй като в творчеството си той отхвърля „похвата като такъв...“<sup>26</sup>

Смисловото, семантичното разбиране на произведението е свързано с възпоменанието за динамичния характер на всяко художествено творчество. Ето защо композицията не е обикновено съчетание от отделни мотиви, от детайли на образи, нито монтажно свързване на художествени единици (Манделщам не приема киномонтажа), а е органично вместване на „съдържанието-концепция“ в своеобразната, неповторима форма на художествения смисъл (извличане).

От това разбиране се формира представата за „Божествена комедия“ като за „тринадесетхилядистен“ труд, сътворен от пчели, надарени с „гениално стереометрично чувство“.

Трансформацията, или казано с термина на самия Манделщам, *метаморфозата* — ето кое лежи в основата на неговия аналитичен метод. Именно понятието метаморфоза определя изменчивостта, постоянния преход от едно състояние в друго на който и да е елемент от художественото произведение, динамиката и пластичността на цялото (концепцията). Неслучайно възниква мисълта му за саморазтварянето на художествените елементи на произведението в живото движение на поетическата мисъл. Тук той се доближава до някои положения у Пол Валери, в много отношения, както вече посочихме, сроден на Манделщам и в областта на поезията, и в областта на теорията: „Поетът несъзнателно се движи в сферата на възможните връзки и превръщания, където съглежда или пък получава само мигновени и случайни ефекти, необходими за него в някой момент от скритите му действия.“

Понятието превръщане (метаморфоза) обяснява и донякъде неопределените, „сменящи се“ формулировки на Манделщам. „Вътрешен образ на стихотворението“ е термин, който сравнително често се появява в критическата му проза. „Стихотворението е живо — пише той през 1921 г. — с вътрешния си образ, с този звучащ отпечатък от формата, който предшества написаното стихотворение. Няма още нито една дума, а стихотворението вече звучи. Това е звученето на вътрешния образ, него долавя слухът на поета.“<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Звезда, 1928, № 6, с. 124.

<sup>26</sup> Л. Пинский. Послесловие к книге О. Манделштама „Разговор о Данте“. М., 1967, с. 64.

<sup>27</sup> Поль Валери. Об искусстве. М., 1976, с. 396.

Тези думи ясно сочат отказа от застинали думи, от мъртви образи, принципино утвърждават живото диалектично движение на поетичното произведение от замисъла до завършека.

... Върхна точка в поетиката на Манделщам е високосъдържаелното утвърждаване на висшите социални, нравствени, културно-исторически ценности в тяхната неповторимо-своеобразна, органически цялостна форма.

\* \* \*

В началото на 20-те години Манделщам участва дейно в литературния живот, сътрудничи на различни периодични издания (в Москва, Петербург, Ростов на Дон, Киев, Харков), откликва на множество явления в съветската литература. В статията „Хуманизъм и съвременност“ е дадена изходната формула, която обяснява отношението му към революцията: „Монументалността на настъпващата социална архитектура е обусловена от нейното призвание да организира народното стопанство на принципа на всемирното домашно стопанство в полза на човека, като неограничено разширява кръга на неговата домашна свобода и раздухва пламъка в индивидуалното му огнище, докато стане вселенски. Бъдещето е студено и страшно за тези, които не разбират това, но вътрешната топлина на бъдещето, топлината на целесъобразността, рационалността и телеологията е тъй очевидна за съвременния хуманист, както е горещината на запалената печка в днешния ден.“

Ако вземем предвид, че това е напечатано в берлинския вестник „В навечерието“ (1923) и значи е предназначено за чуждестранни читатели, подобно разбиране за социализма, за неговия високохуманен патос, чувството за бъдещо всемирно господство, изложено с характерния за поета език, придобива особено значение.

