

«НЕ ОГРАНИЧЕНА ЕЩЕ МОЯ ПОРА...»: К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Д.И. Черашняя

ФЕНОМЕН «ПОСЛЕДНЕГО ДНЯ ПОЭТА» (Стихи О. МАНДЕЛЬШТАМА МАЯ – ИЮЛЯ 1937 Г.)¹

Написанные в экстремальной ситуации ожидания повторного ареста, эти стихи представляют собой «лирическое соседство», в котором мы видим осуществление единого творческого порыва. Внешне их связывают сквозной образ *Москвы* и мотив *дороги*, которым художественное пространство окольцовывается. Завершаются они «Стансами» как *остановкой в дороге*, – местом и моментом последнего раздумья лирического героя Мандельштама в его земной жизни. Рассмотрим последовательно эти тексты.

В повествовательном стихотворении **ЧАРЛИ ЧАПЛИН** (*конец мая 1937*) – как лирической форме разговора о *Другом* – герой именуется по-разному: четырежды – *Чарли Чаплин*, в трех случаях – *Чаплин* и в самом конце – *Чарли, Чарли*. Каков смысл этих различий для понимания текста?

Напомним: в титрах к фильмам 1916–1936 гг. герой значится только как *Чарли*, всегда с уточнением его низового социального статуса. А исполнитель – всегда *Чарльз Чаплин; Сценарий и режиссура Чарльза Чаплина*; и с 1923 г. – *Производство фирмы «Чарльз С. Чаплин филм корпорейшн»*. В жизни знаменитый Чаплин поначалу тоже был просто *Чарли*. Но в культурном сознании века эти имена слились в одно, таким оно и вошло в два стихотворения О. Мандельштама 1937 года – «французское» и «московское».

В названии и в первой строке «московского»: «*Чарли Чаплин вышел из кино...*» – герой лирического повествования контаминирован: это и киногерой *Чарли*, сошедший с экрана, и его создатель *Чаплин*, вышедший из кинематографа. Далее в строфе воспроизводится портретный облик *только* кино-героя. Кадры мелькают, возвращаются, ритм их движения ускоренный, плясовой. Это не киносюжеты, только их следы. Но в перипетиях известных сюжетов (тюрьма; психический срыв, выход из больницы, снова тюрьма, *помилование*) узнаваемы факты жизни Мандельштама, так что безличный (пока) разговор о *Другом* индивидуально-лично окрашивается, а затем рефрен: «*Как-то мы живем / неладно все – // Чужие, чужие...*» – лиризует текст, вводя в него авторское *Мы*.

Такое **Мы-все** вбирает в себя мироощущение и кино-героя, и его творца, и – скрытых в тексте:

¹Текст доклада для Пятых Мандельштамовских чтений (Москва, РГГУ, январь 2011)

Сокращенная версия одноименной статьи, опубликована в сборнике: Универсалии русской литературы.2 / Воронежский государственный университет. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС. – 2010. – С. 563-589.

близкого к *Чарли Я-частного человека* лирики Мандельштама («Смотрите, как на мне топорщится пиджак»), и близкого к творцу *Чарли – Я-поэта*, с его «присягой чудною четвертому сословью» и *клятвами, крупными до слез*, и вообще всех людей. В этом актуализированном настоящем (*живем*) авторское *Мы* очерчивает духовное пространство, в котором снимаются границы разных образов реальности: кино и его создателя; их обоих и – художественной реальности поэтического текста, в которую они погружены; и, наконец, границы между стихами и реальной жизнью – через обобщающее всех *Мы*. Затем идет прямая речь героя стихотворения: «*И тихонько Чаплин говорит: «Для чего я славен и любим / И даже знаменит»*».

Это, собственно говоря, выход, во-первых, и за пределы *немого* кино, и, во-вторых, – за пределы кино как вида искусства, поскольку **говорит** не *Чарли*, а *Чаплин*, то есть та составляющая их слиянного имени-образа, которая пребывает за экраном. *Чарли* же не знает о себе (и не может знать!), что он «любим и даже знаменит». Но то, что невозможно в искусстве кино, доступно лирике в форме взаимодействия разных ипостасей авторской личности: «*Ну, что ж, я извиняюсь, / Но в глубине ничуть не изменяюсь...*»; «*Довольно кукусься! Бумаги в стол засунем. Я нынче славным бесом обуян...*».

