

## ДОРА ИЗРАИЛЕВНА ЧЕРАШНЯЯ



Кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы и истории русской литературы Государственного Удмуртского университета (г. Ижевск).

Окончила филологический факультет Уральского государственного университета, работала редактором книжного издательства, преподавателем литературы.

В 1982 г. защитила кандидатскую диссертацию «Автор в лирике А.К. Толстого» в Тартуском университете (научный руководитель проф. Б.О. Корман).

С 1991 г. – доцент кафедры теории литературы и истории русской литературы Удмуртского госуниверситета (в 1998–2007 гг. заведовала этой кафедрой).

Редактор-составитель научного сборника «Кормановские чтения» (выпуски 1–9), спецвыпусков Вестника УдГУ, посвященных Б.О. Корману, О. Мандельштаму, Е.А. Миллиор (ученице Вяч. Иванова), и др.

Публикации: статьи по истории русской литературы (в межвузовских научных сборниках, специальных журналах, в том числе академических).

Книги:

- Этюды о Мандельштаме. – Ижевск, 1992. – 152 с.
- Частотный словарь лирики О. Мандельштама: субъектная дифференциация словоформ. – Ижевск, 2003. – 1024 с.
- Поэтика Осипа Мандельштама: субъектный подход. – Ижевск, 2004. – 448 с.
- Тайная свобода поэта: Пушкин. Мандельштам. – Ижевск, 2006. – 308 с.

## ДИНАМИКА СЮЖЕТА И ВСТРЕЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ В «СТИХАХ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ» ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА<sup>1</sup>

Памяти Юрия Иосифовича Левина

**Хоружий С.С.:** Сегодняшний доклад посвящен поэтике Мандельштама. Так же как и Достоевский, Мандельштам – тема бесконечная и постоянно углубляющаяся, в том числе и в антропологическом аспекте. Мы уже затрагивали ее в связи с докладом Елены Юрьевны Глазовой-Корриган на нашем семинаре<sup>2</sup>. Елена Юрьевна преподает в университете Атланты (США) и углубленно занимается Мандельштамом, выпустила о нем ряд книг. У нас на семинаре она представила свою концепцию, идейной линией которой является противопоставление поэтики Мандельштама постмодернизму. Эта идейная линия и интерес к различению мандельштамовской и постмодернистской поэтики в значительной степени обусловлены контекстом американской науки, в рамках которой Елена Юрьевна работает.

<sup>1</sup> Стенограмма 51-го заседания семинара «Феномен Человека в его эволюции и динамике», состоявшегося 12 мая 2010 г.

<sup>2</sup> *Глазова-Корриган Е.Ю.* Поэтика Мандельштама: психолого-антропологические измерения. Доклад на 20-м заседании семинара, 11 апреля 2007 г. Стенограмма опубликована в сб. «Феномен человека в его эволюции и динамике». – М.: ИФ РАН, 2009. – С. 178–207.

Сегодняшний докладчик – Дора Израилевна Черашняя также является специалистом по Мандельштаму. Однако работая в Удмуртском государственном университете, она развивает подход, который наследует идеи отечественной теории текста. Эта теория развивалась не в одной научной школе и, соответственно, существует в ряде вариаций. Дора Израилевна представляет формацию научной школы, основанную Борисом Осиповичем Корманом. Это крупный ученый, близкий к структуральному литературоведению. Как обозначить направление, к которому принадлежит Корман?

**Черашняя Д.И.:** Оно обозначено М.М. Бахтиным как «теория автора».

**Хоружий С.С.:** То есть с Бахтиным более прямое родство, чем со структурным литературоведением?

**Черашняя Д.И.:** Да.

**Хоружий С.С.:** И даже Бахтин более близок этому направлению, чем Лотман?

**Черашняя Д.И.:** Безусловно. Бахтин, далее Виноградов, Тынянов.

**Хоружий С.С.:** Понятно. Конечно, в деталях эту линию мы, не будучи профессиональными филологами, особо себе не представляем, но назывным образом ее прочертить стоило. Для нас же существенно иное. Дора Израилевна полагает, что в таком сложном филологическом контексте, как углубленный разбор поэтики Мандельштама, идеи синергичной антропологии также полезны. И наоборот: оказалось, что и теория текста, в русле которой работает Дора Израилевна, хорошо приложима непосредственно к материалу русской религиозной философии. В частности, Дора Израилевна провела исследование текстов Л.П. Карсавина, и оказалось, что целый ряд собственно философских идей в таком структурно-текстологическом анализе освещается лучше, чем с позиций метафизики, или теории всеединства, или теории личности. Таким образом, анализ структур текста оказался весьма эффективен для выяснения и философских аспектов.

Эту линию текстологического анализа Дора Израилевна продолжает развивать в своей преподавательской деятельности. Ею разработан авторский курс «Теория автора и русская философская антропология начала века». Здесь у нас есть почва для взаимного интереса, но это – что касается выходов непосредственно в философию. Сегодняшний же доклад посвящен Мандельштаму – основной тематике Доры Израилевны, и в этой области она является одним из наиболее активных и основательно работающих исследователей.

Как все мы знаем, в корпусе произведений зрелого Мандельштама особое место занимают «Стихи о неизвестном солдате». У Доры Израилевны сложилась своя интерпретация, свое прочтение этого ключевого мандельштамовского текста, это – отдельная ее концепция. И вот ее Дора Израилевна нам сегодня и поведает. Предоставляю слово докладчику.

**Черашняя Д.И.:** Спасибо! Тема моего доклада – «Динамика сюжета и встречное движение времени в “Стихах о неизвестном солдате” Осипа Мандельштама»<sup>3</sup>. Я хотела бы посвятить этот доклад памяти недавно ушедшего от нас Юрия Иосифовича Левина, который умер 14 апреля сего года. Это один из тех людей, который входит в круг потенциальных трех-четырёх читателей, ради которых пишешь, их мнение и одобрение всегда наиболее важно. Это очень большая потеря, и для меня лично, и для мандельштамоведения.

Вначале я прочитаю текст этого стихотворения О. Мандельштама для того, чтобы его строки материализовались в нашей аудитории.

<sup>3</sup> В докладе в сжатом виде изложено содержание одноименной статьи, опубликованной со всем справочным аппаратом в: Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2008. – Т. 67. – № 5. – С. 37–54.

## Стихи о неизвестном солдате<sup>4</sup>

(1)

Этот воздух пусть будет свидетелем,  
Дальнобойное сердце его,  
И в землянках всеядный и деятельный  
Океан без окна – вещество...

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

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

Будут люди холодные, хилые  
Убивать, холодать, голодать  
И в своей знаменитой могиле  
Неизвестный положен солдат.

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

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

(2)

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

(3)

Сквозь эфир десятично-означенный  
Свет размолотых в луч скоростей  
Начинает число, опрозраченный  
Светлой болью и молью нулей.

И за полем полей поле новое  
Треугольным летит журавлем,  
Весть летит светопыльной обновою,  
И от битвы вчерашней светло.

<sup>4</sup> Публикация по: *Мандельштам О.Э.* Собр. соч. – М., 1994. – Т. 3. – С. 123–125.

Весть летит светопыльной обновою:  
– Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,  
Я не Битва Народов, я новое,  
От меня будет свету светло.

(4)

Аравийское месиво, крошево,  
Свет размолотых в луч скоростей,  
И своими косыми подошвами  
Луч стоит на сетчатке моей.

Миллионы убитых задешево  
Протоптали тропу в пустоте, –  
Доброй ночи! всего им хорошего  
От лица земляных крепостей!

Неподкунное небо окопное –  
Небо крупных оптовых смертей, –  
За тобой, от тебя, целокупное,  
Я губами несусь в темноте –

За воронки, за насыпи, осыпи,  
По которым он медлил и мглил:  
Развороченных – пасмурный, оспенный  
И приниженный гений могил.

(5)

Хорошо умирает пехота,  
И поет хорошо хор ночной  
Над улыбкой приплюснутой Швейка,  
И над птичьим копьём Дон-Кихота,  
И над рыцарской птичьей плюсной.  
И дружит с человеком калека –  
Им обоим найдется работа,  
И стучит по околицам века  
Костылей деревянных семейка, –  
Эй, товарищество, шар земной!

(6)

Для того ль должен череп развиваться  
Во весь лоб – от виска до виска, –  
Чтоб в его дорогие глазницы  
Не могли не вливаться войска?  
Развивается череп от жизни  
Во весь лоб – от виска до виска, –  
Чистотой своих швов он дразнит себя,  
Понимающим куполом яснится,  
Мыслью пенится, сам себе снится, –  
Чаша чаш и отчизна отчизне,  
Звездным рубчиком шитый чепец,  
Чепчик счастья – Шекспира отец...

(7)

Ясность ясеновая, зоркость яворовая  
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,  
Словно обмороками затоваривая  
Оба неба с их тусклым огнем.

Нам союзно лишь то, что избыточно,  
Впереди не провал, а промер,  
И борются за воздух прожиточный –  
Эта слава другим не в пример.

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

Для того ль заготовлена тара  
Обаянья в пространстве пустом,  
Чтобы белые звезды обратно  
Чуть-чуть красные мчались в свой дом?

Слышишь, мачеха звездного табора,  
Ночь, что будет сейчас и потом?

(8)

Наливаются 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 прочитала это стихотворение для того, чтобы Вы представили себе, как я его чувствую, ощущаю, потому что чтение – это уже *прочтение*. И продолжением этого прочтения будет мой доклад.

Вы, наверное, обратили внимание, что разные куски я интонировала по-разному. Делала я это в зависимости от того, какому авторскому голосу принадлежит тот или иной кусок. Это необходимо, чтобы в совокупности целого, в единстве сюжетно-композиционной организации текста представить себе автора, его структуру на уровне взаимодействия различных сторон авторского сознания, авторских голосов. В сущности, это – карсавинские идеи о многосторонности авторской личности; идеи С.Л. Франка о бытии «я», «мы», «ты»; идеи Н.А. Бердяева об индивиде как части рода и как духовной личности, – тут много можно перечислять. Иными словами, мысли и идеи В.В. Виноградова, М.М. Бахтина формировались в контексте русской философской антропологии начала века. Потом они перешли в филологию, или, как сказал Сергей Георгиевич Бочаров о Бахтине, он «сменил язык философствования на язык филологического исследования».

