

ДИНАМИКА СЮЖЕТА И ВСТРЕЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ В “СТИХАХ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ” ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

© 2008 г. Д. И. Черашняя

В статье обосновывается принцип двунаправленной композиции стихотворения: движение текста к своему концу как “формообразование” и встречное течение времени как “порывообразование” – в терминологии О. Мандельштама.

This article delineates the principle of twofold structure of Mandelstam's poem: the movement of the text towards its end as the 'form-building' and the counter time course as the 'impulse-building', in Mandelstam's terms.

К 70-летию памяти Поэта

Осип Мандельштам назвал свое произведение *Стихами*, и по существу содержания “Стихи о неизвестном солдате”¹ – это более всего самораскрытие духовной личности автора: ее откровение, ее прямые обращения вовне, ее устремленность (полет) как высшая концентрация внутреннего состояния. Мы и будем говорить об этой духовной личности, обратившись к непосредственным носителям лирического содержания и отношениям их между собой в сюжетно-композиционном единстве целого.

Поисками претекстов и цитатного фона для интерпретации Стихов уже очерчено в мандельштамоведении обширное духовно-культурное пространство (см. [2, с. 67–77]). Для нашего прочтения наиболее значимы статьи и эссе самого Мандельштама, а также работы И.М. Семенко, Ю.И. Левина и О. Ронена 1960–1970-х гг., когда изучение “Стихов о неизвестном солдате” по большому счету только начиналось и были сформулированы основополагающие, на наш взгляд, принципы подхода к *Стихам*:

1. Направление анализа – не от комментариев к тексту, а, напротив, – изнутри вовне.

2. Внимание к контексту прежде всего творчества самого Мандельштама [3, с. 87–90] и более всего – к воронежским стихам.

3. Сосредоточенность на коммуникативной функции текста – на формах авторской речи [4, с. 204–212; 5, с. 293]. Важна и сама разработка

этой проблематики в 1960–1970-х гг., в том числе возвращение идей М.М. Бахтина, издание избранных трудов В.В. Виноградова, появление книги Л. Гинзбург “О лирике”, развитие теории автора в работах Б.О. Кормана и др.

4. Понимание того, что полисемантичность лирики Мандельштама (вообще поэтики акмеизма) – следствие не экстенсивности, а интенсивности, не столько расширения словесного пространства, сколько уплотнения реальности [5, с. 287, 295 и др.], и не предполагает утраты словом его исходного, конкретно-жизненного, вещного основания. (В этом видится нам ценность реальных комментариев Н.Я. Мандельштам, И.М. Семенко, Н. Струве, В. Хазана, В.С. Баевского, М.Л. Гаспарова и др.)

5. Ощущение особой (даже в пространстве лирики самого поэта) “интенсификации”, “сверхнапряженности” данного текста (“напряженная авторская интенция”, “живущая и волящая личность” [4, с. 209]), о чем писал также И. Бродский: “невероятная духовная акселерация” [6, с. 193]. Ю.И. Левин обратил внимание на “удивительное сочетание” в *Стихах* “предельной ясности”, “демократичности” – с “высшей сложностью”, “аристократичностью”.

Разговор, начатый 30 лет назад, мы рискуем продолжить, представив трехчастное прочтение *Стихов*. В первой части динамика текста осмысливается как результат смены форм авторской речи. Во второй – показано, как несовпадение сюжета с фабулой порождает (в возможности) еще один сюжет, реализуемый при обратном движении текста. Наконец, в третьей части текстологическая проблема *Стихов* рассматривается как поиск поэтом принципа их композиции в самом процессе работы над текстом.

¹ “Стихи о неизвестном солдате” цит. по: Мандельштам О. Стихотворения. Проза / Сост. Ю. Фредина. Предисл. и коммент. М. Гаспарова. Подгот. текста С. Василенко. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2001. С. 213–216. Условно принятую в мандельштамоведении нумерацию фрагментов передают в нашей работе угловые скобки. Другие произведения Мандельштама цит. по [1].

I

“Я скажу это начерно, шепотом...”

(фрагменты 1→8)

Вначале рассмотрим текст последовательно, в аспекте его принадлежности тому или иному авторскому голосу, чтобы выявить содержательную и функциональную роль каждого.

Повествователь. Название *Стихов* и первые четыре строфы грамматически (местоименно) не маркированы, т.е. принадлежат скрытому в тексте лирическому субъекту. В них на первый план выступает объектное содержание высказывания, отражающее всеведение безличного говорящего (не ограниченного ни местом, ни временем) обо всем, что происходит на земле сейчас, происходило прежде и будет происходить еще. Настоящее:

...До чего эти звезды изветливы –
Всё им нужно глядеть – для чего? –
В осуждение судьи и свидетеля,
В океан без окна – вещество.

Прошлое:

Помнит дождь – неприветливый сеятель –
Безымянная манна его,
Как лесистые крестники метили
Океан или клин боевой.

И будущее:

Будут люди холодные, хилые
Убивать, холодать, голодать...

Этот авторский голос, будучи скрытым в тексте, звучит как голос самой Истории. Ему и отдана повествовательная функция: назвать главного героя и сообщить о его гибели как достоверном факте: “И в своей знаменитой могиле / Неизвестный положен солдат”. Отсутствие глагола-связки указывает: произошло это только что, в современной эпохе.

Называя героя “неизвестным солдатом”, а его могилу “знаменитой”, повествователь причисляет его смерть к миллионам безвестных смертей во всех войнах и в первую очередь – в Мировой, увековеченных символической могилой Неизвестного солдата “в память и в назидание потомкам” в Париже в 1920 году, 11 ноября.

В то же время притяжательное местоимение “своей” сообщает образу этой “могилы” оксюморонность: если в “знаменитой” акцентируется ее символический смысл, то в “своей” конкретно-индивидуальный, – тот, что получит продолжение уже в следующей строфе, в слове лирического Я (по Ю.И. Левину, эксплицитное Я, или “говорящее лицо” [4, с. 208, 209]).

Повествователь и Я-поэт. Но прежде остановимся на самом переходе от слова безличного повествования о герое к слову героя о самом себе. Отсутствие ритмических различий и знаков разделения (двоеточия и кавычек) придает этому Я статус еще одного первичного авторского голоса, который позиционирует себя как “собственный объект” (по Л.Я. Гинзбург, лирический герой). Образ “неизвестного солдата” индивидуализируется, а “знаменитая” земная могила обретает новые смыслы: не земная, а воздушная, и лично этому Я принадлежащая. И позднее, после включения ее в новое обобщение – “воздушная яма”, которая “влечет” поэтов, – знак личной посмертной славы героя как поэта, а также “знак бессмертия” поэтов вообще.

Сказанное, в совокупности с обращением Я к *ласточке* (одному из опознавательных знаков поэзии и поэтического слова в лирике Мандельштама), позволяет нам определить *этот* авторский голос как Я-поэта:

Научи меня, ласточка хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилою
Без руля и крыла совладать,

И за Лермонтова Михаила
Я отдам тебе строгий отчет,
Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет.

В слове Я-поэта образ “могилы” амбивалентно совмещает земное (“сутулого”, “яма”) и небесное (“воздушная”), телесное и духовное, забвение и память.

Ю.И. Левин обратил внимание на дейксис “этой”, придающий “воздушной могиле” “личные коннотации”, в чем увидел подтверждение одной из важных идей своего прочтения текста: “репортажность” (ср.: “горячий репортаж” [1, т. 2, с. 236]), тяготение к непосредственности высказывания. Он связал повторяемость данного слова (этот, эти, это) с “преобладанием настоящего времени”, а применительно к “Я – только настоящего” [4, с. 206].

Разделяя сказанное, мы бы расширили спектр значений и модальностей дейксиса “этот” у Мандельштама-лирика вообще и в *Стихах* в частности в аспектах пространственных оппозиций:

1) по предмету разговора –
этот/тот (свет, страна, мир)

близкий/далекий – в их земном и духовном измерениях, –

и 2) по принадлежности указательного слова тому или иному авторскому голосу.

Так, для безличного повествователя значения “этот” воздух и “эти” звезды определяются его всегда- и везде-находимостью, в отличие от Я-поэта “с этой воздушной могилой”; или от Мы-современников (“Угрожают нам эти миры”); или от Мы-поэтов, которым “союзно лишь то, что избыточно” (“Эта слава другим не в пример”).

В каждом конкретном случае и в каждый данный момент важна пространственная позиция лирического субъекта. Так, для Я-поэта в воздухе “этой” является его “воздушная могила”, тогда как с приближением к земле “этим” становится для него “варево”. Дейксис тот же, лирический субъект тот же, оппозиция небо/земля сохраняется и даже усиливается (там – “влечет”, здесь – “без выбора пью”), – но тем самым создается ощущение стремительности (мгновенности) его полета-спуска, к чему еще вернемся во II части².

Случай более тонкой семантической нюансировки обусловлен тем, что лексически близкие образы равно пиететны для автора, но принадлежат разным его голосам: “Этот воздух пусть будет свидетелем” – в слове повествователя о мире и “Как мне с этой воздушной могилой” – в слове Я-поэта о себе.

А последующее мотивное движение от “воздух” и “воздушной” к “воздушной яме” и “воздуху прожиточному”, продолжая тему поэта (и поэтов), позволяет нам уже в первом случае (“этот воздух”) увидеть начало разговора (пока в 3 лице) о поэтическом дыхании, о том, что останется после смерти “неизвестного солдата” (id. Я-поэта) и что станет свидетельствовать о его времени перед будущим.

В таком прочтении проясняются как связь “воздуха” с его “сердцем”³, так и духовный смысл “дальнобойности”. Благодаря дыханию Я-поэта, “сердце” его оказывается “дальнобойным” (ср.: “Гуди протяжно в глубь веков” – декабрь 1936). Но “свидетельствовать” может только такой “воздух” и “дальнобойным” может стать только такое “сердце”, которыми поэт живет “не для се-

бя”. Так писал О. Мандельштам в 1935 г. в рецензии на книгу А. Адалис “Власть” (1934):

...прежде всего, необходимо дышать не для себя, не для своей грудной клетки, а для других, для многих, в пределе – для всех. Воздух, который мы в себя вобрали, нам уже не принадлежит, и меньше всего тогда, когда он находится в наших легких.

Второе – и это второе, очевидно, первое первого – это то, что я назвал бы убежденностью поэтического дыхания или выбором того воздуха, которым хочешь дышать [1, т. 2, с. 312].

Если исходить из “второго”, которое “первое первого”, то можно предположить, что, “затоваривая” свое сознание “полуобморочным бытием”, т.е. участвуя в “этом” бытии при отсутствии “выбора” (“Я ль без выбора пью это варево”), Я-поэт говорит не только о личной трагедии в доставшейся ему эпохе, но и о сознательной созидательной установке – разделить общую участь, вобрать в себя воздух своей эпохи (“эти миры”, что “угрожают” всем “нам”) и претворить его в “этот воздух”, который “будет свидетелем”. В таком смысле духовное пространство самих “Стихов о неизвестном солдате” (как воплощенный “этот воздух”), по точной формулировке Ю.И. Левина, являет собой одновременно “событие и повествование о нем” [4, с. 206].

