

УДК 821.161.1. "1930"/01

КОДЕКС ПОЭТА-СОЛДАТА В СТИХОТВОРЕНИЯХ О. МАНДЕЛЬШТАМА 1930-х гг.

Елена Анатольевна Худенко

д. филол. н., профессор кафедры литературы

Алтайская государственная педагогическая академия

656031, Барнаул, ул. Молодежная, 55. helenahudenko@mail.ru

Статья посвящена исследованию одной из значимых стратегий поэтики позднего О. Мандельштама – соблюдению кодексного поведения. В жизненном и поэтическом пространстве Мандельштама такая линия поведения реализуется в создании образа поэта-солдата, ценою собственной жизни «выкупающего» право на поэтическое бессмертие. Совокупность текстов, в которых присутствует солдатская (рыцарская, офицерская) тема («К немецкой речи», «Ламарк», «Стихи о неизвестном солдате» и др.), формирует устойчивый комплекс мотивов: герой-солдат, его виктимическое поведение, мотивы солдатской шинели, боевого братства, тождества военного и поэтического искусства. В конечном счете солдатская тема у Мандельштама провидческим образом реализует предельный смысл бытия: умирая в неизвестности как солдат, он надеется вернуться знаменитым как поэт.

Ключевые слова: поведенческая стратегия; художественная антропология; поэт-воин; солдатские мотивы; мотив шинели; поэзия и война; Осип Мандельштам.

Сопrotивление О.Э.Мандельштама идеологическому прессу начала 30-х гг. XX в., приводившее к осознанию собственного отщепенства и несвоевременности, с одной стороны, и твердая уверенность в своей поэтической правоте – с другой, заставляли поэта вырабатывать особую, жизненную и литературную, стратегию в поисках идентичности. Одна из заметных поведенческих линий этого времени, устойчиво реализуемая в поэтических текстах, связана с соблюдением некоего кодекса чести – дуэльного, рыцарского, солдатского. Исследование особенностей поэтического воплощения комплекса мотивов, потенцируемого «кодексным» поведением, и станет целью данной статьи. Эта жизненно-литературная стратегия включается в общие философские и художественно-антропологические поиски зрелого Мандельштама (см. подробнее: [Худенко 2011: 33–86]).

Поэтика позднего О.Э.Мандельштама подробно изучена в работах И. М. Семенко [Семенко 1997], А. Г. Меца [Мец 2005], М. Л. Гаспарова [Гаспаров 1996] и др. В контексте заявленной проблемы особого внимания заслуживают статьи С. Шиндина [Шиндин 1989], С. Стратановского [Стратановский 1998], в которых рассматриваются военные мотивы и мотив жертвы. Особо стоит оговорить корпус исследований, посвященных «Стихам о неизвестном солдате» [Вай-

ман, Рувим; Иванов 1990; Кен 1998; Шиндин 1993] как одному из программных текстов в историософии и поэтической антропологии позднего Мандельштама.

Тип воина-эстета, сформированный в различных культурах к началу Первой мировой войны и знакомый поэту через дружбу с Н. С. Гумилевым, не был популяризирован в поэтическом и жизненном пространствах Мандельштама, чье житнетворчество в целом нельзя причислить к модели «жизнь как высокая авантюра и подвиг» (см.: [Хазанов 1996: 178]). Известно, что Мандельштам был замешан в нескольких дуэльных историях начала века. Однако они, по мнению А. Кобринского, носили скорее характер «поведенческой стилизации под дуэльный кодекс прошедшей эпохи, нежели реально разрешали проблемы» [Кобринский 2007: 227].

Всплеск темы кодексного поведения в 30-е гг. был вызван беспрерывно ощущаемым Мандельштамом внутренним конфликтом между собственным «я» и в целом бескодексным временем. Теперь уже формы дуэльного поединка, найденные в поэтических текстах, переводятся в план жизненного поведения. Мандельштам ощущает себя одним из последних приверженцев кодекса чести, столь знакового для рубежного времени и столь ненужного новой эпохе. «Рецидив» дуэльного поведения, случившийся в 1934 г., когда

Мандельштам дал пощечину А. Толстому, не только стал попыткой разрешения жизненной конфликтной ситуации, но и нес важную символическую нагрузку. Как указывает В. Шубинский, «поэт попытался сказать нечто важное (хоть и враждебное) человеку своего поколения на языке, уже непонятном младшим» [Шубинский 2008:404].