Об этом произведении Мандельштама – «Стихах о неизвестном солдате» – очень много писали и у нас, и за рубежом. Если собрать все, что написано, то получится, наверно, два увесистых тома, при этом практически каждая публикация содержит нечто ценное. Однако направления исследований были разными. А поскольку в тексте много неясного, то прежде всего пытались ответить на вопрос, о ком или о чем тут идет речь. И на этом пути было много ценных находок. Но наш подход будет иной. Нас будет интересовать, не о ком или о чем идет речь, а *кто* говорит. Почему? Потому что сам Мандельштам жанрово определил это произведение как «стихи», а стихи – это лирический жанр. Этот жанр предполагает лирическое *самораскрытие* духовной личности автора: ее откровение, прямые обращения вовне и устремленность (полет-спуск). Для разговора об этой духовной личности мы обратимся непосредственно к носителям лирического содержания и их отношениям между собой в сюжетно-композиционном единстве целого, то есть – к структуре личности Автора. Когда мы проясним, *кто* говорит, то нам будет понятно, почему этот говорящий говорит именно об этом, а не о другом. Мы поймем сюжетно-композиционно, как движется мысль автора в этом произведении (причем движется она двунаправлено, о чем мы еще будем говорить).

В нашем исследовании наиболее значимыми для нас будут статьи и эссе самого Мандельштама, поскольку в них он формулирует основы своей поэтики. Причем, стихами он иногда предопределяет эти формулировки, потому что стихи – акт непредсказуемый. Иногда принципы своей поэтики Мандельштам формулирует позже. Я прочитала стенограмму доклада Елены Юрьевны [Глазовой-Корриган]<sup>5</sup>. Она разбивает творчество Мандельштама на периоды, внутри которых доминирует какой-то образ или тема, прорабатываемая Мандельштамом. Но она берет отдельные периоды. А что нам делать с 1913-м годом, когда «отравлен хлеб и воздух выпит» и когда Мандельштам в споре с Державиным говорит:

И, если подлинно поется  
И полной грудью, наконец,  
Все исчезает – остается  
Пространство, звезды и певец?

«Пространство, звезды и певец», – это основной мотив позднего Мандельштама и «Стихов о неизвестном солдате». Стихия воздуха, неба – это все поздний Мандельштам, 30-е годы, но сказано это в 1913-м году. Значит, сказано это было пророчески.

Итак, в нашем исследовании нас будут интересовать, во-первых, эссе самого Мандельштама, а во-вторых, работы Ирины Михайловны Семенко, первой выполнившей текстологию *Стихов*. Она работала с Надеждой Яковлевной Мандельштам над архивом Осипа Эмильевича, и текстология всех первых изданий Мандельштама осуществлена И.М. Семенко. Кроме того, нас интересуют статьи Юрия Иосифовича Левина и Омри Ронена 1960–1970-х годов. Это был очень важный период в лингвистике, потому что тогда появился и упрочился интерес к субъекту речи, к его особенностям в акте коммуникации. Ю.И. Левин многое тогда сделал для анализа произведений Мандельштама, но его проработки были связаны с лингвистической терминологией. Параллельно Б.О. Корман тоже в 60-ые годы интересовался лингвистикой, но он придал лингвистическим терминам литературоведческую спецификацию, которой я и пользуюсь.

<sup>5</sup> Глазова-Корриган Е.Ю. Указ. соч.

В 60–70-е годы изучение стихов Мандельштама только начиналось, но уже тогда были определены главные, на мой взгляд, подходы, а именно:

Во-первых, это путь анализа не от комментариев к тексту, а наоборот изнутри – вовне.

Когда раньше ставился вопрос, о чем стихи, то брался конкретный образ, например, небо или звезды, и притягивался весь поэтический материал, где писали про небо или звезды.

**Хоружий С.С.:** То есть собирался материал по принципу «то, что рядом».

**Черашняя Д.И.:** Да, совершенно верно. И так собрался огромный материал про «Стихи о неизвестном солдате», но который оставлял это произведение загадкой.

Во-вторых, внимание к контексту прежде всего творчества самого Мандельштама и более всего – к его воронежским стихам.

В-третьих, сосредоточенность исследования на коммуникативной функции текста.

В-четвертых, понимание полисемантической природы текста как следствия не расширения словесного пространства, а уплотнения реальности.

Например, Надежда Яковлевна Мандельштам упоминала, что сам Осип Эмильевич характеризовал *Стихи* как образ земли без человечества, как страшный образ будущего после самоуничтожения («Эй, товарищество, шар земной...»).

Но это все вступление, я не буду сейчас в это углубляться.

Суть нашего доклада – в обосновании принципа двунаправленной композиции «Стихов о неизвестном солдате». Для этого сначала мы рассмотрим динамику текста как смену форм авторской речи от начала и до конца произведения, то есть сюжет. Сюжет – это художественная организация текста, но каждый сюжет имеет какое-то реальное обоснование – фабулу; и мы проследим затем несовпадение сюжета с фабулой (то есть реальной мотивировкой сюжета). Это несовпадение порождает – в возможности – еще один сюжет. И, наконец, мы рассмотрим одну из текстологических проблем текста, имеющего восемь редакций, как поиск поэтом главного принципа композиции *Стихов*.

Итак, рассмотрим последовательность текста по принадлежности его тому или иному авторскому голосу.

Название и первые четыре строфы местоименно не маркированы, там нет говорящего, то есть слова принадлежат скрытому в тексте лирическому субъекту. На первом плане здесь объектное содержание высказывания, отражающее всеведение *безличного говорящего* (то есть не ограниченного ни местом, ни временем) обо всем,

- что происходит на земле *сейчас*: «...До чего эти звезды изветливы...»;
- что происходило *прежде*: «Помнит дождь – ... как лесистые крестики метили...»;
- и *будет* происходить: «Будут люди холодные, хилые / Убивать, холодать, голодать...».

Растворенный в тексте этот авторский голос говорит как сама История. Ему и отдана *повествовательная* функция: назвать главного героя и сообщить о его гибели как достоверном факте: «И в своей знаменитой могиле / Неизвестный положен солдат». Фактически повествование начинается со смерти главного героя. Отсутствие глагола-связки (у сказуемого «положен») 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 войне, увековеченных символической могилой Неизвестного солдата «в память и в назидание потомкам» в Париже в 1920 году, 11 ноября.

Однако притяжательное местоимение «своей» сообщает семантике этой «могилы» оксюморонность: в «знаменитой» – акцентируется ее символический, а в «своей» – конкретно-индивидуальный смысл, получающий продолжение уже в следующей строфе, в слове лирического Я («Научи меня, ласточка хилая...»).

Но прежде остановимся на самом *переходе* от слова безличного повествования *о герое* к слову героя *о самом себе*. Отсутствие ритмических различий и знаков препинания, разделения (двоеточия и кавычек) придает этому Я статус *еще одного* первичного авторского голоса (был безличный, а появился еще один – личный авторский голос), который позиционирует себя как «собственный объект», то есть говорящий о самом себе (по Л.Я. Гинзбург, это лирический герой). Образ «неизвестного солдата» индивидуализируется (теперь это известное «Я»), а «знаменитая» земная могила обретает новые смыслы: не земная (как в Париже), а «воздушная», и лично этому Я принадлежащая («в своей»). И далее, после включения этой «могилы» в новое обобщение – «воздушная яма», которая «влечет» поэтов, – она становится знаком личной посмертной славы героя *как поэта* (тем более там дальше появляется Лермонтов), а также «знаком бессмертия» поэтов вообще.

В совокупности с обращением этого Я к *ласточке* («ласточка» – один из опознавательных знаков поэзии и поэтического слова в лирике Манделштама), мы определим *этот* авторский голос как «Я-поэт». И «воздушная могила, которая влечет», и обращение к ласточке («Научи меня, ласточка хилая...»), и разговор о Лермонтове («И за Лермонтова Михаила / Я отдам тебе строгий отчет...», – все это позиционирование себя как «Я-поэта».

**Хоружий С.С.:** Здесь у Вас получается некая связь поэтической означенности автора со стихией воздуха? Поэзия и воздушность как-то сопрягаются?

**Черашняя Д.И.:** Да, я к этому приведу. Но в данном случае я подчеркиваю, что здесь лирический герой говорит о себе как о «Я-поэте».

В слове этого лирического героя (поэта) образ «могилы» амбивалентно совмещает в себе и земное («сутулого», «яма»), и небесное («воздушная могила»), телесное и духовное, забвение и память.

Ю.И. Левин обратил внимание на дейксис «*этой* воздушной могиле», придающий «воздушной могиле» *личные коннотации*, в чем он увидел подтверждение одной из своих идей прочтения текста как «горячего репортажа», и тяготение к *непосредственности* высказывания.

Можно расширить спектр значений и модальностей дейксиса у Манделштама-лирика вообще и в *Стихах*, в частности. Один и тот же дейксис будет означать разное: в зависимости от *принадлежности* указательного слова *тому или иному авторскому голосу*.

Например, для безличного повествователя значения дейксиса «этот» («*Этот воздух* пусть будет свидетелем» или «До чего *эти звезды* изветливы») определяются его (повествователя) венаходимостью. Этот повествователь может говорить о чем угодно – и о воздухе будущего, и о звездах настоящего. В отличие, например, от «Я-поэта», который говорит только о том, что происходит рядом, здесь и сейчас («с *той* воздушной могилою»). И также в отличие от позиции «Мы-современники»: «Угрожают нам *эти* миры...», это миры для всех тех, кто сейчас живет, находится на Земле. Или от позиции «Мы-поэты»: «*Эта слава* (неземная слава) *другим не в пример*...».