Внутри поэтического текста Мандельштама *Чарли Чаплин* – это, как мы полагаем, объективированный аналог двухипостасному лирическому герою в виде разговора «огорченного» и «утешителя» (напомним о диалогической сути лирического поэта в эссе ОМ «Франсуа Виллон»), после чего «шоссе большое» ведет обоих (*Чарли Чаплина* и лирического героя), каждого своим путем, – «*К чужим, чужим...*». Инверсия «шоссе *большое*», ставящая в конце строки эпитет, для *шоссе* явно избыточный, выводит сюжет на русские дороги, называемые *большаками* (ср. у М. Цветаевой в «Крысолове»: «*Есть дорога такая – большак!.. В Москву*»).

Всемирное пространство *Мы* сужается, и происходит смена лирического субъекта. Он всё еще скрыт в тексте, в отличие от «французского» стихотворения «*Я молю как жалости и милости...*», где лирический герой обращается к *Франции* – исторической, пропитанной духом готики и Вийона; и – к современной, где тоже «теперь ... государит добрый *Чаплин Чарли*». Здесь инверсия переносит акцент с создателя на кино-героя. В сильной позиции конца строки оказывается его имя, звучащее в тексте дважды, причем в рифму с самим собой – в его французском варианте Шарло, *Шарль*, прямо не назван-

ном, но анаграммированном: [а теперь в Париже, в ШАРтре, в АРЛЕ].

Но обратим внимание на образ «доброго» *государя Чаплина Чарли* – как продолжение воронежского стихотворения (янв. 1936): «И мальчик, красный, как фонарик, СВОИХ САЛАЗОК ГОСУДАРИК / И ЗАПРАВИЛА, мчится вплавь...» – с «омолаживающей силой метафоры» и лирическим откровением в последней строфе: «...И я – в размолвке с миром, с волей – / Заразе саночек МИРВОЛЮ...». Уменьшительные слова как форма самоумаления лирического Я лишь подчеркивают значимость того, что ему осталось: *мирволение* в своем внутреннем мире, где он поистине «государит» и ради которого «надо рисковать».

Не в этом ли суть активных обращений скрытого в «московском» тексте авторского голоса – то к *Чарли Чаплину* (аналогу лирическому герою в единстве его образа), то к разным его ипостасям: *Чаплину* (аналогу Я-поэту) и к *Чарли* (идентифицируемому с Я частного человека). Сменой этих имен в тексте передается динамика внутренних состояний лирического героя: побуждения, нажима, приказа, убеждения, уговаривания... Смысловая связь между ними разворачивается благодаря параномазии со сквозной внутренней рифмой: КРОЛИК – РОЛЬ – КОРОЛЬКИ – РОЛИКИ. От *кролика*, с его страхом, до *королька-государика* – один шаг (одно О), надо только самому «пробиться в роль». *Чисть корольки* – и есть образ самоочищения души в противовес партийным и иным «чисткам» эпохи. Кроме того, *корольки* – родственные коралловым бусинкам и самым точным *корольковым весам* для взвешивания золотого песка, продолжают сквозной у поэта мотив: «Разменяйте мне мой *золотой*» – «Да *гривенник серебряный* в кармане» – «Я не хочу... / Разменять последний *грош души*»). Так что в обращениях к *Чарли Чаплину* и к *Чаплину* актуализируется духовно-творческая ипостась лирического героя.

А к *Чарли* в конце текста обращается такой же, как он, телесный, частный человек. Но если в финале «Новых времен» Чарли утешает подругу: «Не унывай! *Переживем!*», то у Мандельштама в его ситуации иллюзий нет. И призыв: *Чарли, Чарли* – это убеждение *его (id. себя)* в невозможности иного выхода, кроме как остаться верным себе.

Между тем, в отличие от экранного *мальшиа Чарли*, Я частный человек в единстве лирического героя Мандельштама **неотрывен** здесь от Я-поэта (условно говоря, от себя-*Чаплина*), и его упрек: «Ты совсем не вовремя раскис», – внешне адресованный *Чарли*, имеет также смысл внутреннего диалога, то есть обращен к собственной ситуации, отличной от ситуации и кино-героя, и его создателя, к каждому из которых в Москве *ласкова толпа*.

Главным образом-аргументом и образом **славы** Я-поэта становится вместилище **р а з у м а**: «Котелок твой – тот же океан». Кстати, во «французском» стихотворении тот же атрибут экранного образа (*В океанском котелке*) не обижен расширением смысла, но – других. Благодаря инверсии определение обернулось субстантивом, выявившим суть образа *котелка*. Узнавание чаплинского *котелка-шляпы*

остается, но уходит здесь на периферию смыслов. Актуализируется же известное в народе значение *котелка-головой* (см. у Даля: «Голова с пивной *котел*, а ума ни ложки»), вошедшее также в «Справочник по ГУЛАГу» вместе с синонимом: «Котелок варит, башка соображает».