Поэтическая реализация поведенческого кодекса чести происходит в текстах этой поры по-разному. Так, в «Ламарке» (1932) можно увидеть два дуэльных поединка. Сама модель биологической лестницы, созданная в стихотворении, реализует одно из этимологических (итальянских) значений слова 'дуэль': «поединок на манер животного», т.е. «драться нужно так, как дерутся дикие звери – без пощады, до смерти» [Новоселов 2001: 217].

Первым в «Ламарке» представлен поединок *шевалье* и биолога Ламарка, выступающего за честь Природы против прогрессивных трактовок идеи эволюции, дающих право человеку на первенство. Заметим, что скрещение дуэльных шпаг (рапир) обыгрывается в образе «насекомых с наливными рюмочками глаз», т.к. насекомые обладают бинокулярным зрением, когда в глазу скрещиваются линии зрения под определенным углом. Шпага фехтовальщика Ламарка отстаивает многообразие форм и видов природы до тех пор, пока сам Ламарк и авторское «я» не оказываются перед неким *пределом* – чертой, когда первоначальные роли утрачиваются: «подзащитный» превращается в противника, а отстаивающий честь «опозорен».

Во втором поединке шпага Ламарка противопоставлена шпаге Природы, которая, не желая бороться с человеком, вкладывает эту шпагу в «темные ножны». Демонстративный жест отказа от поединка объясняется, очевидно, несовершенством человеческой особи, ее неспособностью к переходу в другой «предел» – в мир других, не сравнимых с человеческими, форм восприятия жизни. Теперь уже Природа наносит «оскорбление» человеку, вкладывая в его организм продольный мозг, тем самым нарушая его мифологическую телесную целостность (андрогинность) и ограничивая в восприятии мира. «Первенство» антропоса оказывается не только подорванным, но и с самого начала иллюзорным – однако в сатисфакции отказано.

Несостоявшийся поединок оставляет человека с нанесенным ему оскорблением, а Природа превращается в неприступный замок-крепость, для взятия которого нужен подъемный мост, но про него Природа «забыла, опоздала» опустить. Во втором поединке Природе противостоит знающий ее исследователь, к тому же – опытный фехтовальщик (этим Мандельштам подчеркивает

искусство Ламарка-классификатора). Однако это не меняет исхода поединка: Ламарк силен в том, что знает о грандиозности и многообразии видовых отношений в природе, но слаб в том, что не имеет адекватной формы для их передачи, т.е. не имеет *языка* описания. Следовательно, «привилегия» человека, заключающаяся в обладании речью, не оберегает его от превентивного поражения в поединке с природой. В своих воспоминаниях Э. Герштейн указывает, что Мандельштам при чтении «Ламарка» вслух всегда интонационно подчеркивал ритм фехтования в предпоследней строфе, особенно в строке: «Так, // как будто // мы ей не нужны» [Герштейн 2002: 40].

Все более частотным в текстах позднего Мандельштама становится образ сражающегося героя, восходящий к архетипу *поэта-воина*. Этот образ связан и с судьбами вполне реальных прототипов – например, М. Ю. Лермонтова или Н. С. Гумилева.

Военные мотивы, пронизывающие другое стихотворение – «**К немецкой речи**» (1932), многочисленны: это и образ немца-офицера (Х. Клейста); конечная точка пути – Валгалла (рай для скандинавских воинов); мотив вербовки; мотив мужской дружбы, скрепленной общим делом (создаются пары: Пилад – Орест, Фауст – Мефистофель, авторское «я» – Б. Кузин). В подтексте стихотворения порождается еще один образ – офицера и друга Мандельштама – Н. С. Гумилева. Появление фигуры Гумилева в текстах зрелого периода свидетельствует не только о непрекращающемся внутреннем диалоге с ним, но и разрешении собственных жизнестроительных задач. Фигура умершего друга – Гумилева-поэта и Гумилева-воина – сводит воедино в мандельштамовских размышлениях поэтическое и военное дело.