То есть дейксис будет различным по смыслу:

- в зависимости от того, кто говорит, и где этот говорящий находится – в прошлом или будущем, на небе или на земле;



- в зависимости от того, какова в **каждый данный момент пространственная позиция** лирического субъекта.

Когда Я-поэт находится в *воздухе*, то «этой» для него будет «воздушная могила». Когда же он будет приближаться к *земле*, то «этим» для него становится «варево», то есть *земная жизнь* («Я ль без выбора пью это варево...»). Получается: указательное слово одно и то же, говорящий – один и тот же, но в зависимости от пространственной позиции говорящего (в воздухе и на земле) речь идет о качественно разных «это».

Мотивное движение от «воздуха» и «воздушной» к «воздушной яме» и «воздуху прожиточному», продолжая тему поэта (и поэтов), позволяет нам уже *в первой строке* («Этот воздух пусть будет...») увидеть начало разговора о *поэтическом дыхании* (пока в третьем лице), о том, что останется после смерти «неизвестного солдата» (то есть «Я-поэта») и что будет свидетельствовать о его времени перед будущим.

В таком прочтении проясняется связь «воздуха» с *его* «сердцем» («Дальнобойное сердце его...»). Чье это сердце? Если это сердце поэтического дыхания, то понятно, что все это имеет отношение к «неизвестному солдату», то есть поэту. Проясняется и духовный смысл «дальнобойности». Благодаря дыханию Я-поэта, «сердце» его оказывается «дальнобойным».

Как писал Мандельштам в 1934 г. в рецензии на книгу Аделины Адалис «Власть»: «...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». То есть в наших легких находится воздух эпохи, и он нам не принадлежит: мы вдохнули то, чем дышат все. «Второе, – продолжает Мандельштам, – и это второе, очевидно, первее первого – это то, что я назвал бы *убежденностью* поэтического дыхания или *выбором того воздуха*, которым хочешь дышать».

То есть, 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 эпохи («эти миры», что «угрожают нам») и претворить его в «*этот воздух*», который «будет свидетелем».

**Рупова Р.М.:** Это антропологическая практика.

**Черашняя Д.И.:** Простите, я не расслышала реплику.

**Хоружий С.С.:** Розалия Моисеевна [Рупова] обратила наше внимание на то, что «претворить воздух эпохи», никому не принадлежащий в «этот воздух», который будет свидетелем – это действие может быть квалифицировано как «антропологическая практика».

**Черашняя Д.И.:** Да-да. Каковы смыслы перехода от повествователя к Я-поэту? Пространство повествования *обрамляется названием* объектного героя – от заглавия («Стихи о неизвестном солдате») – до строки: «Неизвестный положен солдат», чем устанавливается *временной зазор* между повествователем и объектным героем. Голос повествователя звучит *после* смерти героя-«солдата», то есть *после* Я-поэта, но именно для того, чтобы утвердить причастность ЭТОГО воздуха (то есть дыхания-пения Я-поэта) как свидетеля будущему. Вот миссия повествователя: засвидетельствовать, что он положен в «знаменитую» могилу, и утвердить после смерти Я-поэта, что «воздух и будет свидетелем».

Обратимся теперь к строфам 5–6 того же фрагмента («Научи меня ласточка хилая...»), единство которых крепится не только голосом Я-поэта (единством говорящего), но и его обращенностью к «*ласточке*». Этот образ у Мандельштама-лирика высокочастотный и может нести разные смыслы: предметный, метафорический и, что особенно важно, мифологический. В статье В.Н. Топорова, посвященной

образу ласточки<sup>6</sup>, читаем, что издавна *ласточка* – «посредница между смертью и жизнью», она же – «символ опасности, непрочности», со специфически, по Топорову, мандельштамовским развитием – *забытое слово, ночная песнь, мысль бесплотная*, то есть это образ самой поэзии.

Но у Мандельштама «ласточка» дважды выступает как метафора женских образов. Во-первых, в стихотворении 1920-го года «Чуть мерцает призрачная сцена...», посвященном Ольге Арбениной. В этом стихотворении вводится сюжет, связанный с Анджиолиной Бозио – певицей, которая в середине XIX века гастролировала в Петербурге, простудилась в крещенские морозы и умерла, то есть сюжет, связанный со смертью. И, во-вторых, в стихотворении 1935-го года «Возможна ли женщине мертвой хвала...», посвященном Ольге Ваксель. В обоих случаях образ ласточки сопряжен с мифологическим мотивом смерти и *возвращения*: «Ты вернешься на зеленые луга»<sup>7</sup> – в первом случае, и «Из гроба ко мне прилетели...» – во втором.

Но только в двух случаях мотивная пара «ласточка – могила» возникает у поэта неотрывно от темы *полета*: в стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала...» (1935 г.) и в «Стихах о неизвестном солдате» (1937 г.). Очевидна родственность оксюморонных оборотов в обоих текстах:

И твердые ласточки круглых бровей  
Из гроба ко мне прилетели  
Сказать, что они отлежались в своей  
Холодной стокгольмской постели.

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

*Возможно ли женщине мертвой хвала, 1935*

*Стихи о неизвестном солдате, 1931*

Почему же в Стихах «ласточка *хилая*», но может научить *летать*? И почему «без руля и крыла»? Этим вопросом задавались все комментаторы. Прежде всего, конечно, есть переключка с лермонтовской строкой «без руля и без ветрил»<sup>8</sup>. Очевидна также связь с переводами О. Мандельштама из Петрарки (1934). Эти переводы так же, как и стихотворение «Возможна ли женщине мертвой хвала...», написаны поэтом под впечатлением известия о смерти Ольги Ваксель. В переводах из Петрарки герой (здесь, на земле) пытается представить, каково его возлюбленной «там». В 1934 г. характер вопросов поэта определялся его *земной* точкой отсчета: «Как хороша? к какой толпе пристала? / Как там клубится легких складок буря?»<sup>9</sup>.

Теперь же, в *Стихах*, когда ее «там» становится общим для них «здесь», он обращается к ней за помощью («Научи меня, ласточка хилая... / Как мне с этой воздушной могилою...»). Если он обращается к *ласточке*, то, казалось бы, при чем тут «руль»? Но коль скоро *ласточка* – метафора женского образа, ассоциируемого с Ольгой Ваксель, то в *своем земном измерении*, как и в стихах Мандельштама о ней: «Ангел в светлой паутине», – и в реальной подошлеке (ее многие запомнили в Петербурге начала 20-х годов летящей на велосипеде), она владела «крылом» и «рулем». Уже обвыкшись в воздухе («там»), «ласточка хилая» может «научить» и

<sup>6</sup> Топоров В.Н. Ласточка // Мифы народов мира: В 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1980–1982. – Т. 2. – С. 39.

<sup>7</sup> Чтобы вечно ария звучала:  
«Ты вернешься на зеленые луга», –  
И живая ласточка упала  
На горячие снега. (О. Мандельштам, 1920).

<sup>8</sup> Из поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»:  
На воздушном океане,  
Без руля и без ветрил,  
Тихо плавают в тумане  
Хоры стройные светил...

<sup>9</sup> Перевод Мандельштама из Петрарки: «Промчались дни мои – как бы оленей...»

героя – «новичка» в деле «умиранья» – как ему «с этой воздушной могилой» «без руля и крыла» *совладать*.

Это не «смерть в воздухе», что есть во всех комментариях. Дело в том, что в 1935 г. разбился самолет «Максим Горький». И тему неба и полетов в *Стихах* комментаторы обычно связывают с этой катастрофой. Но мне кажется, что здесь речь идет не о смерти в воздухе. Это – предождаемая еще на земле и теперь состоявшаяся *встреча в воздухе*, где разлука им не грозит. По-видимому, лермонтовская реминисценция («без руля и без ветрил») уводит нас не только к «Демону», но и, как нам представляется, к идее **вечной любви** в стихотворении «1831-го июня 11 дня». Цитатна сама ситуация встречи на небе:

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?.. –

с чем так свободно перекликаются строки Мандельштама 1925 г.: «*Там* ты будешь мне жена» и «Без оглядки, без *помехи* / На сияющие вежи»<sup>10</sup>.

Итак, мы полагаем, что «напряженно личное», по выражению Левина, обращение к *ласточке* носит здесь *интимный характер*, что идея личного бессмертия Я-поэта неотделима от бессмертия той, которой посвящен ряд любовных шедевров поэта.

С включением имени самого «*Лермонтова Михаила*» прямое обращение к *ласточке* уходит в подтекст, меняется тональность этого обращения соответственно «строгости отчета» Я-поэта и неинтимному характеру продолжения разговора.

Какой же «отчет» один поэт может отдать *за* другого? (Этого вопроса, насколько мне известно, комментаторы не касались.) В нашем аспекте прочтения, – возможный ответ заключен уже в начальной строчке: «Этот воздух пусть будет свидетелем». Мы полагаем, что «этот воздух», в отличие от ненадежных, лживых свидетелей («изветливых звезд») и от помнящего всё, но «безымянного», как «манна», очевидца-«дождя» («Помнит дождь...», «безымянная манна его...»), *может отдать отчет ответственно и лично* («Я отдам») и свидетельствовать о том, что «Предсказание»<sup>11</sup> Лермонтова Михаила 1830 года сбылось.

<sup>10</sup> Из стих. О. Мандельштама «Жизнь упала как зарница...», посвященного О. Ваксель.