Итак, хотя личная тема вводится через Другого, мы видим в итоге глубоко личное самораскрытие *имплицитного* лирического героя.

Напротив, в стихотворении «С **примесью ворона голуби...**» (*Конец мая – начало июня 1937*) личное выведено на поверхность содержания как откровенно любовная тема, решаемая в чувственном аспекте. Отбор и повторение индивидуальных черт героини удерживают единство ее образа в трех текстах, что дает комментаторам основание характеризовать их как *посвящения* и *похвалы* конкретному адресату. Между тем, во всех этих «посвящениях» ее личные черты метафоризируются и характеризуют одновременно и ее, и Москву 1930-х гг., так что затруднительно отдать главенство одному из этих двух образов.

Вот, к примеру, любовное признание: «Как я люблю твои волосы, / Душные, черно-голубые...», получающее вроде бы прямое продолжение: «В губы горячие...». Но тут же – уход в другую тему: «... вложено / *Всё, чем Москва омоложена...*», – и далее до конца строфы идет разговор о *Москве*, с двойной адресацией всех характеристик. Возникает даже ощущение, что ее *губы горячие* понадобились автору для того, чтобы *ими* рассказать о современной Москве, которая к Я «так близко, хоть влюбись В дорогу дорогу» (то есть в последнюю, если вспомнить воронежское «Срежь рисунок мой, В дорогу крепкую влюбленный»).

Два женских образа взаимопроницаючи, при этом Москва не является объектом непосредственного изображения первичным говорящим, а предстает через восприятие героини, несущей в себе – **как свои** – опознавательные знаки современной *Москвы*. Прямого слова героини нет, но есть ее **отношение** к *молодой Москве* и чувство причастности к ней, передаваемые и оцениваемые **извне** лирическим Я. С другой стороны, – героиня находится в хронотопе *Москвы* («Мчится, летит, с нами едучи...»), так что два разномасштабных женских образа взаимно определяют друг друга в целом спектре несовместимостей: *тепло пальцев*, в которых сначала – *сила фортепьянная*; затем это уже сила *приказа*, несколько иная, но пока еще *желанная* (чувственный эпитет, к тому же в рифменной позиции), после чего переакцентировка качества *силы* – с *желанной на силу приказа*, а далее и вовсе лозунг и воздух эпохи: *Биться за дело нетленное*. Двоение смыслов проявляется в несоизмеримости масштабов и в то же время родственности самой сути двух женских образов: в облике героини их общие черты сужаются до деталей; в облике *Москвы* – расширяют ее пространство до *мировой*. Так что образы эти структурно тождественны.

Противоречивость их портретных черт задана первой же строкой текста, которая – за отсутствием у него **названия** – берет на себя такую функцию,

притязая на выражение сути целого: «С примесью ворона голуби...». Мотив *примеси* развивается: «Завороненные волосы...», скрепляя начальные строки образом «ворона», явно негативным до появления Я и *нежнолобой*, когда на первый план выйдет его функция цветообозначения (ее *волос*). Но пока текст **безличен**, он непосредственно характеризует состояние мира, и *голубиный / разбойничий* мотив нераздоим, в отличие от любовного (цветаевского) сюжета 1916 года и от картины Москвы 1931 г.

Примесь ворона изначально привносит в текст ощущение опасности, и далее оно проявится и усилится в *силе приказа*, в *борьбе за дело...* и в образе *круглого горла упорного*, который из любовной темы выпадает лексически и фонетически (*кр гр пр* – скорее *воронье* карканье). В конце текста еще одна портретная черта (*чернобровая*) перетекает в следующую строку с утратой цвета (*черно-*) и парности, становясь *бровью* и включаясь в лирике поэта в метонимическое изображение вождя или его деяний: «...кому в бровь, кому в глаз» (1933); «Смотрит века могучая вежа, / И бровей начинается взмах»; «Я б поднял брови малый уголок»; «Густая бровь кому-то светит близко» и др. (в 1937).

Автору небезразлично, чьими и **какими** «губами» говорится о *Москве* и **как** произносится «Сталина имя громовое». К концу текста нравственные критерии лирического Я и героини максимально разведены. Герой дважды дистанцируется от нее: личным **неприятием** Сталина (*имя громовое*), и через передачу ее *клятвенно-нежно-ласкового* отношения к этому *имени* – с **пониманием ее непонимания** происходящего. Функционально в ее образе видится нам «дама-ширма», на которую средневековый поэт глядел при чтении любовного послания, чтобы не скомпрометировать (а в данном случае – спрятать в тексте) истинного адресата.