По това време преобладаващите интереси на Манделщам преминават от поезията върху прозата. Б. М. Айхенбаум, който сякаш прави изводи от многогодишните спорове, през 1924 г. пише: „Сега в центъра на литературата е проблемът за прозата. Спада интересът към интимните форми, дори нещо повече — към стиховете изобщо.“<sup>28</sup>

В спора за характера на романа, за сюжетността, за проблема за психологическото съдържание на прозата се намесва и Манделщам с няколко рецензии и чудесната статия „Краят на романа“, отпечатана през 1922 г. и препечатана през 1928 г. в книгата „За поезията“. През 1923 г. в рецензията за романа на А. Бели „Записките на чудака“ той свързва непосредствено своята оценка с дискусиата за романа: „По същото време, когато в Русия си блъскаат главите как да изведат на верен път освободената от лирическите окови независима прозаична реч, в Берлин през 1922 г. се появява в изданието на Хеликон някакво прозаично джудже...“<sup>29</sup>

Статията „Краят на романа“ в началото на 20-те години е сред най-дълбоките теоретични размисли по проблема за жанра. Винаги точните преценки на Манделщам за различните прозаичници (от А. Бели до Илф и Петров), които се появяват в различни статии и рецензии

<sup>28</sup> Б. Эйхенбаум. О Шатобрियане, о червонцах и русской литературе. — Жизнь искусства, 1924, № 1, с. 3.

<sup>29</sup> Красная новь, 1923, № 1, с. 400.

по онова време, не са случайни и без връзка помежду си. Те са подчинени на общите възгледи на критика, за когото проблемът за жанра се решава в непосредствена връзка с широките перспективи на културологията.

Задълбочените определения за общите историко-типологични особености на романа като жанр сближават, както отбелязахме, Манделщам с теорията и методите на А. Н. Веселовски. Под негово влияние у Манделщам се формира самият начин на критическо мислене. В статията за романа сякаш е осъществена основната мисъл на Веселовски, който във връзка с романа пише, че „историята на поетическия род е най-добрата проверка на неговата теория“<sup>30</sup>. Определянето, както твърди Веселовски, на „обществено-политическия тип“, който е включен в поетическата дейност, е много важно за теоретическото учение на Манделщам.

В „Краят на романа“ са формулирани историческите и художествените особености на жанра от началните му форми до XX век.

Манделщам вижда в романа „колкото художествено събитие, толкова и събитие от обществения живот. Протича масово самоопознаване на съвременниците... Романът възпитава цели поколения...“

Това смело изказване изтъква на преден план социално-историческата обусловеност на жанра. Тук се коренят тънките наблюдения върху историята на романа от XIX век, връзката му с епохата на Наполеоновите войни (Стендал), със замяната на изключителния герой с обикновен човек. Променя се типът на романа, в който „центърът на тежестта се пренася върху социалната мотивировка“ (Балзак, Зола). „Всичко това — пише поетът — ни тласка към догадката за връзката между бъдещето на романа и състоянието в дадено време на въпроса за съдбата на личността в историята.“

Всички тези прозрения по-късно получават широка разработка в съветската теория за романа, специални изследвания потвърждават методологически точната постановка на Манделщам.

Когато пише за разпадане на сюжетността в съвременния роман, той свързва това преди всичко с безсилието на психологическите мотиви „пред реалните сили, чиято разправа с психологическата мотивировка става от ден на ден все по-жесток“. В редакцията от 1922 г., когато говори, че липсва роман „за най-голямото събитие от края на XIX век — Парижката комуна“, той отбелязва, че романът е преминал от личността към „огромния свят от обществени явления“, от биографията към хрониката, към летописа.

Това негово разбиране за романа, за социалната му роля и художественото му значение се отразява в многочислените му отзиви за западната и съветската проза. Неприемлива за него е например „германската модернистка новела“. В рецензията си от 1923 г. за „Еретикът от Суана“ на Г. Хауптман той се изразява, че книгата не става дори за четене във влака. Възмущават го „и символистичните, и мистичните търсения“, и това, че е „разновидност на повествование-то, накичено с психология и високопарна символика, въпреки че не е лишено от външна занимателност“.

Като продължение на своята теоретическа програма през същата 1922 година той отпечатва „Литературная Москва“, един вид обзор,

<sup>30</sup> А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести. Вып. 1. СПб., 1886, с. 26.

където първата статия е посветена на съвременната поезия, а втората, под заглавие „Раждането на фабулата“ — на прозата.

В тази статия културно-историческият архетип на романия жанр се разглежда въз основа на конкретния, злосторителен материал от 20-те години. Както мнозина, и той отбелязва, че прозата авторитетно заема водещата позиция в литературата. Поезията „не може да удовлетвори потребността на читателя да се приобщи към чистото действие на словесните маси, като отминава покрай личността на автора, покрай всичко случайно, лично и катастрофално (лириката)“.