Интерес к поиску тождества между военным и поэтическим искусством Мандельштам проявлял давно. В начале 1920-х гг. он пишет ироничный очерк «*Армия поэтов*», в котором сопоставляет все более увеличивающийся отряд пишущих с армией никчемных новобранцев. В одном из черновых набросков к статье «Слово и культура» (1921) встречается фраза: «культура стала *военным лагерем*» (правда, в белом варианте оставлено «стала церковью») [Мандельштам 2010: 50]. В «*Vulgata*» («Заметки о поэзии») (1923) он опять возвращается к этой же теме: «В поэзии всегда война. И только в эпохи общественного идиотизма наступает мир или перемирие. Корневоды, как полководцы, ополчаются друг на друга. Корни слов воюют в темноте, отымая друг у друга пищу и земные соки» [там же: 140]. В «Разговоре о Данте» (1933) употребляется много военной лексики: «орудия поэтической речи», «приказ орудийной сигнализации»,

Данте назван «стратегом» превращений и скрепываний, замыслы – «приказами» и т.п. Сближение поэтического и военного начал имеет и метафорическую форму, связанную с мотивом движения, ходьбы, шага (см.: [Шиндин 1989]).

Соединение искусства и воинского дела переводит «бесполезное» занятие поэзией в сферу *практического искусства* и главное – обозначает проблему высокой (осмысленной) смерти для поэта. В стихотворении «К немецкой речи», в его сонетном варианте (именно в таком, единственно существующем варианте, он был подарен А. В. Звенигородскому), возникает фигура немецкого офицера и поэта Христиана Клейста, который изложил свои пацифистские взгляды в поэме «Весна». Книгу его стихов Мандельштам приобрел в 1932 г., и его больше всего поразила судьба Клейста: смертельно раненный, он был вынесен с поля боя русскими солдатами, узнавшими в своем противнике известного поэта (см.: [Жизнь и творчество 1990: 226]). В случае с Клейстом Мандельштам обрел ценнейшее подтверждение собственным мыслям о том, что *поэзия может спасти*.

К середине 1930-х гг. «близничная» связь с Гумилевым наполняется все более трагичным содержанием: поэт готовит себя к тому, чтобы «примерить» на себя судьбу расстрелянного друга. Недавно опубликованные материалы следственного дела Мандельштама [Нерлер 2010] позволяют утверждать, что на допросах в 1934 г. поэт в какой-то степени «копировал» мужественное поведение Гумилева, о расстреле которого ходили легенды. Мандельштам скупно отвечал на вопросы следователя, не отказываясь ни от чего, что ему инкриминировалось, и, не прочитывая, подписывал протокол допроса. В итоге, если следствие и имело один текст Мандельштама крамольного характера, записанный *с чужих слов* (имеется в виду «Мы живем, под собою не чуя страны...»), то после допросов – это было два авторских *автографа* (поэт записал следователю еще и текст «Холодная весна. Бесхлебный робкий Крым...»). Такое «самоубийственное» поведение, как считает П. Нерлер, парадоксально привело к тому, что поэту удалось на время ускользнуть от гибели [там же: 58].

Кроме того, зона сопоставления поэтического и военного ремесел дополняется в мандельштамовской версии, на наш взгляд, важной составляющей – фигурой *плакальщицы*, а именно плакальщицы-жены. В стихотворениях – это образ Ярославны (в «Стансах» речь идет о «Слове о полку»), в случае с Гумилевым – Анны Ахматовой и соответственно помещение в этот ряд собственной жены – Надежды Мандельштам. Примечательно, что в черновиках к «Разговору о Данте» поэт сравнивает интонацию великого