Таковы смыслы перехода от повествователя к Я-поэту. В дальнейшем безличный авторский голос больше не появится. Тем существеннее, что его пространство обрамляется названием объектного героя от заглавия – до строки: “Неизвестный положен солдат”. Этим подчеркивается как исчерпанность его роли в структуре целого, так и отделенность от остального текста, чем сразу устанавливается временной зазор между повествователем и объектным героем: голос повествователя звучит после смерти героя-“солдата”, после Я-поэта, но именно для того, чтобы утвердить принадлежность ЭТОГО воздуха, т.е. дыхания-пения Я-поэта, будущему.

Ласточка. Обратимся теперь к строфам 5–6 того же фрагмента, единство которых крепится не только голосом Я-поэта, но и его обращенностью к “ласточке”. Этот образ у Мандельштама-лирика высокочастотный (18 случаев) и, как давно замечено, полисемантический. Он может нести следующие смыслы, не исключаяющие друг друга:

предметный (“И трепещущая ласточка”, 1911; “Я ласточкой доволен в небесах”, 1912; “И ласточки, когда летели”, 1915);

метафорический – в сравнениях (“Мы в легионы боевые / связали ласточек”, 1918; “И серую ласточкой утро в окно постучится”, 1920; “ласточкой кружится мода”, 1920; “И твердые ласточки круглых бровей” 1935; “И водку пьют, как ласточки с Янцзы”, 1931);

мифологический (“посредница между смертью и жизнью”, “символ опасности, непрочности” – со

² Наличие дейксиса “этот” семантизирует у Мандельштама образы в двух направлениях: 1) либо как то, что присуще тому или иному авторскому голосу, принадлежит ему по праву или органически с ним связано (“Но эти наступающие губы, / Но эти губы вводят прямо в суть”; “Под этих звуков ливень дрожжевой”; “Может быть, это точка безумия, / Может быть, это совесть твоя”; “Это море легко на помине... Это было и пелось, синяя”); 2) либо как то, что ему досталось, осталось, навязано извне или реально угрожает (“этой палубы гробовая доска”; “эта улица или, верней, эта яма”; “этот медленный, одышливый простор”; “в этом январе”; “ни этим воином”; “эту клятвопреступную землю”; “Иль этот ровный край – / Вот все мои права”; “этих глаз журьба”).

³ И.М. Семенко [3, с. 98] очертила ряд возможных значений образа сердца, меняющихся в ходе работы поэта над текстом.

специфически мандельштамовским развитием – “о забытом слове, которое необходимо сказать” [7, с. 39]⁴: “Слепая ласточка бросается к теням”; “И мертвой ласточкой бросается к ногам”; “Слепая ласточка в чертог теней вернется”, 1920; “И живая ласточка упала / На горячие снега”, 1920; “Научи меня, ласточка хилая”, 1937).

Кроме того, мандельштамовская “ласточка” в двух текстах выступает метафорой конкретизированных женских образов (“Чуть мерцает призрачная сцена...”, 1920; и “Возможна ли женщине мертвой хвала...”, 1935) в сопряжении с мифологическим мотивом смерти и возвращения⁵: “Ты вернешься на зеленые луга” и “Из гроба ко мне прилетели”.

Но, заметим, только в двух произведениях поэта мотивная пара “ласточка – могила” возникает неотрывно от темы полета. Это – стихотворения “Возможна ли женщине мертвой хвала...” (1935) и “Стихи о неизвестном солдате” (1937). Очевидна родственность оксюморонных оборотов в обоих текстах:

И твердые ласточки круглых бровей
Из гроба ко мне прилетели
Сказать, что они отлежались...

На-учи меня, ласточка хилая,
Раз-учи-вшаися летать,
Как мне с этой воздушной могилою...

Почему же в *Стихах* “ласточка хилая”, но может научить летать? И почему “без руля и крыла”?

И. Бродский увидел в стихотворении 1935 г. «...апофеоз реорганизации времени <...> Возвращение тех твердых ласточек предполагает повторяющийся характер их присутствия <...> “Сказать, что они отлежались в своей” тоже предполагает прошедшее несовершенное, ибо непосещенное. И затем последняя строка <...> обнаруживает скрытый намек на детскую сказку Ханса Кристиана Андерсена о раненой ласточке, зимующей в кротовой норе, впоследствии выздоровевшей и улетевшей домой» [6, с. 193].

Напомним о переводах О. Мандельштама из Петрарки (1934), создание которых (так же, как стихотворения “Возможна ли женщине мертвой хвала...”) связано с переживанием известия о смерти Ольги Ваксель. В сонете “Промчались дни мои – как бы оленей...” лирический герой

пытается представить, каково его возлюбленной “там”. Характер вопросов определялся тогда его земной точкой отсчета: “Как хороша? К какой толпе пристала? / Как там клубится легких складок буря?”.

Теперь же, когда ее “там” становится общим для них “здесь” (“с этой воздушной могилою”), он обращается к ней за помощью.

А если к *ласточке*, при чем тут “руль”? Но коль скоро *ласточка* – метафора женского образа, то в своем земном измерении, как в стихах Мандельштама о ней: “Ангел в светлой паутине”, – так и в реальной подоплеке (Ольгу Ваксель многие запомнили в начале 20-х гг. летящей на велосипеде [8, с. 13, 14]), она владела и “крылом”, и “рулем”. Уже обвыкшись в воздухе (“там”) “без руля и крыла”, она может “научить” тому же и героя – “новичка” в деле “умиранья”.

Это не “смерть в воздухе”. Это – предлагаемая еще на земле и теперь состоявшаяся встреча в воздухе, где разлука им не грозит. По-видимому, лермонтовская реминисценция уводит нас не только к “Демону”, но и к идее **вечной любви**. Цитатна сама ситуация встречи на небе (см.: Лермонтов “1831-го июня 11 дня”):

Но для небесного могилы нет.
Когда я буду прах, мои мечты,
Хоть не поймет их, удивленный свет
Благословит; и ты, мой ангел, ты
Со мною не умрешь: моя любовь
Тебя отдаст бессмертной жизни вновь;
С моим названьем станут повторять
Твое: на что им мертвых разлучать?..

[9, с. 184] , –

с чем так свободно перекликаются строки Мандельштама: “Там ты будешь мне жена” и “Без оглядки, без помехи / На сияющие веки” (1925). (К этому моменту мы еще вернемся.)

Итак, мы полагаем, что “напряженно личное” [4, с. 209] обращение к ласточке носит здесь интимный характер, что идея бессмертия Я-поэта неотделима от бессмертия той, которой посвящен ряд любовных стихотворений О.Э. Мандельштама и его переводов из Петрарки.

В фонетической инструментровке 4–6 стрóf фрагмента <1> отметим анаграмму имени Ольга в глаголе ГОЛОдАТЬ, ряд неполногласий ОЛО и вообще изобилие букв и звуков ее имени.

Лермонтов. С включением имени самого “Лермонтова Михаила” прямое обращение к *ласточке* уходит в подтекст, меняется тональность обращения, а образ ее получает новую семантику.

Плавность, мягкость, даже нежность звучания слова Я-поэта (ассонансы, всего три стыка согласных ст – чк – [ф]ш) сменяются твердением речи (стыков втрое больше и один из них тройной –

⁴ А также: “Л. – вестник добра, счастья, начала (не всегда гарантированного <...> надежды, положительного перехода, возрождения)” [7, с. 39].

⁵ Стихотворение “Чуть мерцает призрачная сцена...” (1920) связано с именем О.Н. Арбениной, но в него включен также сюжет итальянской певицы Анджолины Бозио (1830–1859), умершей в Петербурге от простуды. Стихотворение 1935 г. написано на смерть Ольги Ваксель (1903–1932).

стр), что соответствует “строгости отчета” Я-поэта и внеличному характеру продолжения разговора.

Строфы во многом скрепляются теперь сквозной темой Лермонтова. Это имя в лирике Мандельштама встречается еще один раз (в 1932 г.), причем с особой выделенностью в череде дорогих ему имен: “А еще над нами волен / Лермонтов – мучитель наш” – где в “мучителе” просвечивает “учитель” [4, с. 195] как своего рода “фонетический микроподтекст”⁶, сближающий образы ласточки как самой Поэзии (на-УЧИ, раз-УЧИ-вшаяся) и Лермонтова как высшего воплощения Поэта. К слову, мотив “учитель”–“ученик”–“учебник”–“урок”–“научить”–“научиться” у Мандельштама высокочастотный (30 случаев). Учительное сближение образов ласточки и Лермонтова усиливается здесь также рифменной связкой нечетных строк в слове Я-поэта: “хилая”–“могилою”–“Михаила”–“могила”, – в свою очередь названной на ту же рифму в слове повествователя: “Будут люди холодные, хилые”, “И в своей знаменитой могиле”.

Шестикратность рифмы [4, с. 190, 191] с тройным повтором (“могила”), которым предопределены два противоположных семантических ряда (земной и небесный), амбивалентно сводит оба ряда в единое духовно-поэтическое пространство <1> фрагмента. “Ласточка хилая” (сама Поэзия), “разучившаяся летать”, научит Я-поэта, как ему совладать с “воздушной могилою”. “Лермонтова

Михаила”, как “сутулого”, “учит могила” земная, но как (м)Учитель, он “волен над” русскими поэтами, и вслед за ним “воздушная яма влечет” Я-поэта.

Какой же “отчет” один поэт может отдать за другого? Лирика О. Мандельштама вообще не предполагает однозначности истолкования, и в продолжение уже существующих интерпретаций (см., например: [3, с. 104; 11, с. 76]) в нашем аспекте прочтения возможный ответ заключен уже в строчке: “Этот воздух пусть будет свидетелем”. Мы полагаем, что “этот воздух”, в отличие от ненадежных, лживых свидетелей (“изветливых звезд”) и от помнящего все, но “безымянного”, как “манна”, очевидца–“дождя”, может ответственно и лично (“Я отдам”) свидетельствовать о том, что “Предсказание” Лермонтова Михаила 1830 года сбылось.