В связи же с образом *примеси ворона* обратим внимание на два момента: это продолжение мотива, в 1935 г. получившего смысловое разветвление в стихотворении «Воронеж» – и то, что образ *ворона Сталина* окольцовывает, хотя внешне неявно, этот текст. Заметим, что из пяти его строф только две – **6-строчные**. Ими-то и создается «кольцо» «шестипалым размером / И шестипалой строфой» (по Ходасевичу в его «Дактилях», правда, там совершенно по иному поводу). Шесть строк по три *дактиля* (или – *пальца*), то есть 18 дактилей в начале и в конце текста (3х6), дважды дают **Число Зверя**. В 1931 г. поэт написал *открытым* текстом: «Я с дымящей лучиной вхожу / **К шестипалой неправде** в избу...». Та же «шестипалость» в 1937-ом протупает *De profundis*, на уровне версификации, «для «самых будущих времен». Таким образом, мотивы *Москвы* и *ворона* сопрягаются – каждый порознь – с **образом героини**, а **через нее и в ней** – друг с другом.

И в стихотворении «**Пароходик с петухами...**» (3 июля 1937, Савелово) они сольются как взаимозаменяемые в образе-имени *Москвы*, при этом ее пространство *сжимается до точки*, образ утрачивает свою женскую сущность, а опознавательным его знаком становится взгляд *ворона*, несколько раз ак-

центрированный: *слышит, смотрит, зорко смотрит в явь*. Несмотря на простоту слов, прозрачность и разговорность синтаксиса, семантическая интерпретация этого текста затруднительна, отсюда его непрочитанность в мандельштамоведении. Единственный пространственный комментарий: *Москва, сводка погоды, небо и непонятная последняя строфа*.

Известно, что Мандельштам и его жена, вынужденные в 24 часа покинуть Москву, внимательно изучили карту Подмосковья и остановились на Кимрах, точнее – на Савёлове, *тихом* уголке «с пыльными крапивами». Но к 1936-37 гг. само Подмосковье стало местом повышенного внимания власти и общественного интереса в стране и в мире: близилась к завершению *великая стройка социализма* – канал Москва-Волга. Здесь скопилось непомерное количество заключенных и вольнонаемных, а также – массы возвращающихся после лагерного срока и скапливающихся на 101-м и 105-м километре вокруг Москвы в ожидании своей участи, то есть наиболее вероятного второго ареста.

Итак, все слова просты. Однако почти ни одно не означает себя: каждое что-то называет, но ничего не изображает. И *пароходик* не пароходик, тем паче что *по небу* «плывет»; и *подвода* не подвода, потому что *никуда нейдет*; и *море* не море, поскольку это *море звуков*; и звенящий *будильник* не будильник; и *Москва* не совсем Москва... Все слова выражают и подразумевают *нечто*, предстоящее в своем пределе – на языке природных стихий и больших чисел.

Мы полагаем, что речь идет о людях, о несчетном множестве людей, включая души умерших. ТАМ непомерность счета воплотилась в образе небесного *пароходика*, ЗДЕСЬ – на языке *статистики*, где количество, ввиду его повторяемости, – *главнее*, чем люди, уже обратившиеся в воздух («*Полторы воздушных тонны, тонны полторы*»). Отсюда многозначность «будильника сонного»: тот, что будит; и тот, что не дает уснуть; и внутренний – метафора совести и стыда.

Тот же масштаб и тот же принцип соединения стихий природы с жуткой конкретностью эпохи – в метафоре *паяльных звуков море*, – с «просвечивающим» словом из Справочника по ГУЛАГУ: «паяльных *сроков* море» (из синонимического ряда: *паять, клепать, клеить, лепить*). А само *море взято в перебои* (слово народное, означает *перебить до смерти всех, многих*). И синтаксически, и в строфе мотивы *паяния звуков* и их *перебоев* напрямую связаны с *зорким* взглядом *Москвы* в едином лице. Тот же *зоркий* взгляд обращен «в явь», то есть в *здесь и сейчас* первичного говорящего.

Если 1-я и 3-я строфы (о *пароходике* и *море*) субъектно организованы *безличным* говорящим, растворенным в картине мира, то во 2-й появляется форма Ты, допускающая многозначность: 1) в продолжение **диалога с героиней** это аргумент скрытого в тексте голоса: «Хочешь, *повтори*: «Полторы воздушных тонны, / Тонны полторы», – против «клятвенной нежности», с которой она *произносит имя Сталина*; 2) но это и обращение к любому Другому, в том числе – в будущем, включая и наши дни, с ненавязчивым предложением: *хочешь – повтори*,

не хочешь – спи спокойно; 3) наконец, в качестве автокоммуникативного Ты, это диалог с собой – в развитие разговора с *Чарли*: на что можно или невозможно решиться. Здесь существенна также автоцитация из воронежского: «Я – это я, явь – это явь», чему и посвящена последняя строфа текста.