Точно затова „революцията има благоприятно влияние върху възраждането на руската проза“. Той не приема и прозата на символистите, и психологическата битова белетристика. „Белетристиката заедно с психология“ на Л. Андреев, Е. Замятин, С. Сергеев-Ценски, И. Шмелов го отблъсква. И наред с това заявява: „Руската проза ще направи крачка напред, когато се утвърди първият прозаик, който не зависи от Андрей Бели.“ С известна ирония той говори за прозата на серапионовците и на Б. Пилняк, които се „върщат обратно в лоното на белетристиката“. Въпреки това у Пилняк, Пришвин, Никитин и особено у Вс. Иванов вижда „залог за жизненост“ и ги смята за „истински рожби на фолклора“. Оформя се различието между двете изходни точки на съвременната проза — бита и фолклора: „Битът убива сюжета, фолклорът го ражда.“

В светлината на общото разбиране за романа терминът „фолклор“ включва понятието живо участие в живота и културата на народа. Това е особеното в позицията на Манделщам при споровете от това време. Когато В. Шкловски пише: „Та нали ние, футуристите, издигнахме ново знаме... Нали разкрепостихме изкуството от бита...“<sup>31</sup>, то това не съпада с мисълта на Манделщам. Шкловски пише за освобождаване от бита, Манделщам говори за бит, който мирише прекалено на литература, чужд на истинския живот. За него е необходимо битът да стане философски и социално обогатен, затова трябва неподправен да се слее с фолклора, да се кръстоса с културно-историческия архетип.

След две години същите мисли против битовата проза ще изрече Тинянов в блестящата си статия „Литературата днес“<sup>32</sup>.

В конкретните оценки за прозата от 20-те години поетът прекалено отличава истинското от фалшивото. Неговият интерес към М. Зощенко, В. Каверин, Вс. Иванов, Ю. Олеша, И. Илф и Е. Петров говори за прозорливостта в оценките му. За „Дванадесетте стола“ той пише като за „памфлет, който блика от веселие и младост“.

Самият характер на разглеждането на прозата в зависимост от обществено-културните условия, оценката му за явленията в контекста на културата и традицията създават ценностно-смысловото пространство около прочитаните текстове, смисъла на диалога между творчеството на самия Манделщам и чуждите текстове.

Закономерно е, че през 1921—1928 г. поетът посвещава на прозата по-голямата част от своята критическа дейност. Именно по това

<sup>31</sup> В. Шкловски. Об изкустве и революции. — Искусство коммуни. II, 1919, № 17, с. 2.

<sup>32</sup> Ю. Тинянов. Поэтика. История литературы. Кнго. М., 1977, с. 160. Наистина за разлика от Манделщам Тинянов вижда в екзотизацията на бита необходимо условие за възвездането му.

време той работи над две от книгите си: „Египетската марка“ и „Шумът на времето“ и замисля други произведения („Фагот“). В своята проза той създава картина на разпадащия се свят в предреволюционна Русия, съставена от битови детайли, метафори на културата, гротескно-поетични обрати.

Така опитът за теоретически размисли над прозата, за нейните типологични особености, за постепенното развитие на модела на класическия роман от XIX в. и неизбежното му изменение през XX в. намира отражение в прозата на самия Манделщам.

\* \* \*

Критическото наследство на О. Манделщам е една от най-интересните страници на руската поетическа критика през първата четвърт на XX век. Важно значение има неговото схващане да се разглеждат въпросите на поезията в рамките на културологическата концепция. Той си служи с анализа на образите в изкуството — минало и съвременно, за да може с тяхна помощ „по-осезателно“ да представи философските основи на изкуството, вътрешното съдържание на творчеството и принципите на поетиката. За него изкуството изяснява първоначалния смисъл на целта и мястото на поета в обществото. Наследството му е ценно и с това, че е своеобразен израз на естетическото осъзнаване на собственото му творчество. Поет с хуманистични убеждения, неуморим изследовател на словото, Манделщам за две десетилетия изминава сложен път, но заедно с това запазва някои представи, които му пречат да види класовите и социалните фактори, определящи развитието на културата.

Като цяло неговата критическа есеистика, насочена към овладяване на класическото наследство, органично принадлежи на руската литература от времето преди революцията и на съветската епоха.

*Преведе от руски Надежда Делева*