мастера в «Божественной комедии» в том числе и с напевом плакальщицы: «Как будто он (Данте. – Е. Х.) не только говорит, но ест и пьет, то подражая домашним животным, то пisku и стрекоту насекомых, то бляющему старческому плачу, то крику пытаемых на дыбе, то *голосу женщин-плакальщиц* (выделено нами. – Е. Х.), то лепету двухлетнего ребенка» [Мандельштам 2010: 458]. Плакальщице-жене принадлежит роль хранительницы чести и памяти поэта-пехотинца после его смерти. Деталь домашнего обихода Мандельштамов – клетчатый плед, который был едва ли не единственной вещью, всюду путешествовавшей с хозяевами, – становится посмертным покрывалом – саваном для поэта:

Есть у нас паутинка шотландского старого пледа,

Ты меня им укроешь, как *флагом военным*,
когда я умру.

(«Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», 1931)

[Мандельштам 2009: 163]

В последние годы жизни Мандельштам все больше демократизирует образ сражающегося героя: эстетический ореол, сложившийся в культуре русского дворянства и офицерства, отодвигается на задний план, сменяясь на мужественное, терпеливо-солдатское избытие жизни.

Стихотворения второй половины 1930-х гг. реализуют поведенческий комплекс *героя-солдата*, варьирующийся в различных деталях: то это образ пехотинца – «товарища последнего призыва» («Не мучнистой бабочкою белой...»), то гибнущего Чапаева из известного советского кинофильма, который потряс Мандельштама («От сырой простыни говорящая...»), то красноармейца-украинца, уходящего на фронт («Как по улицам Киева-Вия...»). В этих текстах проигрывается участь простого воина: смерть как полное исчезновение, уменьшение субстанционального «я» до полной неизвестности. Важно, что это смерть *последнего* солдата, который умирает «за», – именно такая грамматическая конструкция является наиболее частотной в текстах этой поры («За гремучую доблесть грядущих веков...», «Я пью за военные астры...», в текстах «К немецкой речи...», «Голубые глаза и горячая лобная кость...», «Стихи о неизвестном солдате» и др.).

Поведенческая линия, связанная с солдатским комплексом мотивов, развивается во многих поэтических текстах воронежского периода. В стихотворении «**Исполню дымчатый обряд...**» (1935) возникает образ камня-солдата:

Но мне милей простой солдат
Морской пучины – серый, дикий,
Которому никто не рад.

[Мандельштам 2009: 207]

Внешний вид камня – серость, неотшлифованность, неказистость – делают его незаметным на фоне других, волшебных, «коктебельских камушков», собранных Н. Мандельштам на побережье Крыма в 1933 г. и привезенных в ссылку в Воронеж. Разглядывание этих камушков в какой-то мере способствовало появлению идеи о кристаллографии в статье Мандельштама о Данте. Смысл «обряда» в стихотворном тексте в том и состоит, чтобы увидеть и понять незаметность и простоту сложных вещей; не случайно семантическое значение слова «дымчатый» – это тот же серый. «Серый» – это и цвет солдатских одежд, а именно – шинели.

Кроме того, в биографическом контексте камень метонимически вводит материал не столько акмеистической молодости Мандельштама, сколько предчувствие собственного будущего (погребение под могильным камнем).

В воронежском стихотворении «Стансы» (1935) встречаемся с уже устойчивым комплексом мотивов: авторское «я» воплощено в образе солдата, отстаивающего свое право на определенный тип поведения и, как его знак, на ношение соответствующих одежд:

Люблю шинель красноармейской складки –
Длину до пят, рукав простой и гладкий,
И волжской туче родственный покров,
Чтоб, на спине и на груди лопатясь,
Она лежала, на запас не тратясь,

И скатывалась летнею порой. [Мандельштам 2009: 201]

Мандельштам в этом тексте вспоминает свою попытку самоубийства в Чердыни, когда только выпрыгивание из окна вернуло ему разум. Расставание с воображаемой шинелью в стихотворении приравнивается к состоянию временной смерти и передается через образ шва: «Проклятый шов, нелепая затея, / Нас разделили». Шов в данном случае – это и стык на одежде, мешающий ее полному соприкосновению с телом, и шов (защитная рана) на теле, временно разлучивший писателя с творчеством, т.к. при выпрыгивании из окна повреждена была правая – пишущая – рука. Неологизм «лопатясь» в этом контексте может быть рассмотрен как прорезывание крыльев («лопаясь»), где полет становится инициацией, мгновенным возмужанием. Не случайно далее в тексте перечисляются те образы, к которым хочет вернуться «воскресший» герой: это Арктика (подвиг челюскинцев), солдаты-жертвы в фашистских концлагерях, героическое «Слово о Полку». Советская действительность (в том числе почерпнутая из газетного чтения [Лекманов]) перемежается с культурным наследием прошлого.