В качестве “документов строгой отчетности” могут быть предъявлены, в частности, стихи О. Мандельштама 1917–1918 гг.: “Кассандре” (I), “Когда октябрьский нам готовил временщик...” (II) и “Прославим, братья, сумерки свободы...” (III), которые являются посредствующими звеньями между “Предсказанием” и *Стихами*. В ретроспекции они многократно отзываются на лермонтовское пророчество, выступая как свидетельства очевидца о том, что случилось со страной:

Настанет год, России черный год

Забудет чернь к ним прежнюю любовь
Когда чума от смрадных, мертвых тел
Низвергнутый не защитит закон
В тот день явится мощный человек,
И ты его узнаешь

И в декабре семнадцатого года
Всё потеряли мы, любя (I)
Великий сумеречный год
в глухие годы (III)
И злая чернь рукоплескала (II)
Гиперборейская чума (I)
Свобода, равенство, закон! (I)
На площади с броневиками
Я вижу человека (I)

А в перспективе очевидны многочисленные образно-лексические переклички стихотворений 1917–1918 гг. со “Стихами о неизвестном солдате”, и начало им задано в “Предсказании”. Покажем родственность словаря, причем (наряду с высокочастотными) – слов и словосочетаний, не са-

мых распространенных в языке и в поэзии. Их значения в *Стихах* обусловлены контекстуально, и направление семантизации возможно как по принципу сходства: “В ком сердце есть, тот должен слышать время” (III) – “Дальнобойное сердце его”; “Чтоб сердце биться перестало” (II) – “Напрягаются кровью аорты”; “десяти небес” (III) – “Сквозь эфир десятично-означенный”; “сумеречный год” (III) – “в девяносто одном / Ненадежном году”; “легионы боевые” (III) – “клин боевой”, – так и в контраст: “поворот руля” (III) – “без руля”; “океан деля” (III) – “океан без окна”; “в легионы боевые связали ласточек” (III) – “ласточка хилая”.

⁶См. об этом также: [10, с. 236, 239]. Добавим, что слово “мучитель” встречается у Мандельштама еще один раз (в “Оде Бетховену”), где “учительная” роль объектного героя удваивается: “На фортепьянный шел урок” и – “Тебя назвать не смели греки, / Но чтили, неизвестный бог!”; “И в промежутке воспаленном, / Где мы не видим ничего – Ты указал в чертоге тронном / На белой славы торжество!” (1914) [1, т. 2, с. 100–101].

В совокупности же своей названные тексты очерчивают историческое пространство России за истекшее столетие (1830–1937), что позволяет нам расширить тематический контекст “Стихов о неизвестном солдате”. (Ср. также: “Как плащ с его возвышенным челом” у Лермонтова и “приниженный гений могил” у Мандельштама.) К семантике “строгого отчета” в композиции целого еще обратимся.

Мы-современники. Такое содержательное наполнение “строгого отчета” придает фрагменту <2> смысл продолжения: что же происходит в стране сейчас? Субъектно он организован формой *Мы* (так же, как цитированные выше стихотворения 1917–1918 гг., тогда же опубликованные в газете “Воля народа”) как одно из свидетельств одного из многих современных поэтов: “Всё потеряли мы, любя” (I); “Мы будем помнить и в летейской службе, / Что десяти небес нам стоила земля” (III).

Но теперь Я-поэт выступает не как один ИЗ многих, а один ЗА многих, поскольку в 1937-м сказать об этом больше некому:

Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры,
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами,
Ядовитого холода ягодами
Растяжимых созвездий шатры –
Золотые убийства жиры...

Фрагмент <2> насыщен реалиями эпохи или аллюзиями на них: “городами украденными”, “ябедами, ядовитого холода”, “растяжимых созвездий шатры”, “жиры” [12, с. 67–69]. Нагнетание негативных по значению слов, с преобладанием шипящих, рычащих, свистящих звуков и звукосочетаний и проступающий сквозь них шестикратно (!) звукообраз АД придают тексту смысл постоянной угрозы всем “нам”. Ср. в “Разговоре о Данте”: “Ад висит на железной проволоке городского эгоизма” [1, т. 2, с. 245].

Последовательность же текста такова, что после “строгого отчета” “за Лермонтова Михаила” и после свидетельства ЗА ВСЕХ НАС о своей эпохе Я-поэту даруется свыше прозрение пророка.

Свет-весть. В первой строфе следующего фрагмента текста приближающийся к Я-поэту “Свет размолотых в луч скоростей” трансформируется сначала в ЧИСЛО (“моль нулей”), отождествившееся в душе Я “светлой болью”. Затем та же “моль нулей” – внутренней рифмой – оборачивается как бы в объясняющую эти “нули” причину: “И за полем полей – поле новое / Треугольным летит журавлем”. ЧИСЛО обретает образ (великое множество) и форму (“Треугольным” – тот же “клин боевой”).

Так “свет” получает значение летящей “вести” (полная анаграмма!), “светопыльной обновы”, т.е. НОВОСТИ. Подготавливается прямое слово “вести” о себе: “я новое, / От меня будет свету светло”. Субстантив “новое” несет в себе нечто непредставимое для сетчатки, чему в истории человечества не было аналогов.

Напомним: от “беспристрастного эфира” Мандельштам-лирик всегда ожидал “сокровенного знака”, ждал “эфирного гонца” в 1911-м, и позднее, в воронежской ссылке (“И нет ко мне гонца”). Обычно он связывал “весть” с воздухом. Так, в стихах о “буддийской Москве” (1931) надежды возлагались хоть на какую-нибудь, но воздушную связь: “пневматическую почту”, “конвейер воздушных сквозняков”, “зеленый телеграф садов”. В Воронеже, задыхаясь от “мертвого воздуха”, он “обращался к воздуху-слуге, / Ждал от него услуги или вести”.

И вот “луч”-“весть”. Она касается судеб человечества. Как пророк, Я-поэт самим небом призван обратить эту “весть” в слово. Не он ли в 1934 г. писал: “Прямизна нашей мысли не только пугач для детей? / Не бумажные дести, а вести спасают людей” (с вариантом: нужны для людей. – Д. Ч.). Весть у Мандельштама неотделима от “со-вести”: “Белеет совесть предо мной” (1924); “за совестью деготь труда” (1931); “Добро-со-вестный СВЕТ-паучок” (1937).

Вот почему, как только Я-поэту враз открылись прошлое и будущее человечества, он устремился вниз – к “шару земному”, словно в “погоне за ускользящей скоростью” [1, т. 2, с. 243]. Только в этом <4> фрагменте в звучании его речи хочет пробиться имя – сквозь излюбленные Мандельштамом ассоциации и вопреки неотвязному прижизненному со-именнику: КОСЫМИ, НАСЫПИ, ОСЫПИ, ОСПенный [13, с. 81].

Мы еще вернемся к противоречиво-загадочной фразе: “За тобой, от тебя – целокупное”, – занимающей в пространстве текста срединное положение (до нее 53 строки, после нее – 55). Пока же зафиксируем: фрагменты <3> и <4>, внешне контрастирующие как средоточия света и тьмы, логически последовательно содержат в себе пред-ВЕСТ-ие (“светлой болью” и “я новое / От меня будет свету светло”) и его осуществление (“миллионы убитых задешево”, “месиво, крошево”, ночь, “Я губами несусь в темноте”, “медлил и мглил”).

ЧИСЛО, появившееся как абстракция и нечто само по себе нарастающее (СВЕТ → ЧИСЛО → ВЕСТЬ), в дальнейшей своей трансформации (“моль нулей” → “поле полей” → названия сражений → поле НОВОЕ) обретает не только историческую, но и человеческую меру (“Миллионы убитых”), человеческую плоть и кровь (“месиво, крошево”, “небо окопное”). Я-поэт посылает сло-

во прощания всем “протоптавшим тропу в пустоте” и – каждому в отдельности, интимно, по-домашнему, от себя лично и “от лица земляных крепостей”, т.е. тех, кто – “в землянках всеядный и деятельный / Океан без окна – вещество”. Снова он говорит “за всех” – интимно и масштабно, так что “небо” его и впрямь становится “небом”.

Полет-спуск. Изображение все более укрупняется, двигаясь от “неба окопного” к “пехоте” <4–5>, индивидуализируется включением собственных имен, пусть образно-символических, но уже человечески представимых, обретающих индивидуально-неповторимые черты лица (“Над улыбкой приплюснутой Швейка”).

За именем Швейка видятся миллионы конкретных простых людей, за именем Дон-Кихота – те, кто всегда рыцарски стремится к подвигу (включая добровольцев 1914 г.). За метонимическим образом “костылей деревянных семейка” встают картины человеческого страдания от наполеоновских войн до Мировой, окольцовывающих XIX век – по его “околицам”. Трансформацию ЧИСЛА итожит слово Я-поэта, обращающегося к “товариществу”⁷.

В ближайшем значении (в контексте всех войн) это слово означает отношения между однополчанами (ср. у Грибоедова: “Довольно счастлив я в товарищах моих <...> Другие, смотришь, перебиты”, – или у Лермонтова: “Тогда считать мы стали раны, / Товарищей считать”, – в “Бородино” и др.). В контексте же истории человечества – это все, кто был, есть и будет на “шаре земном”. (Ср.: “*Товарищество не дружба, а связывает*” – Вл. Даль). Образы brave солдата и благородного рыцаря – символы неуничтожимости человечества и человечности, залог спасения и перед “новыми” угрозами (“я – новое”). Так осуществляется всечеловеческая коммуникация между “миллионами убитых задешево” на земле и надзвездным миром.

В своем планирующем полете-спуске Я-поэт по-хозяйски окидывает взглядом “шар земной”, окликая все человечество. Его пространственная позиция на мгновение совпадает с позицией Того, кто

над шатром ночей (NB)
Судит нас, как мы здесь судим,

или:

Братья, как судили мы,
Судит Бог в надзвездном крае

В оригинале:

Brüder – überm Sternenzelt
Richtet Gott, wie wir gerichtet [14, с. 309].

Это позиция одновременно “судьи” и “свидетеля”. Но это и момент единения со всем человечеством, восторг духа в переживании всечеловеческой солидарности как высшей радости самого бытия. Это и выразил Шиллер в цитируемой нами в переводах А. Кочеткова и И. Миримского знаменитой оде “К радости” – “An die Freude” (о связи с одой по другому поводу см. [15, с. 110]), вдохновившей Бетховена на финал Девятой симфонии. Напомним, кстати, еще раз “Оду Бетховену” Мандельштама: “И я не мог твоей, мучитель, / Чрезмерной радости понять”; “Мир пригласил на ритуфель”; “Всемирной радости приют”, “белой славы торжество”. Не случайны многочисленные переключки *Стихов* с одой Шиллера, прежде всего – обращение хора, сопоставимое с “хором ночным” и возгласом Я-поэта (“Эй, товарищество”):

Chor

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt! [14, с. 307]
(Обнимитесь, миллионы!)
Это поцелуй всего мира! – Дословно.)

В духовном пространстве *Стихов* фрагмент <5> уравнивает ужас того, что открылось Я-поэту. Смысл же и цель обращения его к “товариществу” раскрываются в гимне разуму.