<sup>11</sup> Настанет год, России черный год,  
Когда царей корона упадет;  
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,  
И пища многих будет смерть и кровь;  
Когда детей, когда невинных жен  
Низвергнутый не защитит закон;  
Когда чума от смрадных, мертвых тел  
Начнет бродить среди печальных сел,  
Чтобы платком из хижин вызывать,  
И станет глад сей бедный край терзать;  
И зарево окрасит волны рек:  
В тот день явится мощный человек,  
И ты его узнаешь – и поймешь,  
Зачем в руке его булатный нож;  
И горе для тебя! – твой плач, твой стон  
Ему тогда покажется смешон;  
И будет все ужасно, мрачно в нем,  
Как плащ его с возвышенным челом. (1830)

И в качестве «документов строгой отчетности» могут быть предъявлены стихи О. Мандельштама 1917–1918 гг.: «Кассандре» (I), «Когда октябрьский нам готовил временщик...» (II) и «Прославим, братья, сумерки свободы...» (III), как посредствующие звенья между «Предсказанием» Лермонтова и *Стихами о неизвестном солдате*. В ретроспекции строки 1917–1918 гг. многократно отзываются на лермонтовское пророчество, выступая как *свидетельства очевидца* о том, что *случилось со страной*:

*М.Ю. Лермонтов*

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

*О.Э. Мандельштам*<sup>12</sup>

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)

Волков горящими пугает головнями

Свобода, равенство, закон! (I)

На площади с броневиками

Я вижу человека... (I)

А в перспективе очевидны многочисленные образно-лексические переключки стихотворений Мандельштама 1917–1918 гг. со «Стихами о неизвестном солдате», и начало им задано в «Предсказании».

В совокупности все названные тексты очерчивают историческое пространство России *за истекшее столетие* (1830–1937), что позволяет нам расширить тематический контекст «Стихов о неизвестном солдате», что обычно комментаторами не отмечалось. К семантике и роли «строгого отчета» в композиции целого мы еще вернемся.

А сейчас заметим, что такое содержательное наполнение «строгого отчета» придает следующему фрагменту <2> («Шевелящимися виноградинами...») смысл продолжения: что же происходит в стране *сейчас*? Субъектно этот фрагмент организован иначе – *формой «Мы»*. Кстати, так же от лица «Мы» говорил Мандельштам в стихах 1917–1918 гг., *тогда же* и опубликованных в газете «Воля народа». Не только Мандельштам говорил от лица поколения. И Ахматова, и Волошин, и Блок – многие из современных Мандельштаму поэтов отозвались на эти события, и тоже говорили от лица «Мы». Тогда, в 1917–1918 гг. слово Мандельштама – это было одно из *многих свидетельств*: «Всё потеряли мы, любя» (I); «Мы будем помнить и в летейской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля» (III). В таком же духе свидетельствовали и остальные.

Теперь же, в 1937 году, Я-поэт выступает не как один ИЗ многих, а один ЗА многих, поскольку в этом году сказать о *нынешней* эпохе было больше некому:

(2)

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

<sup>12</sup> Римскими цифрами указаны цитируемые стихотворения: I – «Кассандре»; II – «Когда октябрьский нам готовил временщик...»; III – «Сумерки свободы».

Фрагмент насыщен реалиями современности или аллюзиями на них: «городами украденными», «ябедами, ядовитого холода», «растяжимых созвездий шатры», «жиры». Нагнетание негативных по значению слов, с преобладанием в них шипящих, рычащих, свистящих звуков, а также в звукосочетаниях многократно (!) просту-пающие звукообразы АД и ЯД придают тексту смысл постоянной угрозы всем «нам». (Сравните: в «Разговоре о Данте»: «Ад висит на железной проволоке городского эгоизма».)

Последовательность же текста такова, что после «строгого отчета» «за Лермонтова Михаила» и *после свидетельства Я-поэта* о своей эпохе ЗА ВСЕХ НАС ему даруется свыше *прозрение пророка – свет-весть*.

В первой строфе следующего фрагмента <3> («Сквозь эфир десятично-означенный...») приближающийся к Я-поэту «Свет размолотых в луч скоростей» трансформируется сначала в ЧИСЛО («моль нулей»), отозвавшееся в душе Я-поэта «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». Здесь ЧИСЛО обретает образ (великое множество) и форму («треугольным»), которая несет в себе тот же смысл, что и «клин боевой».

Так «свет» получает значение летящей «вести» (заметим, что «свет и весть» – это анаграмма!), «светопыльной обновы», то есть *новости*. Здесь 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 еще не было аналогов.

«Луч-весть» касается судеб всего человечества. И форма авторской речи здесь снова безличная, в продолжение безличного повествования в первом фрагменте текста. И в то же время это то, что видит «Я-поэт» («луч стоит на сетчатке моей»). Здесь нет голоса Я, Я-поэт здесь только смотрит на приближение чего-то ужасного, независимо от него существующего.

Как пророк, Я-поэт *самим небом призван* обратить эту «весть» в слово. Вот почему, как только там, в вышине, ему враз открылись и прошлое, и будущее человечества, он устремился вниз – к «шару земному», словно в «погоне за ускользящей скоростью». Только в этом единственном <4> («Аравийское месиво, крошево...») фрагменте в звучании его речи хочет пробиться *имя поэта* – сквозь излюбленные Мандельштамом ассоциации с ОСАМИ, которых много в его стихах, и вопреки неотвязному прижизненному со-именнику (Иосифу): КОСЫМИ, НАСЫПИ, ОСЫПИ, ОСПенный. Имя это как поручение лично ему – *предупредить!* – больше нигде звучать не будет, потому что солдат умрет неизвестным.

**Богданова О.А.:** «Приниженный гений могил» – как это сочетается с возвышенным гением?

**Черашняя Д.И.:** Это потому, что он уже приближается к земле. Ну, понятно, кто был «гений могил» на земле.

Фрагменты <3> и <4> контрастируют как средоточия **света** и **тьмы** и логически последовательно содержат в себе страшное пред-ВЕСТ-ие («...я – новое / От меня будет свету светло») и его осуществление («месиво, крошево», «гений могил»).

ЧИСЛО, возникшее вначале как абстракция и нечто само по себе нарастающее (СВЕТ → ЧИСЛО → ВЕСТЬ), в дальнейшей своей трансформации («моль нулей» → «поле полей» → названия сражений → поле НОВОЕ) – в зрительном восприятии Я-поэта – обретает не только историческую, но и человеческую меру, человеческую плоть и кровь («Миллионы убитых», «небо окопное»). Я-поэт посылает слово прощания «Доброй ночи...» всем «протоптавшим тропу в пустоте» и – словно каждому в отдельности, по-домашнему, от себя лично и «от лица земляных крепостей», то есть

от лица всех землян. Снова он говорит «за всех» – интимно и масштабно, так что «не́бо» его и впрямь становится «небом».

В 1931 г. Мандельштам в белых московских стихах уже писал:

Я больше не ребенок!  
Ты, могила,  
Не смей учить горбатого – молчи!  
Я говорю за всех с такою силой,  
Чтоб не́бо стало небом, чтобы губы  
Потрескались, как розовая глина.  
6 июня 1931 г.

То есть уже в 31-м году он взял на себя такую миссию – обратить вещь в слово, и в *Стихах* он это продолжает.

**Полет-спуск.** Во фрагменте <5> («Хорошо умирает пехота...») изображение все более укрупняется, двигаясь от «неба окопного» к «пехоте», индивидуализируется включением собственных имен, пусть образно-символических, но уже человечески представимых, обретающих индивидуально-неповторимые черты лица. За именем Швейка видятся миллионы конкретных солдат, за именем Дон Кихота – те, кто всёгда рыцарски стремится к подвигу, включая добровольцев 1914 г., то есть и Н. Гумилева, и в санитары записавшегося А. Блока (даже Мандельштам записывался в санитары), и многих других. За метонимическим образом «*костылей* деревянных семейка» встают картины человеческого страдания от наполеоновских войн до войны Мировой, окольцовывающих XIX век – по его «околицам». Трансформацию ЧИСЛА *итожит* слово Я-поэта, окликающего шар земной как «товарищество».

В ближайшем значении (то есть в контексте всех войн) слово «товарищество» 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»). А в истории человечества – это все, кто был, есть и будет на «шаре земном». («*Товарищество не дружба, а связывает*», – в словаре Даля.) Так осуществляется всечеловеческая коммуникация между «миллионами убитых задешево» (на земле) и надзвездным миром («протоптали тропу в пустоте»).

В своем планирующем полете-спуске Я-поэт по-хозяйски окидывает взглядом «шар земной», окликая всё человечество, и его пространственная позиция «*над*» (ведь, чтобы окликнуть «шар земной», нужно оказаться *над* ним) *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<sup>13</sup>.

Это позиция одновременно «судьи» и «свидетеля». Но это и момент единения его со всем человечеством, восторг духа в переживании *всечеловеческой солидарности* как высшей радости самого бытия. Это и выразил Шиллер в цитируемой нами в двух переводах оде «К радости», вдохновившей Бетховена на финал Девятой симфонии. Напомним и «Оду Бетховену» самого Мандельштама: «И я не мог твоей, мучитель, /

<sup>13</sup> Строки из «Оды к радости» Ф. Шиллера.

Чрезмерной радости понять»; «Всемирной радости приют», «белой славы торжество». Переключки *Стихов* с одой Шиллера не случайны – это и обращение хора (у Шиллера), сопоставимое с «хором ночным» («И поет хорошо хор ночной» – у Мандельштама) и возгласом Я-поэта («Эй, товарищество»), сопоставим со словами у Шиллера:

Обнимитесь, миллионы!  
Это поцелуй всего мира! – *Дословно.*

В духовном пространстве *Стихов* фрагмент <5> («Хорошо умирает пехота...») уравнивает ужас того, что открылось Я-поэту. Смысл же и цель обращения к «товариществу» раскрываются в гимне разуму (следующий фрагмент <6> «Для того ль должен череп развиваться...»).

В соотносении соседних фрагментов текста то на поверхности, то имплицитно проступают изоморфные образы: «шар земной» и «череп»; «товарищество» и разум. Развиваясь «от жизни», «череп» (разум) являет собой нераздельность ума и сердца («чепчик *счастья*»). В обращении к «товариществу» (по существу – в обращении воплощенного человеческого разума к воплощенному – через трансформацию ЧИСЛА – человечеству) звучат и предупреждение «шару земному», и выход к спасению. Это и поэтическое завещание, подобное Большому и Малому завещаниям Франсуа Вийона, которому Мандельштам посвятил соседнее со «Стихами о неизвестном солдате» стихотворение, где те же образы сведены в сравнение-метафору как изоморфные: «И в прощанье отдав, в верещанье, / Мир, который, как череп, глубок». Разномасштабное, но структурно тождественное (микрокосм и макрокосм), предстает в *Стихах* как равновеликое: «понимающим» – «куполом»; «чаша чаш» – «отчизна отчизне».