После трижды явленного «смотрителя» (*смотрит, зорко, смотрит*) сразу появляется лирический герой, находящийся в этой самой *яви*, «на крапивах пыльных», лишенный, подобно «подводе с битюгами», свободы передвижения и утративший *сон* от увиденного. Под прицелом *зоркого* взгляда и в диалоге с самим собой он призывается: «*ВОТ* чего боюсь...». Не за *жизнь* свою он *боится*, как в 1931 г.: «Помоги, Господь, эту ночь прожить...».

Он тоже пристально и бессонно *смотрит* в ЯВЬ и в этом смысле – противостоит тому *зоркому* взгляду. Главное – не поддаться внешнему нажиму, не перестать сознавать, что *Я – это я, а явь – это явь*, и – будучи частью этой *яви*, не утратить чувства своей отделимости от нее. Автопризнание и весь текст замыкаются образом ГУСЯ, с шлейфом коннотаций, выводящих лирическое Я за границы и личной его ситуации, и шире – доставшейся ему эпохи.

Ближайшее значение *гуся* – непосредственные впечатления лирического Я «на крапивах пыльных» как примета сельской жизни. Но есть и *подмосковное* расширение: вспомним внимательное рассмотрение Мандельштамом карты и обсуждение с женой поселения в Александрове как варианта. Нельзя было не заметить названий двух городов, расположенных на реке *Гусь*: Гусь-Хрустальный во Владимирской области и Гусь-Железный – в Рязанской. А с *Железным* связано многое: и легенда об обнаружении железной руды, и строительство завода, выпускавшего слесарные инструменты (*напильник!*), и то, что в повести Куприна «Молох» (написанной, в частности, и на этом материале) главный герой производит расчеты, актуальные для *великой стройки социализма: сколько часов своей жизни вместе* сжигают за сутки «тридцать тысяч человек».

«Гусь» сопрягается и с русской историей, и с историей русской литературы, не говоря уже о поэтическом «гусином пере», а в контексте лирики Мандельштама, в стихотворении «Европа», – с *гусиным пером Меттерниха*, которое в 1914 году было соотнесено с ситуацией войны, и теперь, когда снова «В Европе холодно...», косвенно актуализируется. Весьма вероятна связь и с протоколами «Арзамасского братства», впервые опубликованными в 1933 г. Издательством писателей в Ленинграде. Для нашего разговора о *зорком смотрителе* важен фрагмент из речи Кассандры-Блудова при посвящении В.Л. Пушкина: «арзамасский гусь приосенит чело твое покровительствующим крылом и охранит его от коварства крыла времени, *сего алчного ястреба*, скалящего зубы ... на всё, что носит на себе печать дарования, вкуса и красоты». С *ястребами* мы встретимся уже в следующем стихотворении, сразу после *гуся*.

Но не забудем также о «Балладе пословиц» Вийона с метафорическим рефреном: «Гусей коптят

на Рождество», итожащим ряд прописных житейских истин и естественных законов жизни, причем сюжетное движение текста подводит к ситуации, исход которой зависит от самого «гуся». Отсюда – *посылка*: «Принц, дурень дурнем остается, / Пока не вразумят его / ИЛЬ САМ ЗА УМ ОН НЕ ВОЗЬМЕТСЯ...» (напомним: «*Котелок твой – тот же океан*»).

Со слов С.Б. Рудакова, О. Мандельштам говорил ему: «Отобраны, заложены жизнь и смерть – выданы ломбардные квитанции... И идет разговор с помощью квитанций, а настоящее всё спрятано – концы в воду. Действительность надвинулась. Мы ощущаем ее корку, ее отвердение. Всё от *обмеления словаря*... Всё обмелело, есть только квитанции, а **не смысловые слова**». И наша задача состоит в том, чтобы увидеть и показать, как поэт «работает речь», **возвращая словам их смысловое богатство**.

Итак, глубинное содержание стихотворения «Пароходик с петухами...» свидетельствует о том, что поэт видит и слышит, – его слова строги, почти безоценочны, как на суде Истории. И наряду с ними опыт глубоко личного переживания общей беды и понимания сути происходящего.