“Чепчик счастья”. В соотнесенности соседних фрагментов текста то на поверхности, то имплицитно проступают изоморфные образы: “шар земной” – “череп”; “товарищество” – разум. Развиваясь “от жизни”, “череп” (разум) являет собой нераздельность ума и сердца (“чепчик счастья”). В обращении Я-поэта к “товариществу” (по существу – в обращении воплощенного человеческого разума к воплощенному – через трансформацию ЧИСЛА – человечеству) звучат и предупреждение “шару земному”, и надежда на спасение. Но это и поэтическое завещание, подобное двум завещаниям Вийона, которому Мандельштам посвятил соседнее стихотворение “Чтоб приятель и ветра, и капель...”, где те же образы сведены в сравнение-метафору как изоморфные: “И в прощанье отдав, в верещанье, / Мир, который, как череп, глубок”. Разномасштабное, но по существу своему тождественное (микрокосм и макрокосм), предстает в *Стихах* как равновеликое: “понима-

⁷ Семантика слов “товар” и “товарищ” у Мандельштама вообще расширена, и частотность их высока, в чем можно усмотреть преднамеренное противостояние тому однозначному употреблению этих слов, которое свойственно новой эпохе: “Товарку новую встречая с причитаньем” (1920), “Каким железным скобяным товаром” (1924), “Продавал с гранитной лесенки добросовестный товар” (1924), “как товар из языческой разграбленной лавки” (1930), “товарищ большеротый мой” (1930), “Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов” (1935), “Товарищи последнего призыва” (1935), “Длинней товарных поездов” (1936), “И в товарищах реках и чащах, / И в товарищах городах” (1937), – вследствие чего существенно обогащаются смыслы обращения: “Эй, товарищество” – и в дальнейшем: “затоваривая”.

ющим” – “куполом”; “чаша чаш” – “отчизна отчизне”.

Композиционно следующие друг за другом, эти фрагменты **вместе** составляют одну из фаз полета-спуска Я-поэта. Они **одновременны** и содержательно нанизаны на одну ось. Обращение к “товариществу” с последующим вопросом (“Для того ль”) – это концентрация собственного внутреннего переживания момента, когда в “дорогие глазницы” Я-поэта “вливаются войска”. Это его размышление (на фоне “хора ночного” и вместе с ним) с пространственной позиции НАД Швейком, Дон-Кихотом, рыцарством, наконец, над всем “шаром земным”. Поэтому голос его звучит здесь и от своего лица, и от лица тех, с кем он мыслит солидарно (Шиллер, Гашек, Сервантес, Шекспир). Я-поэт окликает “шар земной”, чтобы задать всем отрезвляющий и спасительный вопрос: “Для того ль?”.

В отличие от размышлений Гамлета, горечь вопроса Я-поэта перекрывается высшей хвалой “черепу”. В его слове “череп” – не могильные останки, а живое вместилище “пенящейся мысли”. Об этом свидетельствует также удвоенное внимание к развитию “лобной кости” неотделимо от “виска”, в свою очередь, неотделимого в лирике поэта от биения жизни: “Для того ль должен череп развиться / Во весь лоб – от виска до виска”, “Развивается череп от жизни / Во весь лоб – от виска до виска”. Метафорические сравнения: “ясность ясенева” и “зоркость яворова”, – хорошо заметные в лирике Мандельштама, добавляют образу “черепа”-разума смысл автохарактеристики Я-поэта, сюжетно, как проявляется к концу *Стихов*, еще живого.

Мотивные образы лба и виска, семантически тяготеющие в лирике Мандельштама к трем гнездам: а) война, убийство, угроза смерти; б) поэтические судьбы (предчувствия и свершения), творчество; в) память, духовная высота, надежда⁸, – в “Стихах о неизвестном солдате” занимают центральное место, поскольку эти образы вместе с

“черепом”-разумом образуют в <б> органическое единство, “развивающееся от жизни” и “для” жизни (“Для того ль?”). В то же время они амбивалентно связаны с темой насильственной смерти, в том числе смерти поэта (шире – поэтов). Напомним концовку пушкинского “Андрея Шенье”: “Вот плаха. Он взошел. Он славу именует”, – с авторским примечанием: “На месте казни он ударил себя в голову и сказал: *pourtant j'avais quelque chose là*” (все-таки там у меня что-то было. – Д. Ч.) [16, т. 2, с. 48, 49]. Об этом же см. в письме Пушкина к П.А. Вяземскому (вторая половина ноября 1825 г. Из Михайловского в Москву): “Грех гонителям моим! И я, как А. Шенье, могу ударить себя в голову и сказать: *Il y avait quelque chose là* (Здесь кое-что было)” [16, т. 9, с. 217].

Мы-поэты. Тем естественнее голос Я-поэта звучит теперь расширенно, от имени поэтического братства (“Нам союзно лишь то, что избыточно” – ср.: “Друзья мои, прекрасен наш союз”), от имени тех, кого “воздушная яма влечет”, как “воздух прожиточный” (“промер”, “избыток”), как “эта слава”, которая “не в пример” любой иной. Потому и заговорил Я-поэт от лица тех, кто уже достиг “этой славы”, что, с приближением к земле, приблизился и его последний час.

“Это варево”. Полет-спуск вступает в заключительную фазу: Я-поэт входит в плотные слои атмосферы современной ему эпохи, “Словно обмороками затоваривая / Оба неба с их тусклым огнем”. Насколько легок, невесом был он в надзвездном “небе”, настолько плотски-осязаемыми предстают теперь ему и “полуобморочное бытие”, и собственная телесность:

И, сознание свое затоваривая
Полуобморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем?

В отличие от оды Шиллера “К радости”, где “НАД шатром ночей” “Пьют смирение каннибалы”, Я-поэт Мандельштама говорит об угрозе поедания самого себя именно как поэта – “ПОД огнем” “мачехи”-ночи.

Если лермонтовский герой (“Ночь I” и “Смерть”) увидел во сне, что его душа ПОСЛЕ смерти тела спускается по велению ангела на землю и пытается вдохнуть жизнь в останки своей плоти, то Я-поэт Мандельштама, обретя в вышине зрение пророка, сам “несется” к земле, чтобы сообщить людям “весть”. У Лермонтова пробуждение и возвращение в реальность воспринимаются героем как спасение от ужаса увиденного. У Мандельштама же именно картина реальности представляет для Я-поэта опасность. Он, еще живой, оказывается перед лицом того, что СЕЙ-ЧАС должно произойти. У Лермонтова картина

⁸ Соответственно – примеры: а) “На лбу высоком человечества / Войны холодные ладони” (1923); “Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз” (1933); б) “И лба кусочек восковой” (1916); “Я на лестнице черной живу, и в висок / Ударяет мне вырванный с мясом звонок” (1930); “Голубые глаза и горячая лобная кость” (1934), “Лиясь для мышц, для бьющихся висков” (1934); см.: “просвечивающее” слово *лоб* в строках “Полукруглый лед височный / Речек, баюющих без сна” (метафора поэтического творчества) (“Как подарок запоздалый...”, 1936); “Не кладите же мне, не кладите / Остроласковый лавр на виски” (тема “Смерти Поэта” Лермонтова, 1837); в стихах: “И холодком повеяло высоким / От выпукло-девического лба” (1919); “Она отмечена среди подруг повязкой на лбу” (1923); “Чтобы мальчик был лобастый, / На двоих похожий” (1937).

Совершенно особняком стоит образ черепа мумифицированного вождя революции: “Он мыслит костию и чувствует челом / И вспомнить силится свой облик человеческий” (“Внутри горы бездействует кумир...”, 1936).

смерти тела в соотнесенности с бессмертной душой дается в общечеловеческом осмыслении, тогда как герой Мандельштама – поэт, и свою славу (т.е. посмертную жизнь) он не мыслит вне деятельного сострадания “миллионам убитых задушено”. Его возвращение на землю получает двойное (по меньшей мере) значение:

– своим СЛОВОМ он летит к земле, окликая “шар земной” как “товарищество”, во спасение его;

– душою же он возвращается из предсмертного полета “в свой дом”, в человеческое тело, чтобы разделить с современниками их общую судьбу.

Носителем обоих смыслов является, в частности, впервые появившийся в тексте перенос (enjambement), разъявший оксюморонный образ на два стиховых ряда, семантически друг другу противопоставленных: “Для чего ж заготовлена ТАРА / ОБАЯНЬЯ в пространстве пустом”. В первой строке “тара” воспринимается как прозаическая реалья (что отмечено во всех комментариях), и она же метонимически может означать земную могилу, яму (ср. у Пушкина о могилах, заготовленных на утро – “Когда за городом, задумчив, я брожу...” 14 авг. 1836). Вторая же строка – вся! – пронизана воздухом, она мотивно продолжает родственный образ пустоты (“Протоптали тропу в пустоте” <4>) и лирически соседствует со

стихотворением “Заблудился я в небе – что делать?..” (19 марта 1937), словно комментарием к данному месту: “Облака – обаянья борцы”. По правилам орфоэпии слово в родительном падеже перетягивает смысл словосочетания на себя. В результате “тара” как реалья эпохи метафоризируется, завершая в *Стихах* образ могилы: сначала как земной, но символической, “знаменитой”; затем – как воздушной, она же – “воздушная яма”, что “влечет” поэтов; наконец, как “тара обаянья”, что является синонимом к “влечет”. Таковой “тары” в воздухе заготовлено достаточно, и никто оттуда обратно “в свой дом” не мчится (разве что во сне, как у Лермонтова, или в поэтическом полете Я <7>). Ср. с монологом Гамлета:

The undiscovered country, from whose born
No traveller returns [17, с. 81].

(Той неведомой страны, из которой рожденный
Не возвращается. – *Дословно.*)

Пример переосмысления реалий эпохи в духовном аспекте (“тара/Обаянья”) не единственный – на этом приеме по сути строится весь фрагмент <7>: не Союз, а “нам союзно лишь то”; “не провал, а промер”; “прожиточный”, но “воздух”. Одновременно происходит встречный процесс утраты прежней духовности (из предшествующего текста Я-поэта):

мыслью пенится →
чепчик счастья →
звездным рубчиком →
доброй ночи; поэт хорошо хор ночной →

это варево
свою голову ем
звездного табора
мачеха... Ночь

В “звездном таборе” свое завершение получает сюжет звезд. У безличного повествователя (“До чего эти звезды изветливы”) и Мы-современников (“Растяжимых созвездий шатры – Золотые убийства жиры”) он был представлен негативно и в обоих случаях (в отличие от всечеловеческого “звездного рубчика” в слове Я-поэта) – в актуальном настоящем времени, в которое теперь и вернулся Я-поэт. Казалось бы, современная эпоха окончательно обесценила духовный смысл полета.

Однако для него самого возвращение – не сдвиг позиций. Обратим внимание на строфический повтор в <7> вопроса, аналогичного началу фрагмента <6>:

Для того ль должен череп развиваться
Во весь лоб – от виска до виска,
Чтоб в его дорогие глазницы
Не могли не вливаться войска?

и

Для чего ж заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом,
Если белые звезды обратно
Чуть-чуть красные мчатся в свой дом?