Композиционно следуя друг за другом, эти фрагменты составляют одну из фаз полета-спуска. Они **одновременны** и содержательно нанизаны на одну ось. Обращение к «товариществу» с последующим вопросом: «Для того ль...?», – это концентрация собственного внутреннего переживания Я-поэтом момента, когда в «дорогие глазницы» «вливаются войска». Он окликает «шар земной», чтобы задать всем отрезвляющий и спасительный вопрос: «Для того ль?».

В отличие от монолога Гамлета, горечь вопроса Я-поэта перекрывается высшей хвалой «черепу». Для него «череп» – не могильные останки, а живое вместилище «пенящейся мысли». Отсюда – удвоенное внимание к развитию «лобной кости» неотделимо от «виска», в свою очередь, неотделимого у поэта от биения жизни: «Для того ль должен череп развиваться / Во весь лоб – от виска до виска», «Развивается череп от жизни / Во весь лоб – от виска до виска». Метафорические сравнения: «ясность ясеневая» и «зоркость яворовая» (следующий фрагмент <7>) частотны в лирике Мандельштама, и тем самым они добавляют образу «черепа»-разума смысл автохарактеристики Я-поэта, сюжетно, как проявляется к концу *Стихов*, еще живого.

Для того ль заготовлена тара  
Обаянья в пространстве пустом,  
Чтобы белые звезды обратно  
Чуть-чуть красные мчались в свой дом?

С этими белыми и красными звездами, какие только комментарии не приводили, придавая всему астрономический смысл. Я трактую это, как «белые» – *уже там*, в эфире, а «красные» и «чуть-чуть красные» – значит, *еще живой*. Он мчится в свой дом, потому что он еще живой.

В движении мотивных образов *лба и виска*, тяготеющих в лирике Мандельштама к трем семантическим гнездам: 1) война, убийство, угроза смерти; 2) поэтические судьбы, творчество; 3) память, духовная высота, надежда, – «Стихи о неизвестном солдате» занимают кульминационное место, поскольку вместе с «черепом»-разумом образуют 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 взмог. Он славу именует». И пушкинское примечание: «На месте казни он ударил себя в голову и сказал: “Всё-таки там у меня что-то было”». Пушкин продолжает эту тему в письме Вяземскому из Михайловского: «И я могу сказать: “грех моим гонителям!”. Могу тоже ударить себя, как Андрей Шенье, по голове и сказать: “Все-таки там у меня что-то было!”». Так что отмеченную нами анаграмму ОСИП можно понять и как предсмертное *именование своей личной славы*, поскольку поэт приближается к земле, то есть к своей смерти.

Тем естественнее голос Я-поэта звучит затем от имени поэтического братства («**Нам союзно** лишь то, что избыточно»). Снова появляется «нам» как и в начале Стихов («Угрожают нам эти миры»), но здесь уже другое *нам* и другая тональность: «Впереди не провал, а промер, / И бороться за воздух прожиточный – / Эта слава другим не в пример». Это «нам союзно» – только тех, кого «воздушная яма влечет» как «воздух прожиточный». Потому и заговорил Я-поэт от лица тех, кто уже достиг «этой славы», что, с приближением к земле, стал близок и его последний час.

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». Нам уже понятно, что это за два неба: одно – надзвездное небо, а другое – небо эпохи. Насколько легок, невесом был он в надзвездном «небе», настолько плотски-осязаемым становится теперь и «полуобморочное бытие», и его 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 смиренье каннибалы», Я-поэт в *Стихах* говорит об угрозе поедания самого себя именно как поэта – «ПОД огнем» «мачехи»-ночи. Многие поэты в сталинскую эпоху, не желая писать того, что от них ждали, занимались переводами, называя это «поеданием собственного мозга».

Его возвращение на землю (по меньшей мере) двусемантично:

- своим СЛОВОМ он летит к земле, окликающая «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, разъявший оксюморонный образ на два стиховых ряда, семантически друг другу противопоставленных: «Для чего ж заготовлена ТАРА / ОБАЯНЬЯ в пространстве пустом». В своей строке сочетание «заготовлена тара» воспринимается как прозаическая реалья, она же, кстати, метонимически может означать земную могилу, яму (у А.С. Пушкина о могилах, заготовленных на утро – «Когда за городом, задумчив, я брожу...»). Следующая же строка – вся! – пронизана воздухом и мотивно продолжает



образ пустоты («Протоптали тропу в пустоте» <4>), лирически соседствуя со стихотворением «Заблудился я в небе...», словно комментарием: «Облака – *обаянья* борцы». В результате «тара» как реалия эпохи метафоризируется, завершая в *Стихах* образ могилы: сначала как земной (Неизвестного солдата в Париже), но символической и потому – «знаменитой»; затем – воздушной, она же – «воздушная яма», что «влечет» поэтов как «промер»; так что образ «тара обаянья» синонимичен глаголу «влечет». Таковой «тары» в воздухе заготовлено достаточно, и никто оттуда обратно «в свой дом» не мчится (разве что в поэтическом полете Я). Ср. с монологом Гамлета: «Той неведомой страны, из которой рожденный ... Не возвращается». – *Дословно*.

На переосмыслении реалий эпохи в духовном аспекте («*тафа*, но – *Обаянья*») по сути строится весь фрагмент <7> («Ясность ясеневая, зоркость яворовая...»); не Союз, а «нам союзно лишь то»; «не провал, а промер»; «прожиточный», но «воздух». Однако в связи со спуском на землю происходит и встречный процесс утраты прежней духовности (из текста Я-поэта):

мыслью пенится	→ это варево
чепчик счастья	→ свою голову ем
звездным рубчиком	→ звездного табора
доброй ночи; поет хорошо хор ночной	→ мачеха... Ночь

В «звездном таборе» получает завершение мотив звезд. У безличного повествователя («эти звезды изветливы») и Мы-современников («созвездий шатры... убийства жиры») этот мотив представлен негативно и в обоих случаях (в отличие от всечеловеческого «звездного рубчика» в слове Я-поэта) – в актуальном настоящем, в которое теперь и вернулся Я-поэт. Казалось бы, современная эпоха окончательно обесценила духовный смысл его полета.

**Хоружий С.С.:** Один вопрос здесь: значит, по негативным и позитивным коннотациям можно различить разные «Я»?

**Черашняя Д.И.:** Да, конечно. Однако для самого поэта возвращение – не сдача позиций. Обратимся к строфическому повтору во фрагменте <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?

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. Оказавшись наедине со своей эпохой, Я как частный 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 непосредственно нет, но они подготовлены всем текстом, а более всего – заключительным фрагментом:

Наливаются 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: «Наливаются кровью аорты»; «И в кулак зажимая истертый»; «Обескровленным ртом». Эти знаки не метафорически и не гротескно, как во фрагменте <7>, а, можно сказать, физиологически выражают состояние людской массы, в общих рядах которой находится и лирический герой *Стихов* (в своей человеческой ипостаси). 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 включаются в его текст в форме прямой речи, тогда как собственное слово «Я рожден» не выделено, и этим отличие героя не исчерпывается.

Утратив в процессе своей трансформации значение счета и всякой упорядоченности мира («табор», «с гурьбой и гуртом»), ЧИСЛО приобретает смысл конкретных дат 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 («со второго на третье января» по старому стилю), а также иначе вводит «год» своего рождения («в девяносто одном», а не *первом*). Точность дня и двузначность года расширяют его разговор о себе до масштабов поколения, от которого на земле никого не остается, меж тем как в 1930-е годы поколение «ненадежных» девяностых достигло возраста своего *акме*. Снова Я говорит за всех, на сей раз – вместе со своими «союзниками» и за них.

Число переносов здесь удваивается, нарушая стройность и плавность речи, привнося сбои, словно это внешние симптомы перебоев дыхания, за-дыхания и добирания воздуха. Читатель оказывается ритмически втянутым в самый момент приближения героя к последнему часу («сей-час»). Но это же и момент последнего сказанного им слова – *в самой ткани Стихов*, когда «после двух или трех задыханий» происходит «выпрямительный вздох» – и вот уже «столетья / Окружают меня огнем».

Задержим внимание на том, что 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 ээка) рожден, а не родился? Между тем «рожден» несет в себе гораздо большую информацию, чем дата рождения (к тому же – «истертая»). Это память о тех, КЕМ рожден, ЧЕЙ ты, КТО тебя родил. (Ср. с вопросом Фаринаты в «Божественной Комедии»: «Кто были твои предки?»). Здесь выражается последняя связь обреченных смерти – с жизнью. Потому и «шепотком» (какая же это поверка – «шепотком?»), что каждый «шепчет» себе то, чего он не смеет забыть. Не пере-КЛИЧ-ка, а перешептывание. Не военная и не лагерная поверка, хотя семантически надстроенная НАД ними, а человеческая, мандельштамовская. «Рожден» – 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»?

Как выяснилось, к концу текста Я-поэт и Я-человек впервые оба оказываются в **актуальном настоящем** – в **единстве** души и тела, в **неразделимости** авторского Я как лирического героя, 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 Мандельштама:

В священном страхе тварь живет –  
И каждый совершил душою,  
Как ласточка перед грозой,  
Неописуемый полет.  
*«Под грозowymi облаками...» (1910)*

Однако, в отличие от «каждого» из своих «соузников», 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* прежде всего, конечно, сюжетно-композиционно. Однако не только.