Накопленная в душе энергия боли, понимания и стыда получила выход в призыве к самой стихии: «**На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...**» (4 июля 1937, Савелово). Реальным комментарием к начальной строке может быть график открытия канала, содержавший нечто, до того не представимое: 23 марта 1937-го – опущены щиты Волжской плотины. **Впервые за всю свою историю Волга была остановлена на три минуты**. (Из чего, кстати, понятно, о каких *тесинах новых* идет речь в стихах.) Сразу после призыва к *Волге* и как бы в параллель лирическое Я, скрытое в тексте, обращается к *чернобровой*: «*Выше голову закинь*» (ср.: «Мой шегол, *я голову закину, / Поглядим на мир вдвоем...*», то есть с высоты).

На первый взгляд, такое обращение продолжает любовные признания, а по существу функционирования женского образа – это та же «дама-ширма». Что же за ней скрыто? В побуждении ее взглянуть *выше* мы видим аллюзию на имя генпрокурора *Вышинского*, назначенного *Верховным Советом СССР*, в свою очередь учрежденным **в декабре 1936 г.** В тексте воссоздается вертикаль официальной и реальной власти: *выше* = генпрокурор *Вышинский*, *верхи* = назначивший его *Верховный Совет*, а *за верхи* = *ястреба тяжелокровные*, подчиненные только *зоркому* смотрителю, или *ворону*. Добавим лагерные производные: *вышак* и *вышка*, созвучные имени и действиям генпрокурора. А *ястреба*, с их высью еще *выше верхов*, ассоциируются с лагерной же *сторожевой вышкой*, откуда «часовой наблюдает за вверенным ему участком или сектором»; ср.: «...Москва смотрит, / Зорко смотрит **в явь**». Вот лирический герой и предлагает *чернобровой* «выше голову» *закинуть* в продолжение их диалога-спора.

После «любовной» строфы, отвлекающей от главного, вводятся образы *раджи* и «Алексея что ль Михайлыча», основавшего на Руси приказ Тайных дел при царе, с правом «негласного контроля *над*

высшими должностными лицами», так что продолжатели того «приказа» в этой эпохе «ястреба тяжелокровные», *летающие* «за верхи». Известно также, что «Тишайший» подавил два бунта: Соловецкое возмущение старообрядцев (что отсылает к *теме Соловков* 1920–1930-х гг.); и – поволжский бунт, вызванный массовыми восстаниями крепостных крестьян в недавно закрепощенных областях Поволжья (как *крестьянская тема*).

Не исключено, что призыв «грязь и ДВИНЬ» проецируется на «Стенькин суд» М. Волошина (1917): «... на расправу на правую / Сам судьей на Москву ворочусь. // Рассужу, развяжу – не помилую... И за мною не токмо что драная / Голытба, а казной расшибусь – / Вся великая, темная, пьяная, / Окаянная ДВИНЕТСЯ Русь... », а также на поэму Каменского «Сердце народное – Стенька Разин» (с известным фрагментом – «Сарынь на кичку»). Кстати, в словах его *персиянки* читаем: «*Чернитесь, брови мои... губы-кораллы... Грудь моя спелая, дивная*», далее о ней: «Персиянка / Хвалена – / Любвиница смелая». Эти образы закрепились в разинской теме и стали общим местом, так что у Мандельштама описание героини включается в традицию *полонянки-персиянки*. Отличается же оно специфичностью ее пленения. Она – в плену эпохи, в плену идеи: «Биться за дело нетленное»; «И эта сталинская книга / В горячих солнечных руках». В отличие от сюжета Разина, лирический герой стремится **вызволить** ее из этого плена. Она же словно испорчена *чародейством*:

Чародей мешал тайком с молоком
Розы черные, *ЛилловыЕ* [анаграмма ее имени – Д.Ч.]
И жемчужным порошком и пушком
Вызвал щеки холодовые...

Эпитет *жемчужным* выводит нас к Гумилеву. Не к «Жемчугам», а, подобно нити Ариадны, к претексту строки: «От индийского раджи, от раджи» – то есть к «Северному Радже» (1908), с образом «непобедимого царя», его «гордым решеньем» и навязанным им *бредовым сном*: «Живет закон священной лжи / В картине, статуе, поэме, / Мечта великого Раджи, / Благословляемая всеми».

Собственное имя *Раджа* у Гумилева стоит в одном случае в винуительном падеже: «Легко сгореть и встать иными, / Ступить на новую межу, / Чтоб *встретить* в пламени и дыме / Владыку Севера *Раджу*». Получается: *встретить* – бога Солнца Джу (ср.: «Хочу назвать его – не Сталин, – Джугашвили»), отсылкой к Гумилеву *имя* «громовое», хоть скрыто, но звучит и в этом тексте, и тоже в связи с героиней (*От индийского раджи*).