Суть обоих вопросов Я-поэта сводится к смыслу жизни, смерти и бессмертия, но по своей постановке и по адресату обращения они разномаштабны. В первом случае это вопрос о судьбах человечества, во втором – о личном бессмертии Я-поэта. Но ответ на второй вытекает из первого: только в слове памяти, в слове надежды – залог спасения поэта. Оказавшись наедине со своей эпохой, он как человек находится в ней и скован ею, но как поэт он – НАД ней, ВЫШЕ ее, знает больше, чем эта “мачеха”-“ночь”, в обращении к которой голос его звучит пророчески: “Слышишь, мачеха звездного табора, / Ночь, что будет сейчас и потом?”. Ответов на эти вопросы в тексте нет, но они подготовлены всем предшествующим текстом и более всего – заключительным фрагментом:

Напрягаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
– Я рожден в девяносто четвертом...
– Я рожден в девяносто втором...
И, в кулак зажимая истертый
Год рожденья – с гурьбой и гуртом –
Я шепчу обескровленным ртом:
Я рожден в ночь с второго на третье
Января – в девяносто одном
Ненадежном году – и столетья
Окружают меня огнем.

Я-человек. Мы видим здесь концентрацию знаков человеческой телесности в ее предельной напряженности: “Напрягаются кровью аорты”; “И в кулак зажимая истертый”; “Обескровленным ртом”. Эти знаки не метафорически и не гротескно, как в <7>, но и не натуралистически, как у Лермонтова, а, можно сказать, физиологически выражают состояние людской массы, в общих рядах которой находится и лирический герой *Стихов* (в своей человеческой ипостаси) – такой же, как все. На первый взгляд, его ощущения совпадают с ощущениями массы людей (“аорты” – во мн. числе; его “шепчу” – часть общего “шепотка”, и повторяет он то же, что и все: “Я рожден”). Но он и выделен из всех: их голоса в форме прямой речи включаются в его текст, тогда как его собственное слово “Я рожден” не выделено. Этим, однако, отличие героя не исчерпывается.

Утратив в процессе своей трансформации значение счета и всякой упорядоченности мира (“табор”, “с гурьбой и гуртом”), ЧИСЛО в то же время приобретает смысл конкретных дат (чисел) рождения конкретных людей и лирического Я среди них. Но, в отличие от других (объектных) Я, герой называет полную дату своего рождения, совпадающую с днем рождения биографического автора (по старому стилю), а также иначе вводит “год” своего рождения (“в девяносто одном”, а не первом). Точность дня и неопределенность, вернее двусмысленность, года (в чем свою роль снова играет enjambement) расширяет его разговор о себе (без утраты самоидентичности – ср.: [4, с. 203]) до масштабов поколения, от которого на земле никого не остается, меж тем как в 1930-е годы поколение этих “ненадежных” девяностых достигло возраста своего акме. Снова Я говорит за всех, на сей раз – вместе со своими “союзниками”⁹ и за них.

Число переносов по сравнению с фрагментом <7> удваивается, нарушая стройность и плавность речи, привнося сбой, словно это внешние симптомы перебоев дыхания, за-дыхания и добирания воздуха. Читатель оказывается ритмически втя-

нутым в самый момент приближения героя к последнему часу (“сей-час”), но это же и момент последнего слова, сказанного им в самой ткани концовки *Стихов*, когда “после двух или трех задыханий” происходит “выпрямительный вздох” – и вот уже “столетья / Окружают меня огнем”¹⁰.

Задержим внимание на том, что же именно “звучит по рядам шепотком”. Трижды повторяется слово “рожден”. Каждый в отдельности говорит о себе не “родился”, а “рожден”. Но это ведь не одно и то же! На какой “поверке” и кого вообще может заинтересовать, что человек (солдат или зэка) рожден, а не родился? Между тем “рожден” несет в себе гораздо большую информацию, чем дату рождения (к тому же – “истертую”). Это память о тех, КЕМ рожден, ЧЕЙ ты, КТО тебя родил. (Ср. с вопросом Фаринаты в “Разговоре о Данте”: “Chi fur li maggior tui?” – “Кто были твои предки?” [1, т. 2, с. 220].) Здесь выражается последняя связь обреченных смерти – с жизнью. Поэтому и “шепотком” (какая же это поверка – “шепотком”?), что каждый “шепчет” себе самому то, чего он не смеет забыть (и что мы уподобим произвольному выдоху смертельно раненного в бою солдата). Не пере-КЛИЧ-ка, а перешептывание. Не военная и не лагерная поверка, хотя семантически надстроенная над ними, а человеческая, мандельштамовская. “Рожден” – словно последняя память рода, когда уже и “год рождения”, зажатый в кулаке, “истерт” как “ненадежный”, и отнято имя (“гуртом” гонят клейменный скот на убой).

“Сейчас и потом”. Каковы же смыслы предсказания Я-поэта: “что будет сейчас и потом”? В самом сочетании “будет сейчас” заключено противоречие. Если “сейчас”, то почему “будет”? А если “будет”, то из какой временной позиции это говорится?

Между тем, как выяснилось, к концу текста Я-поэт и Я-человек впервые оказываются в одном **актуальном настоящем** своей эпохи – в един-

¹⁰ Очевиден мифологический смысл заключительных строк: *огонь* “как очищающая и целительная сила” [7, с. 240], что поддерживается глаголом “окружают”. Из других значений слова: “О. как спутник и помощник человека в борьбе с хищными зверями” – мы найдем у поэта в стихотворении 1915 г. “Зверинец”: “Я палочку возьму сухую, / Огонь добуду из нее”; и “О. как грозная и опасная стихия” [7, с. 240] – в “Неизвестном солдате”: “Свою голову ем под огнем” (как угроза самоуничтожения в случае отказа от себя). И, как часто у Мандельштама, он наперед предсказал о себе, “что будет СЕЙЧАС” в реальности и о чем много лет спустя расскажет собору “Известий” союзник Мандельштама Ю.И. Моисеенко: во время санобработки заключенных, когда они, раздетые, на декабрьском морозе сорок минут ждали свою одежду, открыли дверь в жаркую камеру. Последнее, что О.Э. Мандельштам почувствовал: душный серный запах. Последнее, что он услышал “от лица земляных крепостей”: “Осип Эмильевич, осторожно, крючок горячий, руки жгут” [19, с. 3].

⁹ См.: стихотворение А.И. Одоевского “Ты знаешь их, кого я так любил...”, написанное им в 1836 г. в ссылке: “И я опять внимал родному звуку, / Казалось, был на родине моей, / Опять в кругу союзников-друзей” [18, с. 168, 231].

стве души и тела, в нераздельности авторского Я, которому сию минуту, СЕЙ-ЧАС, предстанет тот самый миг. Мы полагаем, что полет и возвращение Я-поэта совершаются в тот же ЧАС, что и пребывание Я-человека в рядах обреченных смерти, когда, как поется в песенке Окуджавы: “Руки на затворе, голова в тоске, / А душа уже взлетела вроде”. Впрочем, чтобы далеко не ходить, вот строки раннего стихотворения Мандельштама “Под грозowymi облаками...” (1910):

В священном страхе тварь живет –
И каждый совершил душою,
Как ласточка перед грозою,
Неописуемый полет. [1, т. 1, с. 273]

Однако, в отличие от “каждого” из своих “союзников”, лирический герой может не только совершить такой полет, но и “описать” его, расширив СЕЙ последний ЧАС “до бесконечности”.

Самого момента смерти, максимально приблизившегося к лирическому герою, в тексте нет. Но предчувствие Я-поэтом того, “что будет сейчас и потом”, не только высказано, но и реализуется в самих “Стихах о неизвестном солдате” – прежде всего, конечно, сюжетно-композиционно, однако не только.

Обе категории времени (“сейчас и потом”) включают в себе и ближайшие, и дальнейшие смыслы, каждый из которых обусловлен принадлежностью данного фрагмента текста какому-нибудь из авторских голосов: повествователю, Я-поэту или Я-человеку.

Так, безличный повествователь в начале текста сообщает о *гибели* героя как о только что (сейчас) случившейся, и он же знает о том, чем голос героя “будет”. самого слова “потом” в тексте повествователя нет, но смысл производных от него (по-том в данном случае – по смерти) актуализируется в нем и как должностное произойти когда-нибудь (потомный – будущий, предстоящий; потомок, потомство – Вл. Даль): “Этот воздух пусть будет свидетелем – / *Дальнотойное* сердце его...”.

Иначе – в слове Я-поэта, время которого в течение всего пребывания в воздухе – настоящее. И хотя первоначально в тексте оно воспринимается как по-смертное (“с этой воздушной могилой”), но затем становится ясно, что его полет совершается пока “начерно” и он возвращается “в свой дом”. Поэтому, когда Я-поэт говорит: “что будет сейчас”, – то его настоящее время предстает как реальное, в котором “будет” означает: в этом же настоящем времени, но через мгновение, сей же час. А затем, через миг, наступит его ближайшее ПОТОМ.

Земное время Я-человека тоже настоящее, совпадающее, следовательно, с временем Я-по-

эта, совершающего полет-спуск. Из года рождения Я-человека становится представимым прошлое, причем и его, и его “союзников”, так что предсказание Я-поэта касается не только его самого и его телесного Я, но и всех тех, кто здесь и сейчас обречен смерти. Каждый из них, верно, “совершил душою” свой полет “начерно” (Ср.: “Я скажу это начерно, шепотом, / Потому что еще не пора”, 1937). Однако, в отличие от других, герой совершает его не только “в смертельном страхе”, но и в творческом преодолении этого страха, ввиду изначально присущей ему тяги к небу¹¹. **В те же самые мгновенья**, когда тело его объято страхом <8>, дух Я-поэта возносится к той “могиле”, что “влечет” поэтов, – туда, где его и его слово еще ждет вечное настоящее <1–7>.

Расширенный час. Однако герой пока “не умер”, он “еще не один”, и с не меньшей силой тянет его к себе все земное. В таком вот “амплитудном колебании” [1, т. 2, с. 247] он испытывает в эти мгновения обе тяги: “**За тобой, от тебя** – целокупное”, – совмещающая в себе несовместимое и чрезмерное. Взгляду его открывается “слишком большой охотничий участок” [1, т. 2, с. 235], СЕЙ ЧАС расширяется, а текст разрастается до размеров самого большого стихотворения Мандельштама, которое по масштабу охваченного им хочет стать поэмой. И Я-поэт обретает в вышине лермонтовское “всеведение пророка”.

Подобное состояние души еще до *Стихов* и их “лирического соседства” (термин В.А. Грехнева) О. Мандельштам выразил по меньшей мере дважды: в “Восьмистишиях”, обращаясь к ним всякий раз (в 1932, 1933, 1934 и 1935 гг.) в ощущении себя у края бездны; и в стихах января 1934 г. при виде и в переживании смерти Андрея Белого, уже имея за плечами три “крамольных” стихотворения (“Холодная весна. Бесхлебный, робкий Крым...”, “Мы живем, под собою не чуя страны...” и “Квартира тиха, как бумага...”). Отличие же *Стихов* от “Восьмистишия” и от Requiem’a мы видим в том, что, при всем разнообразии авторских голосов, ни в “Восьмистишиях”, ни в стихах, посвященных Андрею Белому, нет над-личного авторского голоса, который мог бы свидетельствовать о Я-поэте по его уходе.