**Обе категории времени («сейчас и потом») заключают в себе и ближайшие, и дальнейшие смыслы, каждый из которых обусловлен принадлежностью данного фрагмента какому-либо 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» *потом* («свидетелем»). 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: «Этот воздух пусть будет свидетелем – / *Дальнобойное* 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 полет совершается пока «начерно» (ср. с «Я скажу это начерно, шопотом, / Потому что еще не пора...», 1937), и он возвращается «в свой дом». Так что, когда Я-поэт говорит: «Что будет сейчас», – его настоящее время предстает как реальное, в котором глагол «будет» означает: в этом же настоящем времени, но через мгновение, *сей же час*. А затем, через миг, наступит его ближайшее ПОТОМ.

**Хоружий С.С.:** А отождествление поэта с погибшим, с «неизвестным солдатом», в какое время происходит? Или могила его ждет только в финале?

**Черашняя Д.И.:** Вы хотите рассуждать фабулярно, а действие развивается не фабулярно.

**Хоружий С.С.:** Но это не безличный взгляд, а личный? Когда лично поэт отождествляется с неизвестным солдатом?

**Черашняя Д.И.:** С самого начала, уже в названии.

**Земное** время Я-человека в *рядах* таких же, как он, – тоже настоящее, совпадающее, следовательно, со временем Я-поэта, совершающего полет-спуск. Из года

рождения Я-человека становится представимым прошлое – и не только его, но и его «соузников», так что предсказание Я-поэта касается всех, кто здесь и сейчас обречен смерти. Каждый из них, верно, «совершил душою» свой полет «начерно». 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 небу. **В те же самые мгновенья**, когда тело его объято страхом (фрагмент <8>), дух Я-поэта возносится к той «воздушной могиле», что «влечет» всех поэтов, – туда, где его и его слово еще ждет вечное настоящее (фрагменты <1–7>).

**Расширенный час.** Однако лирический герой пока «не умер», он «еще не один», и с меньшей силой тянет его к себе всё земное. В таком вот «амплитудном колебании» он испытывает в эти мгновения обе тяги: «**За тобой, от тебя** – целокупное», – совмещая в себе несовместимое и чрезмерное. Взгляду его открывается «слишком большой охотничий участок», **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».

В *Стихах* имплицитно заложен принцип будущих актуализаций самого текста. Открываясь пророчеством *повествователя* об отдаленной судьбе «неизвестного солдата» и человечества в целом, они заканчиваются предсказанием *Я-поэта* о себе и эпохе на ближайшее время: «сейчас и потом» (то есть сразу же после «сейчас»). Но тем самым лирическое откровение Осипа Мандельштама, говоря его словами, удлиняясь, не идет к концу, – напротив: оно «удаляется от своего конца...

**«...а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало...»**  
(фрагменты <8→1>)

Принцип организации текста двойной: сюжетно-композиционно, то есть вектором своей протяженности, *Стихи* стремятся к концу от фрагмента <1> к фрагменту <8>, а событийно они возвращаются к началу, так как время течет в них **обратно**. Попытаемся восстановить *фабульную*, то есть мотивированную реально, последовательность содержания, выделив узловые (переходные) моменты:

1) **настоящее** земное время Я-человека и массы людей в их общих предсмертный час (фрагмент <8>); **и в тот же самый час** – подробно описанное пребывание Я-поэта в воздухе с его полетом-спуском (от 5, 6 строф в фрагм. <1> по фрагм. <7>), отсюда – «сверхнапряжение» и, как сказал Иосиф Бродский, «невероятная духовная акселерация». Это начало всего того, что будет потом;

2) **настоящее** время лирического героя (в единстве обеих его ипостасей: Я-поэт и Я-человек) – это тот кульминационный момент, который сейчас «будет», но в тексте пропущен (**смерть лирического героя**), подобно отточию в тютчевском «Весь день она лежала в забыти...»;

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

4) **свидетельство** повествователя о положении «неизвестного солдата» – «в свою знаменитую могилу», иначе говоря – факт гибели лирического героя и знак бессмертия поэта;

5) **пророчество** повествователя о судьбе поэтического творчества Я («этот воздух» – в отдаленном будущем, пока **не рожденном, но долженствующем наступить**);

6) наконец, **вечное** настоящее Я-поэта («За тобой, от тебя, целокупное, / Я губами несусь в темноте»), чему свидетельство и наш сегодняшний разговор.

Цель и смысл принципа такой двунаправленной композиции мы видим в том, что началом своего текста *Стихи* повернуты и тем самым приближены к будущему (как бы вдвинуты в него). Их содержание по отношению к будущему поставлено, как говорит Мандельштам («Разговор о Данте») «в дательном падеже». *Стихи* обращены к «провиденциальному читателю» и пишутся для него с надеждой Я-поэта на «исполняющее понимание».

Взгляд этого будущего читателя *Стихи*, в свою очередь, **втягивают** в себя, в протяженность текста – к своему фабульному началу, то есть уведат в глубину истории, в эпоху Я-поэта, из которой и о которой (впрочем, не только о ней) слово поэта «свидетельствует» перед будущим.

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

Но из сказанного ясно, что НЕ «одновременно», поскольку есть разделяющий их момент смерти. Это, во-первых. 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 полета представлена сразу, уже достигнутая.

Главное же качественное различие этих разновременных и разнонаправленных полетов состоит в том, что один из них 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**). Мандельштам писал (в «Разговоре о Данте»): «Существительное является целью, а не подлежащим. Предметом науки о Данте станет, как я надеюсь, изучение соподчиненности порыва и текста». Об этом мы и говорим. Полет будет тем же самым, но в противоположном направлении и как бы в прокручивании кинолентки вспять, с конца.

Но при этом изменятся и точка зрения, и остающееся нанизу пространство (то есть сам характер обзора), и открывающаяся (расширяющаяся) перспектива, и конечная цель полета («воздушная яма»), а соответственно – самая тональность слова Я-поэта. Его посмертное восхождение 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». Представим же это себе.

Земные реалии будут стремительно убывать, удаляться (отсюда и обратное течение исторического времени, на что первым обратил внимание О. Ронен). 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 тексте АДом; и «эти звезды», которые «изветливы». Что-то вовсе исчезнет, но что-то (например, «мачеха звездного табора») трансформируется до своей противоположности, включаясь в иное семантическое поле («И поет хорошо хор ночной»).

Несущее в себе трагизм, «ужас настоящего, какой-то *terror praesentis*», 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» («Эй... шар земной!»).

В пространстве *Стихов* «путешествие» начнется в «наполняющейся кровью аорте» и с шепота «обескровленного рта», а завершится «дальнобойным сердцем», словно окольцовывая текст *Стихов* одним из центральных образов лирики Мандельштама, где, в частности, «расширение аорты» может быть метафорой творчества на пределе возможностей («Играй же на разрыв аорты») или небывалого роста духа («Расширением аорты могущества»). Но своей «дальнобойностью» образ сердца размыкает кольцо и 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* своей эпохи, который Я-поэт вобрал в себя, станет для него «воздухом прожиточным», обладающим «дальнобойным сердцем» и соединяющим в себе обе свойственные Я-поэту тяги. Вот этим постоянным «амплитудным колебанием» между небом и «шаром земным» определится дальнейшая судьба его слова: «За тобой, от тебя – целокупное...».

*Целокупность* неба встретится в лирике Мандельштама еще один раз, в сдвоенных стихах, подаренных им Наталье Штемпель со словами: «Это любовная лирика... Это лучшее, что я написал... Когда умру, отправьте их как завещание в Пушкинский Дом».

Мы видим связь второго из них («Есть женщины, сырой земле родные...») и *Неизвестного солдата* не только в образе «целокупного неба», «подытоживающем всю поэзию Мандельштама», но и в единстве уже упомянутого женского образа.

Казалось бы, зачин «Есть женщины...» не предполагает конкретизации образа, что подчеркивается также 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:

*Из стихотворения Мандельштама*

Есть женщины, сырой земле родные

Сегодня – ангел, завтра – червь могильный

И расставаться с ними непосильно

*Из Петрарки (в переводе Мандельштама)*

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

Чьи струны сухожилий тлеют в тлене  
Чую, горю, рвусь, плачу – и не слышит  
В неудержимой близости всё та же...

А еще тянет та, к которой тяга...

Плечь и ранить может, как бывало

Если прочитывать второе из подаренных Наталье Штемпель стихотворений сквозь призму посвящений Ольге Ваксель, то проясняются два «загадочных» места в последних стихах Мандельштама. Во-первых, строки: «Сопровождать 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, глядевших вглубь эфира». Для Я-поэта они неразрывны и равно притягательны.

Трагизм прижизненного возвращения в «это варево» (а Я-поэт знает, «что будет сейчас») обернется торжеством его посмертного восхождения (ибо он знает и то, что «будет потом»), за чем последуют и встреча с ней в воздухе, и бессчетно 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 неизбежность имперского Рима (*dum Capitolium*), а след за Пушкиным – к Овидию, связавшему в финале «Метаморфоз» будущее своих книг с бессмертием самого языка и народов (*Ore legar populi* – Буду читаем устами народа) и создавшему иную поэтическую традицию памятника: сосредоточение внимания на личности поэта и на его судьбе.

Однако ни у Пушкина, ни у Овидия метафора *полета* не развернута (высота есть, и даже «выше высоких звезд», но летит «Слух обо мне» как образ *славы*). Метафора *полета* развернута у Горация: но не в «Памятнике», а в 20-й оде второй его книги. Это ода о диркейском лебеде, неоднократно привлекавшая к себе внимание русских поэтов, развивающих идею поэтического бессмертия по аналогии с птичьим полетом (например, переводы Державина («Лебедь», 1804) и А. Блока («Не на простых крылах, на мощных я взлечу...», 1901)). «Лебедь» Державина в связи со *Стихами* заслуживает нашего пристального внимания. Дело даже не столько во многих образно-тематических переключках, сколько 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). Диктовал он эти Объяснения своим близким в 1809–1810 гг. Аналогичные примечания-ключи к своим стихам Осип Манделштам диктовал в воронежской ссылке Сергею Рудакову (к сожалению, утрачены).