Заключительная строфа так же, как в «Пароходике...», организована открытым авторским Я. Образ *берегов неровных* становится здесь главным объектом его внимания. Два момента из комментариев П. Нерлера: «написано незадолго до открытия (15 июля 1937 г.) канала Москва-Волга, строящегося заключенными. Мандельштам, несомненно, видел завершение работ, по дороге из Савелова в Москву и обратно»; и «Берега *серо-зеленые*, возможно, вид

работающих на канале заключенных». По «Воспоминаниях очевидца», «с Яромских холмов трасса канала напоминала огромный, вытянувшийся на необозримые просторы живой муравейник. Картина неповторимая». Претекстом мог быть «Берег невольников» Хлебникова: «Невольничий берег ... Перешел в новое место: / В былую столицу белых царей...». *Косари умалишенные* сопрягаются с *ливнем*, как в «Стихах о русской поэзии»: «И расхаживает ливень / С длинной плеткой ручьевой...». Последняя строфа – картина того, что запрещено для человеческих глаз. Лирический герой *не может* это видеть, но и отворотить взгляда не может.

Такова позиция поэта-*очевидца*, сформулированная им, *возмужавшим*, в «Стансах» 1935 года: *Я слышу... Я помню всё... И теперь, в 1937-м: Ах, я видеть не могу, не могу... Но, как очевидец, обязан видеть*.

Этому и посвящены **СТАНСЫ** (4-5 июля 1937, Савелово). Но прежде вернемся к «Северному Радже». Не просто как одному из претекстов для четырех из пяти стихотворений, а в качестве *основы* ткани, на которую в «Стансах», в такт ей, ложится тот же узор, напоминая о пророчестве юного Гумилева и сгущая эту *основу* свидетельствами новой эпохи. Это подчеркивается **ритмически** и строфически. Как говорил Мандельштам, «можно уже и стихами, и то потому, что *они свое значение вкладывают, приносят*»; а также **сюжетно** – повесть о том, как с юга на север пришел завоеватель и опьянил всех мечтой об иной жизни (*Мы в царстве снега создадим / Иную Индию – виденье...*). Для ее достижения надо *умереть*, как бы уснуть, а потом проснуться и *встать на новую межу*. Люди поверили и пребывают в *сне-бреду*, с мыслью: «Вот встану...»; наконец, **образно** эта идея воплощена в фигуре *надменного царя*, чье обаяние основано на преклонении перед силой, слепой вере и страхе взглянуть в ЯВЬ. Приведу некоторые из многих очевидных переключек:

Вот «Правды» первая страница,
Живет закон священной лжи
Дорога к Сталину – не сказка
Он жил на сказочных озерах
Мадрида пламенная жизнь
Чтоб встретить в пламени и дыме

С клятвенной нежностью, с ласкою
Как дева юная пьяна
Своей великою любовью
Непобедимого, прямого
Непобедимого царя
Созреют новые плоды
Вступить на новую межу
К событиям рвется – в бытие
В кипучий вихрь его событий
Спешите кануть и сгореть.

Итак, в диалоге лирического героя с героиней активно участвует голос еще одного поэта, ею не слышимый, но *важный для нашего* понимания той **оценивающей** дистанции, что отделяет Я от нее.

Таким образом, три стихотворения, кажущиеся откровенно чувственными, при углублении в текст таковыми не являются. С первых же строк в них

проступают иные смыслы: «в губы горячие» вложено всё о Москве 1937-го; в *пальцы* – «Сила приказа... Биться за дело нетленное»; в *чернобровости* – иная *бровь*, глядящая со всех портретов; *Имя громовое* в ее огласовке подается *с нежностью, с ласкою; сталинская книга* – в ее *горячих руках*. О будущем тоже говорится через нее (*И будешь сталинкою зваться*).

Параллельно семантическому углублению текста меняется характер отношений Я-Ты. Как адресат непосредственного общения (Ты) и как часть общего Мы («Мчится, летит, с нами едучи»), ее образ дистанцируется сначала внешне («*А в Москве ты, чернобровая...*»), в силу чего роль ее в тексте отходит на второй план, а затем в «Стансах» все больше объективируется, переходя из категории 2-го лица в 3-е: *И будешь сталинкою зваться*; Превосходство и сила *женщины*; *Она* и шутит величаво; В *ее* волос пробралась смоль; *И материнская забота / Ее*.