В соседнем со *Стихами* произведении “Может быть, это точка безумия...” суть просьбы Я-поэта к собеседнику (и будущему читателю) состоит в выходе из этого текста в наличную реальность и в повторном его чтении извне Я и после Я – от начала стихотворения, как бы в “фигуре вальсиро-

¹¹О. Мандельштам различает в себе поэта и человека как разные ипостаси своей личности. Как человеку, ему важно в последнее мгновение вспомнить, когда и кем он “рожден”. Я-поэт сознает иную родословную: “И много прежде, чем я смел родиться, / Я буквой был, был виноградной строчкой, / Я книгой был, которая вам снится” (“К немецкой речи”, 1932).

вания”, каждый последующий раз по кругу и “каждый раз на новой паркетине” [1, т. 2, с. 237].

В *Стихах* же имплицитно заложен иной принцип будущих актуализаций текста. Открываясь пророчеством повествователя об отдаленной судьбе героя и человечества в целом, они заканчиваются предсказанием Я-поэта о себе и эпохе на ближайшее время: “сейчас и потом” (т.е. сразу же после “сейчас”). Но тем самым лирическое откровение Осипа Мандельштама, говоря его словами [1, т. 2, с. 223], удлиняясь, “удаляется от своего конца...”

II

...а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало...”

(фрагменты <8→1>)

Принцип организации текста здесь двойной: сюжетно-композиционно, т.е. вектором своей протяженности, *Стихи* стремятся к концу <1→8>, а событийно возвращаются к началу, так как время течет в них **обратно**. Попытаемся восстановить фабульную последовательность содержания, выделив узловые (переходные) моменты:

1) **настоящее** земное время Я-человека и массы людей в их общий предсмертный час <8>; и в **тот же самый час** – подробно описанное пребывание Я-поэта в воздухе с его полетом-спуском (от 5, 6 строф <1> по <7>), отсюда – “сверхнапряжение” и “невероятная духовная акселерация”;

2) **настоящее** время лирического героя (в обих его ипостасях) – тот момент, который сейчас “будет”, но в тексте, подобно тютчевскому “Весь день она лежала в забытии...”, пропущен (**смерть**);

3) **ближайшее** время Я-поэта (“потом”, сразу после смерти), восхождение туда, где душой он только что побывал, т.е. обратное его движение <7→1>, которое на основе текста **представимо**, но непосредственно в нем не описано;

4) **свидетельство** повествователя о положении во гроб (“неизвестного солдата” – “в свою знаменитую могилу”, иначе говоря – факт гибели героя и знак бессмертия поэта;

5) **пророчество** повествователя о судьбе поэтического творчества Я (“этот воздух”) в отдаленном будущем, еще **не рожденном, но долженствующем** наступить.

6) **вечное** настоящее Я-поэта (“Я губами несусь в темноте”).

Цель и смысл принципа этой двунаправленной композиции мы видим в том, что началом своего текста *Стихи* повернуты и тем приближены к будущему. Их содержание по отношению к будущему поставлено “в дательном падеже”. Стихи обращены к “провиденциальному читателю”, пишутся

для него, с надеждой Я-поэта на его “исполняющее понимание”.

Взгляд будущего читателя *Стихи* **втягивают** в себя, в протяженность текста – к своему фабульному началу, т.е. уводят в глубину истории, в прошлое, в эпоху Я-поэта, из которой и о которой (впрочем, не только о ней) слово поэта “свидетельствует” перед будущим.

Почему же восхождение Я-поэта пропущено? На первый взгляд, в сказанном “начерно” (при жизни) и в долженствующем произойти (по смерти) мыслится один и тот же полет (см. об этом у О. Ронена: «полет самоотверженного духа и стиха [“Я губами несусь в темноте”], одновременно прижизненный и посмертный, в некое “небохранилище”» [15, с. 105]).

Но уже ясно, что НЕ одновременный, а разделенный моментом смерти. Во-вторых, эти полеты **разнонаправлены**: возвращение Я-поэта (в одном из значений) влечет его “в свой дом”, в свою телесность, к современникам, тогда как восхождение (во всех случаях) – к “воздушной яме”. Спуск подробно описан и составляет основную часть текста, тогда как “воздушная могила” как цель взлета представлена сразу, уже достигнутая.

Таким образом, речь идет о разновременных и разнонаправленных полетах Я-поэта, один из которых в тексте непосредственно изображен как **формообразование**, а другой должен быть представлен читателем в его “исполнительском порыве”, в возможности пройти вместе с Я-поэтом и этот путь (**порывообразование**) [1, т. 2, с. 254]. Он будет тем же самым, но в противоположном направлении, как бы в прокручивании киноленты вспять, с конца.

При этом изменятся и точка зрения Я-поэта, и остающееся нанизу пространство (т.е. характер обзора), и открывающаяся (расширяющаяся) перспектива, и конечная цель полета (“воздушная яма”), а соответственно – самая тональность его слова. Посмертное восхождение Я-поэта предполагает полную переориентацию текста и “обратимость” всей “поэтической материи” – в будущее. Но именно такой “конец, звучащий как начало”, и есть, по Мандельштаму, способ “наращивания времени” [1, т. 2, с. 223].

Земные реалии будут стремительно убывать, удаляться (отсюда и обратное течение исторического времени, на что первым обратил внимание О. Ронен [15, с. 100]). Крупный план сменится общим. За спиной останутся и “это варево”, которое Я-поэт вынужден “пить без выбора”; и “эти миры”, которые “угрожают нам” (современникам) – с анаграммированным в <2> АДом; и “эти звезды”, которые “изветливы” (ср. “звездный табор” и “ночного хора дикое начало” в “Концерте на вокзале”, 1921). Что-то вовсе исчезнет, но что-то трансформируется до своей противоположности,

включаясь в иное семантическое поле (например, “И поет хорошо хор ночной”).

Несущее в себе трагизм, “ужас настоящего, какой-то *terror praesentis*” [1, т. 2, с. 220], содержание фрагментов <7, 8> при восхождении Я-поэта станет “началом путешествия” его духа, которое, как пишет Мандельштам в “Разговоре о Данте”, “заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь планетарна, солярна, солонна... Обмен веществ самой планеты осуществляется в крови” [1, т. 2, с. 234] (ср.: “Эй, товарищество, – шар земной!”). В пространстве текста это “путешествие” начнется в “наполняющейся кровью аорте” и с шепота “обескровленного рта”, а завершится “дальнобойным сердцем”, словно окольцовывая текст одним из центральных образов лирики Мандельштама, где, в частности, “расширение аорты” может быть метафорой творчества на пределе возможностей (ср.: “Играй же на разрыв аорты”, 1935) или небывалого роста духа (“Расширением аорты могущества”, 1935)¹². Но своей “дальнобойностью” образ сердца размыкает содержание *Стихов* в будущее всего “шара земного”. А “обескровленный рот” трансформируется в “губы” поэта.

Возвращение Я-поэта в *Стихах* совершается покуда “начерно”. Однако ни это возвращение его “в свой дом”, которое закончится прощанием со своим телом, ни последующее (представимое читателем) восхождение его к влекущей “воздушной яме” **больше не повторятся** (“Для чего ж заготовлена тара / Обаянья”).

Однако *воздух*, который Я-поэт вобрал в свою грудь, станет для него “воздухом прожиточным”, обладающим “дальнобойным сердцем” и соединяющим в себе обе свойственные Я-поэту тяги. Вот этим постоянным “амплитудным колебанием” [1, т. 2, с. 247] между небом и “шаром земным” определится дальнейшая судьба его слова: “За тобой, от тебя – целокупное, / Я губами несусь в темноте”.

Целокупность неба встретится у Мандельштама еще один раз, в стихах, подаренных поэтом Н.Е. Штемпель со словами: “Это любовная лирика... Это лучшее, что я написал... Когда умру, отправьте их как завещание в Пушкинский Дом”¹³.

Мы видим связь стихотворения “Есть женщины, сырой земле родные...” и *Стихов* не только в образе “целокупного неба”, “подытоживающем всю поэзию Мандельштама” [21, с. 320], но и в единстве женского образа. Казалось бы, зачин “Есть женщины...” предполагает размышление

обобщающего характера, что усиливается безличной формой речи. Но тем явственней проступает общность с переводами сонетов Петрарки (в том числе трех на смерть Лауры) – в сходстве этих “женщин” с обликом умершей возлюбленной в стихотворении Мандельштама. Сопоставим:

1

Есть женщины, сырой земле родные...

(Эфир очей, глядевших в глубь эфира,
Взяла земля в слепую люльку праха...
Оставив тело в земляной постели).

2

Сегодня – ангел, завтра – червь могильный...
(Чьи струны сухожилий тлеют в тлене).

3

И расставаться с ними непосильно...

(Чую, горю, рвусь, плачу – и не слышит
В неудержимой близости все та же...
А еще тянет та, к которой тяга...
Пленять и ранить может, как бывало).

Если прочитывать это стихотворение, второе из подаренных Наталье Штемпель, сквозь призму посвящений поэта Ольге Ваксель¹⁴, то проясняются два “загадочных” места в последних стихах Мандельштама. Во-первых, строки: “Сопроводить воскресших и впервые / Приветствовать умерших – их призванье”, – оказываются сопоставимыми с просьбой Я-поэта в *Стихах* (“Научи меня, ласточка хилая, / Разучившаяся летать, / Как мне с этой воздушной могилой / Без руля и крыла совладать”). А во-вторых, обнажается один из смыслов “целокупности неба” как образа единства бытия, которому органичны и “неподкупное небо окопное”, и “десятичноозначенный эфир”; и “струны сухожилий”, и “эфир очей”. Для Я-поэта они неразрывны и притягательны: “За тобой, от тебя – целокупное, / Я губами несусь в темноте”.

Трагизм прижизненного возвращения в “это варево” (а Я-поэт знает, “что будет сейчас”) претворится в торжество его посмертного восхождения (ибо он знает и то, что “будет потом”), за чем последует и встреча с ней в воздухе, и бесчисленно возобновляемое возвращение к земле “губами”...

Exegi monumentum. Включаясь по существу своего содержания в давнюю традицию поэтических памятников, *Стихи* восходят не к Горацию, у которого гарантом личного бессмертия является незыблемость имперского Рима (*dum Capitoli-um*), а к Овидию, связавшему в финале “Метаморфоз” будущее своих книг с бессмертием самого языка и народов (*Ore legar populi* – Буду читаем

¹²Как говорит О. Мандельштам в незавершенном эссе <Скрябин и Христианство> [Пушкин и Скрябин], “личность, умирая, расширилась до символа целого народа, и солнце-сердце умирающего остановилось навеки в зените страдания и славы” [1, т. 2, с. 157].

¹³Об истории дарения см.: [20, с. 60, 61].