Шинель как символ солдатского поведения обыгрывается и в контексте сложного диалога с

эпохой и ее вождем – Сталиным. По мнению жены поэта, Мандельштам долго настраивал себя для написания «оды» Сталину («Когда б я уголь взял для высшей похвалы...», 1937), ему мешала именно «закрытость» облика вождя, связанная с его плакатными изображениями в наглухо застегнутой шинели. В стихотворении возникает сложная игра подтекстов, образованная одинаковостью одежд (у одного – имеемых, для другого – желаемых), одинаковостью имен (Иосиф – Осип) и тождественностью той роли, что играют в истории поэты и вожди (пушкинская тема). При этом в тексте акцентируется позиция, дающая истинное понимание мира, – это правда бойца: «Правдивей правды нет, чем искренность бойца» [Мандельштам 2009: 311]. И эта правда принадлежит автору, т.к. он погибнет, как боец, а затем воскреснет как поэт, чтобы ее сказать.

В связи с этим облик вождя в данном тексте не только сопоставлен по типу одежд и поведения с солдатским, но скорее отодвинут от него, незаметно перекодирован в другой план. В строках «Он все мне чудится в шинели, в картузе / На чудной площади с счастливыми глазами» происходит вынужденная пометка ударения на конец слова – в картузе (из-за рифмы с предшествующим словом «друзей»), что снижает облик монументального исполина, вырубленного из камня, до фигуры блатного предводителя. Мандельштаму был знаком блатной жаргон, а тюремные песни, по воспоминаниям Надежды Мандельштам, были одними из любимых и признаваемых среди всего «фольклора» современности [Мандельштам 1999: 213]. В связи с этим (и по многим другим основаниям) возникает сомнение в одическом характере написанной «похвалы».

Кроме того, шинель становится некоей раковиной-оболочкой (важен подчеркнутый Мандельштамом принцип *скатывания* шинели), в которой можно «спрятаться» от эпохи, но которая растворяет в себе без остатка. Это некий поздний вариант мандельштамовской «раковины» – временного и переносного дома для «выброшенного» из диалога с эпохой поэта:

Уходили с последним трамваем
Прямо за город красноармейцы,
И шинель прокричала сырая:
«Мы вернемся еще – разумеете...»
(«Как по улицам Киева-Вия...», 1937)
[Мандельштам 2009: 241]

Шинели носят и будущие творцы нового искусства – это пока что читатели «из низов», представители молодого, но быстро просвещающегося класса: «Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкинцев – / Молодые любители белозубых стишков...» («День стоял о пяти головах», 1935). Образы молодых советских пушки-

нистов (как известно, пушкинизм в любом проявлении поэт не переносил) поставлены в один ряд с сакральным для Мандельштама именем Пушкина и, кроме того, связаны с реальными событиями – это фигуры конвоиров, сопровождающих поэта в поездке к месту ссылки на Урал. Как замечает И. Е. Сурат, «здесь Пушкин <...> возникает как высшая ценность, которой поэт и хочет, и до конца не может поделиться с новым советским «племенем» <...>, отбирающим у него свободу» [Сурат 2009: 12].