В Объяснениях к «Лебедю» Державин, в частности, говорит о «вратах мытарств»: «в греко-российской церкви мытарства или заставы <место> где умершие души должны **дать отчет** в злых и добрых своих делах». У Манделштама, как мы помним, Я-поэт дает «строгий отчет» не за свои дела, а «за Лермонтова Михаила», собственный его голос «будет свидетелем» (за него же *отчет даст* кто-то в будущем). 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.

#### **О так называемом «цензурном» варианте финала:**

Но окончилась та переключка,  
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

1937, март 27, апр. 5

По мнению М.Л. Гаспарова, эти строки «политизированы», «резко нарушают единство стиля» *Стихов* и в конечном счете говорят о «трудной и сложной логике» притягивающей «официальной идеологии». По мнению же О. Ронена, им свойственна «непротиворечивая по отношению к основному тексту многонаправленность смыслов».

Мы полагаем, что поэт ведет здесь свой бой за сохранение языка (ср.: «И в бой меня ведут понятные слова»), за возвращение «понятным словам» их исконных, корневых, значений. Полем боя является само слово, в котором разными приемами восстанавливаются смыслы, присущие ему от века – и в языке, и в поэзии.

Так, Мандельштам разъял «Страну Советов» на «страну» и «советы», что восходит к исконному значению – *советовать*. А страна у Мандельштама, согласно Частотному словарю, – это всегда *земля*, про-*стран*-ство, а не *государство*.

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	Становлюсь рядовым
И звучит по рядам шепотком	
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 из Гейне и Фета (и для нас чрезвычайно «важных») претекстов так называемого «советского» варианта окончания *Стихов* ясно, что речь идет о **смерти**.

Этому-то мгновению, как мы считаем, в сюжете VI редакции *Стихов* и посвящены 12 строк, следовавшие сразу же за описанием предсмертного часа Я-человека, – часа, в котором «Напрягаются кровью аорты» и «Я шепчу обескровленным ртом». В прямом, медицинском, смысле (коль скоро речь идет о телесности) это означает приближение и наступление аневризмы аорты, то есть мгновенную смерть, в народе называемую разрывом сердца. Значит, в VI и VII редакциях, предшествующих «окончательному» варианту *Стихов*, момент смерти лирического 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*. При этом текст двигался из настоящего времени в будущее.

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, то есть к выходу из замкнутого пространства эпохи). И как только эта идея возникла, Мандельштам исключил данный фрагмент из *Стихов*, а весь текст перекомпоновал. Благодаря незавершенности земного сюжета лирического Я, расширилось внутреннее пространство *Стихов*, а о факте его безвестной гибели доскажет не он сам (становящийся рядовым «той страны»), а безличный авторский голос, появившийся *после Я*.



Из нашей семантической интерпретации ряда образов этого фрагмента обратим сейчас особое внимание на слово, редкое у Мандельштама, – «дичок». В цикле «Армения» – «для щербета *негодный дичок*, / Не дающий ни масла, ни запаха», то есть природная поросль, растущая от корней и не приносящая практической пользы. Как образ «венценосного шиповника» он подходит для автохарактеристики поэта.

В Реквиеме по Андрею Белому: «Он, кажется, *дичился* умиранья / Застенчивостью славной новичка» – о том же моменте перехода «новичком» в иной мир.

В стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала?..» строчки: «Я тяжкую *память* твою берегу, / *Дичок*, Медвежонок, Миньона», – в нашем прочтении представляют собой словесное описание фотографии Ольги Ваксель в Царском Селе (1906–1907), девочки в роскошном и трогательном одеянии, с медвежонком, прижатым к груди, с незащищенностью взгляда и полуулыбки.

Во всех приведенных случаях мотив «дичка» несет в себе хрупкость и ранимость поэзии, красоты и самой жизни. Он и получал завершение в 12-стишии: «Я – дичок, испугавшийся света», – перекрываемый там же образом памяти: «Всяк живущий меня назовет». А поскольку в «окончательную» редакцию этот фрагмент не вошел, то после 1935 г. мотив «дичка» остался связанным с Ольгой Ваксель и звучит как одна из пронзительно-щемящих нот лирики поэта.

Для нас же это один из многих примеров существования у Мандельштама «сети воздушных сообщений», в которых, 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, исчезают, когда вводится строфа с «дичком» (в VI и VII редакциях). И, напротив, как только она отбрасывается, в *Стихи* возвращаются «Лермонтов» и «ласточка». Так в нашей интерпретации отразился поиск Мандельштамом места, которое займет в его поэтическом памятнике эта женщина. (По словам вдовы поэта, «с первой встречи с людьми, особенно с женщинами, Мандельштам знал, какое место займет этот человек в его жизни... Ольгу он помнил всегда».)

Вот почему этот скрытый в тексте женский образ оказался не в начале фабулы (то есть не *в настоящем времени и не здесь*, где смерть), а на вершине восхождения Я-поэта, – «там», где время не бежит, то есть *сюжетно* – в начале «Стихов о неизвестном солдате».

**Хоружий С.С.:** Спасибо, Дора Израилевна. Если есть пара вопросов, то мы могли бы на них еще отвести немного времени.

**Вопрос из аудитории:** Как Вы относитесь к статье С.С. Аверинцева «Судьба и весть Осипа Мандельштама»?

**Черашняя Д.И.:** Очень позитивно. Сергей Сергеевич Аверинцев – в числе тех нескольких (трех-четырёх) авторов, которым хочется писать.

**Продолжение вопроса:** А как Вы относитесь к попытке прокомментировать смерть в воздухе связью с гибелью самолета? Чем вдохновлялся Мандельштам?

**Черашняя Д.И.:** Чем вдохновлялся Мандельштам – на такой вопрос ответа ни у кого нет, конечно. Но поэзия акмеизма тем и интересна, что она на малых словесных площадях содержит в себе многочисленные смыслы. Другое дело, как их извлекать. Важно не переступить грань и не полететь на крыльях собственной фантазии, оторвавшись от текста. А в принципе я не отвергаю этой интерпретации. Просто это была ближайшая ассоциация для комментатора – смерть в воздухе. Но смерть-то в *Стихах* оказалась не в воздухе, и мы это проследили. Более того, Мандельштам не

воспринимает посмерть как наказание для себя. А наоборот, «воздушная яма» его влечет.

**Продолжение вопроса:** Это антиномическое...

**Черашняя Д.И.:** Конечно. Я пыталась об этом сказать. Во-первых, все, что говорил С.С. Аверинцев, это очень человечно. Во-вторых, он был одним из тех энтузиастов, который занимался Манделештамом тогда, когда его еще не публиковали. Аверинцев был председателем совета нашего манделештамовского общества. И все, что он сделал, и сейчас имеет значение.

**Хоружий С.С.:** В заключительной части оказался целый ряд слагаемых, о которых надо было в последний момент рассказать, и поэтому не прозвучало общего собирательного заключения, относящегося к вашей собственной интерпретации: Из общепрофессионального фонда крупных идей, что-нибудь является Вашим открытием?

**Черашняя Д.И.:** В одной из работ о Манделештаме я его сравниваю с Пастернаком. Борис Пастернак – это поэт, который раздает себя миру, который мир делает «пастернаком»:

Весна, я с улицы, где тополь удивлен,  
Где даль пугается, где дом упасть боится,  
Где воздух синь, как узелок с бельем.  
У выписавшегося из больницы.

Ощущения человека переданы миру. И весь мир испытывает эти ощущения. А Манделештама прямо противоположным способом взаимодействует с миром: он вбирает мир в себя, сам становится миром. Он становится «чувствилищем» мира. В качестве эпиграфа (к книге «Поэтика Осипа Манделештама: субъектный подход») я взяла слова Гумилева из его статьи о Бодлере. Но ими определена самая соль и манделештамовского мироощущения: «Поэт почувствовал себя всечеловеком, мирозданием даже, органом речи всего существующего и стал говорить не столько от своего собственного лица, сколько от лица воображаемого, существующего лишь в возможности, чувств и мнений которого он часто не разделял. К искусству творить стихи прибавилось искусство творить свой поэтический облик, слагающийся из суммы надевавшихся поэтом масок. Их число и разнообразие указывает на значительность поэта, их подобранность – на его совершенство».

То есть Манделештама становится миром («Я говорю за всех с такую силой, / Чтоб небо стало небом...»). Манделештама – это и многоголосье как звучание в двусубъектности авторского слова чужих голосов, и, по Омри Ронену, оперирование разными социальными диалектами, и разные ипостаси авторской личности (каждая – со своим словарем). Вот отчего у Манделештама есть и невероятно «темные», и предельно простые строки: «Я с дымящей лучиной вхожу / К шестипалой неправде в избу»; или «Я скажу тебе с последней / Прямой: / Все лишь бредни – шерри-бренди, – / Ангел мой!», – это многоголосье на манделештамовский лад. Для чего? Поэт отвечает: «Войди в их хрящ, и станешь ты наследником их княжеств». Он вслушивался «в узоры речевого говора», использовал разные словесные пласты, играл диалектами. Ю.И. Левин в статье о стихах Манделештама 30-ых годов хорошо показал, как меняется характер многоголосия: предельный аристократизм наряду с предельным демократизмом речи. Через разные субъектные формы Манделештама в его поэзию входят разные голоса. Пастернак в отличие от Манделештама монологичен.

**Хоружий С.С.:** Это все очень интересно, но вопрос был о другом. Он был не о Манделештаме, а о Вас. Мы выслушали доклад. Из крупных идей этого доклада что

Вы считаете собственным открытием? Что было впервые Вами подмечено, а не является общим фондом мандельштамоведения на сегодняшнем этапе? Это, конечно, не исключает одно другого: может, и Ваши открытия уже являются частью общего фонда мандельштамоведения.