¹⁴О “блаженных женах”, неразлучных со своими воскресшими возлюбленными, см.: [21, с. 320].

устаи народа) и создавшему иную поэтическую традицию: сосредоточение внимания на личности поэта и его судьбе.

В параллель пушкинскому: “Душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит”, – Мандельштам пишет: “Я губами несусь в темноте”. Но он расширяет проблематику ухода. Доставшийся ему XX век лишил человека личной биографии и ситуации выбора жизненного пути. “Реальные силы час от часу” действуют все “более жестоко” [1, т. 2, с. 203, 204]. Вот почему в продолжение пушкинского же: “Доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит” – Осип Мандельштам напишет (в мае 1935): “Покуда на земле последний жив невольник”.

Композиционное сходство с пушкинским “Памятником” видится нам в соотношении времен: будущего (пророческое слово), прошлого (“отчет” поэта о творчестве, о своей современности и об отношении к ней) и настоящего, в обоих текстах составляющего финал и являющегося необходимым условием полноты и единства авторской личности в ее пока еще телесной оболочке. Пространственно оба текста представляют собой вертикальную композицию (верх – низ). Однако ни у Пушкина, ни у Овидия метафора полета не развернута (есть высота, но нет “Слух обо мне” как образ славы). Метафора развернута у Горация: не в “Памятнике”, а в 20-й оде второй его книги. Ода (о диркейском лебеде) неоднократно привлекала к себе внимание русских поэтов, развивающих идею поэтического бессмертия по родству с птичьим полетом; см., например, переводы ее Державиным (“Лебедь”, 1804) и А. Блоком (“Не на простых крылах, на мощных я взлечу...”, 1901). “Лебедь” Державина в связи со *Стихами* заслуживает нашего пристального внимания. Дело даже не в образно-тематических соответствиях (“Языком сердца говорил” – “Дальнобойное сердце его”; “И, проповедуя мир миру” – “Эй, товарищество, – шар земной!”, “Хор муз, не пой!” и “Себя всех счастьем веселил” [22, с. 227] – “И поет хорошо хор ночной”), а в авторском комментарии.

Мы имеем в виду “Объяснения на сочинения Державина относительно темных мест, в них находящихся, собственных имен, иносказаний и двусмысленных речений, которых подлинная мысль автору токмо известна; также изъяснение картин, при них находящихся, и анекдоты, во время их сотворения случившиеся” (напечатано в изд. соч. Державина под ред. Грота, 1856, т. III, стр. 592) [22, с. 468]. Диктовал он Объяснения своим близким в 1809–1810 гг. Аналогичные примечания-ключи к своим стихам Осип Мандельштам диктовал в Воронеже Сергею Рудакову (к сожалению, утрачены).

В Объяснениях к строфам 2 и 4 “Лебедя” Державин говорит о “двойном образе”: “т.е. по бессмертной душе и по сочинениям” [22, с. 508], – что синонимично и “душе в заветной лире”, и – “Я губами несусь в темноте”. О “вратах мытарств” он поясняет: “в греко-российской церкви мытарства или заставы <место> где умершие души должны дать отчет в злых и добрых своих делах” [22, с. 508].

У Мандельштама Я-поэт дает “строгий отчет” “за Лермонтова Михаила”, собственный же его голос “будет свидетелем”. В свете сказанного при обратном чтении *Стихов* строфе о Лермонтове отводится роль Чистилища, после чего Я-поэт дантовским путем попадет в Рай, где ждет его возлюбленная. (Следует заметить: обратное чтение предполагает движение не по строчкам, а строфами и фрагментами текста; как писал О. Мандельштам в “Разговоре о Данте”, “всякий период стихотворной речи – будь то строчка, строфа или целная композиция лирическая – необходимо рассматривать как единое слово” [1, т. 2, с. 223].)

Наконец, державинская фраза: “С небес раздамся в голосах” – отзывается в *Стихах* (“Я губами несусь в темноте”) и словно предвосхищает “разноголосицу” и многоголосие поэзии Осипа Мандельштама в целом.

Как писал Н. Гумилев, “поэт почувствовал себя всечеловеком, мирозданьем даже, органом речи всего существующего”¹⁵.

III

“Нас путает синтаксис”

(о так называемом “цензурном” варианте финала)

Сначала – сам текст:

Но окончилась та перекличка
И пропала, как весть без вестей,
И по выбору совести личной
По указу великих смертей.
Я – дичок испугавшийся света,
Становлюсь рядовым той страны,
У которой попросят совета
Все кто жить и воскреснуть должны.
И союза ее гражданином
Становлюсь на призыв и учет,
И вселенной ее семьянином
Всяк живущий меня назовет...

27 марта–5 апреля 1937

[1, т. 1, с. 425]¹⁶.

По мнению М.Л. Гаспарова, эти строки “политизированы”, “резко нарушают единство стиля” *Стихов* и в конечном счете говорят о “трудной и

¹⁵О “веками подготавливавшемся переходе лирической поэзии в драматическую” см.: [23, с. 251].

¹⁶Об истории обнаружения и осмысления этого фрагмента (см.: [2, с. 16]).

сложной логике” приятия поэтом “официальной идеологии” [2, с. 18]. По мнению же О. Ронена, им свойственна “непротиворечивая по отношению к основному тексту многонаправленность смыслов” [15, с. 118].

Но, может быть, “сознание” поэта “хитрит”, и открытый смысл был сориентирован на “официальных редакторов”, а скрытые – на понимающего читателя? Или у него какая-то иная цель?

Мы полагаем, что поэт ведет здесь свой бой за сохранение языка (ср.: “И в бой меня ведут понят-

ные слова”), за возвращение “понятным словам” их исконных значений. Поле боя является само слово, в котором разными приемами восстанавливаются смыслы, присущие ему от века – и в языке, и в поэзии. Вот почему “единство стиля”, как мы считаем, не нарушается. Но благодаря столкновению открытого и скрытых смыслов оказывается возможным выразить то неназываемое, что в данный миг происходит в герое и с героем:

Весть летит	–	И пропала, как весть без вестей
Я ль без выбора пью	–	И по выбору совести личной
Свет стоит на сетчатке моей	–	испугавшийся света
		Становлюсь на призыв и учет
И звучит по рядам шепотком	–	Становлюсь рядовым
Нам союзно лишь то...	–	И союза ее гражданином
по околицам века		
Костылей деревянных семейка	–	И вселенной ее семьянином

О какой же “той” стране и о какой перемене идет речь? Из приведенных О. Роненом и для нас чрезвычайно «важных подтекстов так называемого “советского” варианта окончания» *Стихов* два сближены самим моментом перехода в мир иной: “И начнется перекличка / Всех идущих в область ада, / Или в рай обетованный – / Вспоминать о нем не надо” (Гейне, “Вспоминать о нем не надо” [“Nicht gedacht soll seiner werden”], пер. Минаева).

“И мира юного, покоен, примирен, / Я стану вечным гражданином” (Фет, “Кричат перепела”) [15, с. 118].

Этому-то мгновению, как мы считаем, в сюжете VI редакции *Стихов* и посвящены 12 строк, следующие сразу же за описанием предсмертного часа Я-человека, – часа, в котором “Напрягаются (так в VI варианте!) кровью аорты” и “Я шепчу обескровленным ртом”. В прямом, медицинском, смысле (коль скоро речь идет о телесности) это означает приближение и наступление аневризмы аорты, т.е. мгновенную смерть, в народе называемую разрывом сердца. Значит, в VI и VII редакциях, предшествующих “окончательному” варианту *Стихов*, момент смерти героя пропущен не был.

Однако эти 12 строк не были там финальными, после них еще шел разговор о судьбах человечества (“Будут люди холодные, хилые” – в тексте безличного повествователя, что в итоге уйдет в начало *Стихов*) и о бессмертии Я-поэта, утверждаемом им самим (“Я губами несусь в темноте”, что станет серединой текста). Казалось бы, в каждом субъектном сюжете были расставлены точки над *i*.

Но Мандельштам такой вариант не удовлетворил. Еще не вызрела счастливая идея двойной композиции (как протяженности текста к настоящему, которое станет прошлым, и встречной развернутости его в будущее, т.е. к выходу из замкнутого пространства эпохи). И как только эта идея возникла, Мандельштам исключил данный фрагмент из *Стихов*, а также перекомпоновал весь текст. Благодаря незавершенности земного сюжета Я, расширилось внутреннее пространство *Стихов*, а о факте безвестной гибели героя доскажет не он сам (становящийся рядовым “той” страны), а безличный авторский голос, появившийся после Я.

Здесь особенно заметна роль местоименных дейксисов (“та”, “той”, дважды “ее”), которыми определяются окказиональные значения ряда слов, ставших официальными знаками новой эпохи (“страны”, “совета”, “союза”, “гражданином”; см. также примеч. 7). Рассмотрим их значения.

* “Но окончилась та перекличка”, – предполагает ту, о которой только что шла речь в предшествующем фрагменте текста, где, как мы заметили, никто никого не выкликает, а каждый шепчет себе, напоминая, когда и кем “рожден”. Местоимение ТА фиксирует момент, когда перекличка окончилась: для Я она уже “та”. Но и страна, рядовым которой Я сейчас становится, для него пока еще “та”, неведомая (The undiscovered country). Так передается ощущение **самого мига** перехода Я в мир иной.

* “той страны, / У которой попросят совета / Все, кто жить и воскреснуть должны”. Словесное клише Страна Советов разъято на два слова, и каждое поставлено в рифменную позицию, т.е. обособлено.

Из семантики этих слов в лирике поэта 1930-х гг. следует, что страна либо взаимозаменяема с землей (“под собою не чуя страны” – и др.), либо они взаимно определяют друг друга (“страны-земли, где смерть уснет, как днем сова” – 1937), обозначая, таким образом, про-стран-ство. Конкретизируется это пространство по-разному: “страна москательных пожаров” и “в стране субботней, которую Арменией зовут”, или, если речь идет о России, то она не названа, но определена: “моя страна”, “в родной стране”, “трудодень страны знакомой”.

Иная страна – “заресничная” (“Там ты будешь мне жена”, 1925) в связи с Ольгой Ваксель означает несбыточность мечты героя в этой стране, чем сближается с коннотациями “стран” у раннего Мандельштама (“воздух горных стран – эфир” и “в заочных, заоблачных странах”).

В свете сказанного та “страна, у которой попросят совета все”, означает потусторонний мир и не несет в себе идеологической подоплеки (ср.: [2, с. 62, 63, 65–66]).

* Прилагательное “советский” в словоупотреблении поэта либо придает речи негативный смысл (мотивы смерти, страха – “В черном бархате советской ночи”, “Я в ночи советской помолюсь”), либо выступает как временная характеристика (“советских городов”, “машин советских стук”), которая может получить также значение исчерпанности, т.е. временности этой эпохи, о чем говорят оксюморонные сочетания: “мы говорить должны / О будущем советской старины”; и – в том же смысле: “Все моложавое его тысячелетье”. Временность доставшейся ему эпохи поэт стремится преодолеть, перекрыть голосом, прогудев “протяжно, в глубь веков”.