Сменяемость одежд обладает особой значимостью в биографическом пространстве поэта: *шуба* из потрепанного енота, купленная во времена нэпа и подпаленная во время спасения мандельштамовского «угла» от пожара М. Пришвиным; кожаное желтое *пальто*, подаренное И. Эрэнбургом, в котором Мандельштам уехал в пересыльный лагерь и которое ненадолго спасло ото вшей, но не от сильных морозов и было выменяно на сахар; *шинель* как невоплощенная мечта о вхождении в «колхоз» новой жизни и одновременно устрашающая кровавой ценой такого пути. Обладание солдатской шинелью в этом смысле воплощало бы практичность и удобство жизни (идеальную форму покроя-покрова-дома), было бы знаком причастности (а не чуждости) современной эпохе, символом своевременности и преодоления собственного отщепенства (все это в сослагательном наклонении).

Стратегия поэта-солдата в кульминационной точке своего развития выражает осмысленность смертельного порыва, становится воздаянием за выбранное исчезновение, за небытие. Полную реализацию поведенческая линия поэта-солдата получает в тексте «**Стихи о неизвестном солдате**» (1937), где Мандельштам в ответе абсолютно за все: «за Лермонтова Михаила», «за воронки, за насыпи, осыпи». Именно в этом состоит ядро выбранной стратегии поведения: только поэт-солдат имеет честь умереть *за*, становясь одновременно и последним культурным наследником погибающего мира и поэтически «предстательствуя» за него [Шиндин 1993: 97]. Некоторая пафосность стратегии компенсируется тем, что в тексте выстраиваются образы персонажей-солдат, воплощающих не столько горделивое несение статуса, сколько его профаническую (бытовую) или литературную интерпретацию: показан низший род войск – пехота («Хорошо умирает пехота»), образы Дон-Кихота, Швейка (в подтексте – полковника Скалозуба).

Комичность высокого становится воплощением протейского характера всего мироздания. В этом ключе полного воплощения достигает метафора *черепа как чаши*, где пустые глазницы сравниваются с сосудом, через которые «проте-

кают» войска: утрата оптического свойства глазом (и вообще утрата обоих глаз) не ведет к утрате способности наблюдать «перетекающий» мир. Череп осмысляется как сосуд – «чаша чаш» – и как некий хорошо скроенный и слаженный храм (купол). В черепе происходит «антропологическая перековка», некий «внутренний спектакль» [Вайман, Рувим], разыгранный для себя самого, где авторское «я» – это одновременно и актер, и зритель, и создатель апокалиптического действия. Заканчивается эта «сценическая» (не случайно – пятая строфа) трудно понимаемой фразой: «Чепчик счастья – Шекспира отец...».

Интересная и глубокая интерпретация этой строки предпринята в статье А. Литвиной и Ф. Успенского [Литвина, Успенский 2011], где «чепчик счастья» трактуется как фрагмент околоплодной оболочки на голове младенца, – выражение, соотносящее с русской идиомой «родиться в рубашке» и имеющее аналоги в других языках. «Чепчик» как прообраз некоего *илема* включается в тексте в один костюмерный ряд с «птичьим *копьем* Дон-Кихота» и «рыцарской птичьей плюсной» (образы предыдущей строфы) – рыцарской *перчаткой*, и тогда выражение «Шекспира отец» нужно читать буквально: это отец-*перчаточник* Джон Шекспир, чья профессия совпадает с профессией отца Мандельштама, изготовлявшего материал для перчаток – кожу. Метонимически этот материал становится «одеждой» человеческого черепа – неким занавесом, прикрывающим апокалиптическое действие.

Все это позволяет создать единый смысловой комплекс «рыцарские (солдатские) доспехи – судьба», за счет него еще раз подчеркивается мысль Мандельштама о себе как *солдате жизни*, осознание его надежды на достойную – солдатскую – смерть (или его иллюзия о возможности возвращения целым и невредимым). Такая смерть становится высшим житнетворческим актом для поэта: это попытка «обменять» человеческую жизнь на поэтическое бессмертие.