**Черашняя Д.И.:** Большая часть мандельштамоведов – это ученики Кирилла Тарановского и ученики его учеников, которых интересует комментирующая часть, что откуда взято. При этом ссылки на самого Мандельштама, который говорил, что у разночинца нет биографии, поэтому достаточно знать, что он прочитал. Отсюда – внимание к тому, что прочитал Мандельштам, из чего, по большей части, извлекаются комментарии, а через них, в свою очередь, объясняются стихи Мандельштама. Это важный подход, но не единственный. А вот С.С. Аверинцев, Ю.И. Левин, И.М. Семенко, О. Ронен, Л. Гинзбург (в своей статье о поэзии Мандельштама) – они обратились собственно к содержанию стихов, то есть идут от текста. Непосредственно в моих работах более подробно прослеживаются сюжетно-композиционные линии. Термины сюжет и композиция в теории Бориса Осиповича Кормана трактуются нетрадиционно. Сюжетов столько, сколько объектов речи и сколько говорящих: отсюда – объектные сюжеты и субъектные сюжеты. В их взаимодействии открываются новые смыслы. Соответственно, работает термин сюжетно-композиционная организация целого, то есть последовательность и взаимодействие между собой разных сюжетов от начала до конца текста. Такая тщательная проработка текстов раньше не осуществлялась.

**Хоружий С.С.:** Это мы сразу поняли. Это методология.

**Черашняя Д.И.:** Да, это методология. И она выявляет семантику. Это очень кропотливая работа. Я (вслед за Шкловским) называю это медленным чтением. И сегодня мы с вами занимались медленным чтением.

**Хоружий С.С.:** Понятно. И как раз методология Кормана адекватна для такого чтения. А что касается крупных идей в интерпретации стихов как таковых, какой-нибудь из этих принципов является непосредственно Вами подмеченным? Полет – это общее явление, как я понимаю?

**Черашняя Д.И.:** Но мы же полетели в другую сторону.

**Хоружий С.С.:** Вот именно, удвоенность полета – это оригинальный элемент. Об этом я и хотел бы услышать. Интерпретация течения стиха как процесса полета, подлета к своей гибели – это мы понимали, но то, что вы обозначили «обратным течением времени», это один из ваших вкладов?

**Черашняя Д.И.:** Вообще-то, это вклад самого Мандельштама. Он описал это в «Разговоре о Данте», а я восприняла это как руководство к действию. Полет, который описан, и полет – как порывообразование, что и обозначается как обратное течение времени.

**Колесниченко С.Г.:** Но аналогичные примеры есть у Пушкина и Лермонтова, можно сравнить. Когда в стихотворении разворачивается сон во сне.

**Черашняя Д.И.:** У меня в статье есть это сравнение: у Лермонтова «Ночь I», «Ночь I» и «Смерть» (это в его переводах из Байрона). Лирический герой спит и видит во сне, что он умер, душа его летит на землю, чтобы вдохнуть жизнь в уже разлагающиеся останки. В ужасе он проснулся и обрадовался тому, что он еще жив. Но это же совсем другая ситуация по сравнению с мандельштамовскими *Стихами*.

**Колесниченко С.Г.:** Но еще есть «В долине Дагестана»...

**Черашняя Д.И.:** А там еще третья ситуация, везде нужно конкретно разбирать.

**Богданова О.А.:** Мандельштам, как я поняла, пишет в этом цикле о своем поколении. А что же все-таки происходит с ним самим как с человеком? Я пытаюсь

выйти на антропологические рельсы. Что происходит в антропологическом смысле с тем множеством субъектов, которые внутри человека?

**Черашняя Д.И.:** Происходит предсмертие. И это концентрированный момент «расширенного часа», который вбирает в себя всё.

**Богданова О.А.:** Но люди ведь на протяжении миллионов лет умирали. А как-то более конкретно можно сказать, с антропологической точки зрения?

**Черашняя Д.И.:** Каждый умирает по-своему. Это ведь художественный текст, здесь не люди, а образ лирического героя.

**Богданова О.А.:** Я понимаю, но в антропологическом смысле что здесь воплощается?

**Хоружий С.С.:** По-моему, здесь просто нет такого пласта.

**Богданова О.А.:** Он же говорит о себе, о своей человеческой судьбе.

**Черашняя Д.И.:** Вы хотите говорить биографически?

**Богданова О.А.:** Нет, не биографически. Меня интересуют отношения с Богом, с судьбой, со смертью.

**Хоружий С.С.:** В его концептуализации эти Ваши слова с больших букв играют другую роль. Они не эксплицитны, вежи его концептуализации. Это собственно содержание стиха и есть.

**Шукин Д.:** Есть ситуация, когда поэт говорит не за себя, а за всех. Он даже может быть не согласен с тем, что он говорит за всех. Но другая ситуация – когда он при этом выражает свою личность.

**Черашняя Д.И.:** Что значит свою личность? Его личность как раз такова, что он вбирает в себя всех. Этим он отличается и от Пастернака, и от Цветаевой.

**Шукин Д.:** Это полный отказ от своего мнения?

**Черашняя Д.И.:** Все дело в том, что мы говорим о «Стихах о неизвестном солдате». Здесь очень мало земного. В других стихах будут элементы автобиографизма, будут элементы, когда поэт говорит от себя лично. Но в данном случае ничего такого нет, это момент предсмертия, когда всё отступает. И он расширяет этот момент через расширенное свое слово до охвата всего, что происходило на земле и до вбирания в себя всего этого. Он как личность невероятно расширяется. Я называю этого героя «Я-поэт», но он герой такого масштаба, который говорит за все человечество.

**Реплика из аудитории:** Может, поможет различение героя и поэта, которое, вроде, принято в литературоведении: герой действует и гибнет, а поэт воспевает происходящее.

**Черашняя Д.И.:** Может, но это весьма условно относится к *Стихам о неизвестном солдате* Мандельштама.

**Ахутин А.В.:** Этот спор несколько удивителен для меня, потому что поэтическое слово всех спорящих сторон воспринимается как средство для чего-то другого. Один выражает, другой воспевает, третий что-то личное устанавливает. Для поэтов, тем более Мандельштама, которого докладчик справедливо противопоставил Пастернаку, поэтическое слово – это способ бытия человека. Вот его антропологический смысл. Это не следствие, и не полупуть, не трансформация. Это то, что значит «быть человеком». Во-первых, это полное многоголосье. Да, Я – среди других голосов, но Я же – всё это многоголосье. А это возможно только в поэтическом слове. Во-вторых, в поэтическом слове открывается то измерение, которое в наших разговорах об антропологии как-то очень свертывается, а именно: историческое измерение. Человек онтологически историчен. История – это не некое недоразумение на время, это окончательное измерение его бытия. И, опять же, поэтическое слово так устроено, чтобы говорить нам о том, что значит «быть человеком». А также что значит быть

человеком именно в отношении к вечности, к свету, к Богу и т.д. – но только так, как нам это раскрывает поэтическое слово. «Возвышенное», «верхнее» (коряво выражаясь) будет *здесь*, в поэтическом слове, а не где-то *там*.

**Берлянд И.Е.:** По поводу историчности есть интересная параллель с Данте, и вот в чем. В стихах Мандельштама, с одной стороны, идет речь о вечности, с другой стороны, это голос определенной исторической эпохи. То есть это голос современного поколения. И то же самое происходит у Данте. Практически все его персонажи – его ровесники, те события, о которых он говорит, это пережитые события. Но при этом речь идет о вечности. И то, что бытие человеческое исторично, с одной стороны, и поэтично, – с другой, делается особенно ясным в некоторых поэтических произведениях. К таким произведениям относятся и «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама.

**Черашняя Д.И.:** В дополнение к обсуждаемой теме: Мандельштам называл Данте «разночинцем XIV века». А про Виньона он пишет: «Он разбойник небесного клира, / Рядом с ним не зазорно сидеть...». Вийон сидел в тюрьме, а Мандельштам в 1937-м говорит, что «рядом с ним не зазорно сидеть»,

И пред самой кончиною мира  
Будут жаворонки звенеть.

Мандельштам все время сближает исторические события разных эпох. Он говорит, что Данте избегал прямых ответов, потому что он жил в разбойничьем веке. Но и сам Мандельштам живет в разбойничьем веке. Так что его историзм – это не просто события истории, а формирование общего исторического и культурного пространства.

**Берлянд И.Е.:** Важно, что при сопоставлении поэты делаются равноправными с вечностью. История не устраняется, ничего не обобщается, а все делается равноправным.

**Рупова Р.М.:** Я очень люблю Мандельштама. И, конечно, это великий поэт и пророк в широком смысле слова. Но анализ его текста как текста сакрального у меня вызывает вопросы. Тут должна быть какая-то мера. Одно дело сакральный, богооткровенный текст, другое дело пророческий текст в поэтическом смысле. Делать такие выводы о пророчествах, какие у вас звучали, можно, как мне кажется, только с некоторой оговоркой.

**Черашняя Д.И.:** Я ни разу не употребляла слово «сакральный». Что Вы имеете в виду?

**Рупова Р.М.:** Так читают Библейский текст, взвешивая каждое слово. Мне кажется, что к поэтическому тексту такой тщательный подход не очень применим?

**Черашняя Д.И.:** В акмеизме каждое слово весомое, плотное. Сам Мандельштам говорит: «Это чудовищно уплотненная реальность». Это реальность – слова. Так с чем же нам работать? Как нам не выводить эту реальность в разные семантические поля? Мы и пытаемся это делать. Я понимаю вас, что иногда хочется любить, не объясняя. Б.О. Корман говорил: «Когда говорите о близких, исключайте анализ». И это правильно. В этом смысле не все хочется расшифровывать. Но я и не считаю, что все расшифровала.

**Богданова О.А.:** Я думаю, что этот вопрос может остаться открытым. На него нет ответа.

**Черашняя Д.И.:** Может быть и так.

**Хоружий С.С.:** Неясностей в дискуссии у нас не осталось и на этом пункте мы можем вполне «выключить наш анализ», унеся любовь к Мандельштаму. Поблагодарим еще раз докладчика.