Само же слово “совет” во всех случаях сохраняет свой исходный смысл: «забыв “Титаника” совет» (1913), “советовать я не берусь” (“Мне жалко, что теперь зима...”, 1920), “А на дворе у рыб ученый был советник” (“Ариост”, 1933–1935), “Читателя! советчика! врача!” (“Куда мне деться в этом январе...”, 1937). То же, по всей видимости, и в *Стихах*: “У которой попросят совета”, – т.е. живущие, которые по смерти “воскреснуть должны”, попросят “совета” у той, иной страны, из которой не возвращаются.

* Дейксис “ее” дважды отсылает к “той” стране: “И союза ее гражданином...”, “И вселенной ее семьянином...” – семантически преобразуя официальный титул страны Союз <...> Республик (а кстати, ничто не мешало поэту, в случае необходимости, сказать: “Еще гуляют в городах Союза”) – в очеловеченный “союз граждан”, продолжая и духовно расширяя значение того же слова в тексте Мы-поэтов: “Нам союзно лишь то, что избыточно”, – т.е. возвращая слово к его корням (союз и со-уз) и тем даруя со-узникам, лишенным

прав гражданства в “этой” стране, обретение равноправия в “той”.

В слове “вселенная” тоже актуализируется его этимология – вселять, поселять, селить, давать место для житья (ср.: “счастливое небохранилище – раздвижной и прижизненный дом”). В этой стране поэт ощущал себя “непризнанным братом”, “отщепенцем в народной семье”, “дичком”, а в “той стране”, в ее “вселенной”, он “становится рядовым” (как все) и “семьянином”, членом общей семьи. Примечателен пример В. Даля к слову *смейство*: *Хороша семейка!* – созвучный фрагменту <5>: “поет хорошо” и “костылей деревянных семейка”.

* “пропала, как весть без вестей” – несет в себе мотив утраты не только многих жизней, но даже “вестей” о тех, кто когда-то и кем-то был “рожден”.

* “по выбору совести личной” – не будем забывать о тех стихотворениях, за которые Мандельштам был арестован, сослан и в итоге погиб.

* “по указу великих смертей”. Насколько определенно речь идет о “вожде народов”, можно судить по тем значениям, которыми слово “указ” живет в лирике поэта: включая эти 12 строк, оно встречается всего 8 раз. Дважды производные от него связаны с высшей (божественной) духовностью: “Им указав на запад и восток” (“Айя-София”, 1912) и – “Ты указал в чертоге тронном / На белой славы торжество” (“Ода Бетховену”, 1914).

Остальные случаи (и все они в 1930-е годы!) в своей хронологической последовательности окольцовывают стихи мотивом смерти: “Как подкову дарит за указом указ: / Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз” – в 1933-м; и: “По указу великих смертей” – в марте–апреле 1937-го. А между ними, “как сокол закольцован”, тот, кто живет в своих стихах собственными указами: “Жить щеглу – вот мой указ” (“Мой щегол, я голову закину...”, 1936. – *Вариант*); “И я хотел бы стрелкой указать / На твердость рта – отца речей упрямых” (<Ода> янв.–февр. 1937), – либо отсутствие указов в самой природе: “Как вестник без указа, / Распахнут кругозор” (“Я около Кольцова...”, янв. 1937). Синтаксический параллелизм (“по выбору совести личной” – “По указу великих смертей”) характеризует в первом случае лирического героя как поэта и человека – по “эту” сторону жизни, а во втором – тот миг, когда он вместе со всеми “становится рядовым той страны”.

* “дичок” – слово, редкое у Мандельштама. В “Армении” (1930) – это “для щербета *негодный дичок*, / Не дающий ни масла, ни запаха”, т.е. природная поросль, растущая от корней (NB), не приносящая практической пользы. Как образ “вещного шиповника”, вполне подходит для автохарактеристики поэта с его просьбой – “без ножниц”.

В 1934 г. на смерть Андрея Белого будет сказано: “Он, кажется, дичился умиранья / Застенчивостью славной новичка” – о том же моменте перехода “новичком” в иной мир.

В цитированном уже стихотворении “Возможна ли женщине мертвой хвала?..” (1935) строчки: “Я тяжкую *память* твою берегу, / *Дичок*, Медвежонок, Миньона”, – это по сути словесное описание фотографии Ольги Ваксель в Царском Селе (1906–1907), девочки в роскошном и трогательном одеянии, с медвежонок, прижатым к груди, с незащищенностью взгляда и полуулыбки [8, с. 27].

Во всех случаях в связи с “дичком” речь идет о хрупкости, ранимости поэзии, красоты и самой жизни. Этот сквозной мотив и получил завершение в 12-стишии: “Я – дичок, испугавшийся света”, – перекрываемый там же мотивом памяти: “Всяк живущий меня назовет” (ср. также: “Но то, что я скажу, заучит каждый школьник”). А поскольку в “окончательную” редакцию фрагмент не вошел, то мотив “дичка” в лирике поэта после 1935 г. остался открытым и звучит как одна из пронзительно-щемящих нот.

Тема “дичка” неожиданно сопрягается со словотворчеством Мандельштама, который не только сознательно стремился вернуть языку его семантическое богатство и историческую глубину, отмененные знаками новой жизни (см. примеч. 7). В состязательности с доставшейся ему эпохой, утверждению которой способствовало, как он сказал, «талантливо найденное слово “большевик”», поэт произвел собственное слово “большевея”. Но произвел не от “большевика”, а от “большака”, в прошлом означавшего, в частности, старшего из сыновей, *взрослеющего* подростка. Так, мотив “ребенка” в стихах поэта о Москве 1931 г.:

Я больше не ребенок!
Ты, могила,
Не смей учить горбатого...
...Как мальчишка
За взрослыми в морщинистую воду,
Я, кажется, в грядущее вхожу,
И, кажется, его я не увижу... [1, т. 1, с. 181, 182] –

получит продолжение в “Стансах” (1935):

Я должен жить, дыша и **большевея**,
Работать речь, **не слушаясь** – сам-друг...
[1, т. 1, с. 217],

где этот неологизм прозвучал дважды, оба раза вступая в созвучие с редким у Мандельштама словом – “хорошея” (всего 2 случая): “Я должен жить, дыша и большевея, / И перед смертью хорошея...”. И в июне того же года оно имплицитно включено в портретную характеристику уже не

раз упомянутого женского образа (в стихотворении “Возможна ли женщине мертвой хвала?..”), с внутрискрочной рифмой: “И прадеда скрипкой гордился твой род, / От шей-ки ее хоро-шея”. Но этим, в свою очередь, стихотворение повторно перекликается с теми же “Стансами”: “Я должен жить, дыша и большевея <...> Я помню всё: немецких братьев шей”.

Вкупе с “дичком” сказанное представляет собой один из многих примеров существования в поэзии О. Мандельштама “сети воздушных сообщений”. В данном случае в их перекличке, как мы показали, “дышит таинственность брака” – в невидимых и трудноуловимых прикосновениях “этим воздухом” к потаенной теме.

Завершая сюжет “дичка” и разговор о *Стихах* в целом, заметим, что “ласточка” и “Лермонтов”, появившиеся впервые в IV и V редакциях *Стихов*, исчезают именно тогда, когда вводится строфа с “дичком” (в VI и VII редакциях). И, напротив, как только эта строфа отбрасывается, в *Стихи* возвращаются “Лермонтов” и “ласточка” (в VIII редакцию, “окончательную”). Так в очередном “амплитудном колебании” (по ходу работы над текстом) отражается, в нашем прочтении, поиск Мандельштамом места, которое займет в его поэтическом завещании эта женщина¹⁷. В итоге ее подтекстный образ окажется не в начале фабулы (не здесь, где смерть), а в конце, на вершине восхождения Я-поэта, – “там”, где время не бежит.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. Стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. П. Нерлера. Вступ. статья С. Аверинцева. Т. 2. Проза / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера. Коммент. П. Нерлера.
2. Гаспаров М.Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996.
3. Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций – к окончательному тексту. 2-е изд., доп. / Предисловие Л. Гинзбург. Сост. С. Василенко и П. Нерлера. М., 1997.
4. Левин Ю. Заметки о поэзии О. Мандельштама тридцатых годов. II: “Стихи о неизвестном солдате” // Slavica Hierosolymitana. 1979. Vol. 4.
5. Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: Материалы науч. конф. М.: РГГУ, 2001. Републикация статьи: Russian Literature. 1974–1975. Vol. 7/8.
6. Бродский И. Сын цивилизации / Пер. с англ. Дм. Чекалова // Звезда. 1989. № 8.

¹⁷См.: “С первой встречи с людьми, особенно с женщинами, Мандельштам знал, какое место займет этот человек в его жизни... Ольгу он помнил всегда” [24, с. 204].

7. *Топоров В.Н.* Ласточка; Огонь // Мифы народов мира. В 2 т. М., 1980–1982. Т. 2.
8. *Ласкин А.С.* Ангел, летящий на велосипеде: Документальная повесть об О. Ваксель и О. Мандельштаме; “Я недолго жила на земле...”: Избранные стихи О.А. Ваксель / Сост., подгот. текста А.С. Ласкина. СПб.: Стройиздат, 2002.
9. *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений. В 4 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958–1959. Т. 1.
10. *Фрейдин Ю.Л.* “Просвечивающие” слова в стихотворениях О. Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта. М.: РГГУ, 2001.
11. *Живов В.М.* Космологические утопии как подтекст в “Стихах о неизвестном солдате” О. Мандельштама // Осип Мандельштам: К 100-летию со дня рождения: Поэтика и текстология. М., 1991.
12. *Баевский В.С.* О поэтике Мандельштама: Реалия. Деталь. Образ. Контекст // Филологические записки. Воронеж, 1994. № 2.
13. *Глазова М.* Мандельштам и Данте: “Божественная комедия” в поэзии Мандельштама тридцатых годов // Сохрани мою речь. М.: РГГУ, 2000. Вып. 3. Ч. 1.
14. *Schiller.* Ein Lesebuch für unser Zeit. Weimar: Volkerverlag, 1958.
15. *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002.
16. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений. В 10 т. М.: Правда, 1981.
17. *Shakespeare W.* Hamlet. Published in Penguin Popular Classic, 1994.
18. *Одоевский А.И.* Полное собрание стихотворений. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1958.
19. *Поляновский Э.* Смерть Осипа Мандельштама // Известия. 1992. № 125. 30 мая.
20. *Штемпель Н.Е.* Мандельштам в Воронеже: Воспоминания. М., 1992.
21. *Микушевич В.Б.* Опыт личного бессмертия в поэзии Осипа Мандельштама // Слово и судьба: Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М.: Наука, 1991.
22. *Державин Г.Р.* Стихотворения. М.: ГИХЛ, 1958.
23. *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990.
24. *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга: Воспоминания. М.: Московский рабочий, 1990.