Можно заключить, что в духовном пространстве последних стихов, к их концу, образ героини функционально себя исчерпывает. Обратим внимание, в частности, на двояние семантики анафорического *И*: «*И ты прорвешься, может статься, И будешь сталинкою зваться... / У самых будущих времен*», – которое можно понять как усилительное: *И прорвешься, И будешь зваться*. Но первое *И* допускает двоякое прочтение: *И ты* – в значении **тоже** – *прорвешься...* («может статься»). А вот *статься* это **может только** через Я-поэта, через его стихи, и *прорвется* она туда – как «сталинка».

Заметим, что, наряду с включенностью в «Стансы» многих имен, для поэта важен и *сам мотив* ИМЕНИ: его значимость (*И даже знаменит*); замещение другим как тождественным (*Сталин = Москва*); ликвидация имен (*С приговором полоса*); сплющивание в нечто неразличимое (*Сквозь чащу прозвищ и имен*); наконец, присвоение *иного* имени вместо личного, согласно афоризму «Именами знаем» и «знанием именуем» (*И будешь сталинкою зваться*).

«Стансы» 1937 года – *третьи* и последние у поэта. «Летние стансы» в *предвоенном* 1913 году – передают ощущение тревоги, неблагополучия мира. В 1935-м главный мотив – взросление Я-поэта, *возмужание* его как *очевидца*, когда, после Лубянки и Чердыни, ему были определены срок и место ссылки, и он творчески в высшей степени полно осуществил себя в *Воронежских тетрадах*.

В мае-июле 1937 года ситуация иная. «Ощущение неприкаянности, какой-то ненастоящей, временной жизни» (*НЕШ*). И это ожидание **повторного** ареста осознанно или непреднамеренно сказывается в сквозном мотиве **повтора**: лексически – «*Хочешь, повтори*»; «*Москва повторится* в Париже»; и

более всего – в разнообразных повторах, которыми ткется единый интонационный узор последних стихов. Единственное, что *сей час* подвластно лирическому герою, – это творчество «из себя, из нити, из темна». Отсюда – «сознание цели: “Чтоб ширилась моя работа / И крепла на борьбу с врагом”». А кто *враг*, ясно из обоих «Стансов»: там – *Садовник и палач* (1935); здесь – *ложь* «Правды» и «с приговором полоса». Не забудем также ни «ворона», ни «ястребов», ни «косарей умалишенных»...

Б. Пастернак в «Охранной грамоте» размышляет «о той из века в век повторяющейся странности, которую можно назвать **последним годом поэта**. Вдруг кончают не поддававшиеся завершению замыслы. Часто к их незавершенности ничего не прибавляют, кроме новой и только что допущенной уверенности, что они завершены. И она передается потомству».

Ситуация Мандельштама иная. В мае – июле 1937 г. каждый его *день* мог стать последним. «Тема: “Что будет с нами завтра, была основной во всех наших разговорах” [с Бабелем]. О.М. обходил ее молчанием: его завтрашний день уже наступил». Это мы и назвали феноменом «последнего дня поэта». Он прожил его с предельной творческой отдачей, как «полный слышанья, вкуса и обоняния». Отсюда – не только «Две подметки – заячья губа», но и «*Две гляделки, полные чернил / И прекрасных удивленных сил*»; и обостренное внимание к событиям текущего дня. И влюбленность, и живейший интерес к восприятию и оценке мира *другими* людьми – новым поколением. И жажда успеть выразить себя и мир в многочисленных глаголах **говорения**. И взгляд в «самые будущие времена».

В противовес тем 1931-го года *ночам страха и ожидания* «гостей дорогих» – мы видим поэта в его *последнем* прижизненном мирволении, с верой в **повелительную** силу своего слова: *Чисть корольки, ролики надень; пробивайся в роль; Надо рисковать; Бровью вяжи мя вязкою; Хочешь, повтори; Хлынь, грядь и двинь; Выше голову закинь; Расскажи, расскажи; вызнай и скажи*. Каждый сегодняшний день понимается поэтом как «мой день», в котором он – *государик и заправила*. И его задача – «**работать речь**». Большинство слов в этих стихах – *одноразового* употребления, они индивидуализируют и расширяют Словарьпоэта. Он вводит и такие общепотребимые слова, которым эпоха на языке ГУЛАГа сообщила двузначность или вообще новую семантику. А наращивание наиболее скрытых смыслов создается, в частности, изысканными приемами звучания речи. Последние стихи Мандельштама открыты в будущее как акт человеческого и поэтического мужества «для бесконечного познания ЯВИ».