С другой стороны, развернутая через имя Шекспира картина страшного и трагического вселенского кошмара вновь «снижается» автором за счет другой аналогии к «чепчику счастья» – это «Звездным рубчиком шитый *чепец*». Совмещение чепца-чепчика-черепа невольно порождает другую смысловую цепочку: **трагический** череп Шекспира (его Йорик) становится сублимацией чепчика-чепца, который «бросали в воздух» женщины в **комедии** Грибоедова «Горе от ума». Возможная в этом ключе реминисценция грибоедовского военного – полковника Скалозуба – становится крайней точкой вымирания идеи служения и осознанием иллюзорности идеи высокой смерти: «мундир, один мундир» (в речи Чацкого) транслирует возникающий далее образ

Вселенной как субстанции, равнодушной к совершающейся человеческой трагедии. Вселенная дана как *оболочка* – это «тара / Обаянья в пространстве пустом», которую нужно наполнить, очевидно, многочисленными смертями, чтобы придать ей смысл.

Однако равнодушие Вселенной напрасно: она погибнет, по мысли Мандельштама, вместе с человеком. Картина конца мира, проносющаяся в человеческой голове-черепе, одновременно становится и зрелищем, и гибелью для Вселенной: человек и космос связаны через образы звезд и неба-неба, которых два – человеческое и космическое («*Оба неба с их тусклым огнем*»). Непонимание этого делает Вселенную «мачехой звездного табора», где «белые звезды» принадлежат ей, а «чуть-чуть красные» звезды – человеку, причем человеческий череп – их истинный «дом». Следовательно, именно человек у Мандельштама строит Вселенную, а не наоборот.

Впервые после «Ламарка» в тексте, близком ему по основным смысловым гнездам, появляется граница не как рубеж и не Рубикон: «Впереди не провал, а *промер*...». Остаток жизни столь мал, что его уже можно «промерить», исчислить, увидеть; собственное бытие осмысливается как остаток воздуха – «прожиточный» минимум, за который нужно бороться. Если прибегнуть к библейской аналогии, финал «Стихов о неизвестном солдате» становится своеобразным «молением о чаше»: Мандельштаму было знакомо состояние невыносимо медленного и постепенного приближения к гибели. Голова как чаша становится эквивалентом не питья, а пищи – «варева» эпохи. Поэтом воссоздается сюрреалистический процесс «испития чаши» (поглощения собственных образов), который на самом деле возвращает телу его утраченное содержание:

И сознание свое затоваривая
Полуобморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем?
[Мандельштам 2009: 231]

«Поедание» головы (порожденных ею образов) уподобляется возвращению души (разума-мозга) в тело и христианскому обряду евхаристии.

В целом, весь проанализированный фрагмент реализует некий антропологический «сдвиг» – по сути, это истинная цель поэтического труда.

Антропологические процессы развоплощения (исчезновения трансцендентного «я»), переустройства телесности завершаются расширением личности до масштабов Вселенной. В этом смысле авторское «я» предстает как свернуто-развернутая модель всего мироздания. Перед смертью поэт-солдат обретает так долго искомую точку равновесия внутреннего и внешнего.

Физическое «я» соединяется не только с собственным духовным «я», ощущает себя последним, отстаивающим идеалы («*за*»), но теперь это «я» в ряду таких же других – одно «*из*», частица родового всеединства («*рожден*», а не *родился*). Это становится завершающим, поведенчески значимым звеном в стратегии «проживания» трагической эпохи, парадокс которой состоял в том, что необходимо умереть за то, что ты Поэт и Человек.

Переключка, заканчивающая «Стихи о неизвестном солдате», при крайней разности исследовательских трактовок [Гаспаров 1996; Сарнов 2000; Ронен 2002; Черашняя 2011], на наш взгляд, выражает не идею служения или, наоборот, противления насилию (в государственном или личностном масштабе), а место поэта – «призванного», одного из *последних* призванных. Принципиальное значение в этой связи имеет свидетельство Н. Я. Мандельштам о самоотжествлении поэта с фигурой неизвестного солдата: «Я спросила О. М.: «На что тебе сдался этот неизвестный солдат? <...> Он ответил, что, может, он сам – неизвестный солдат. Личная тема, появившаяся в последней строфе, начинается именно с неизвестного солдата» [Жизнь и творчество 1990: 294]. Настоящий художник, по мысли Мандельштама, должен иметь право умереть достойно, при этом акт смерти осмысливается как заключительное – аккордное – звено всего творчества жизни.

В ранней статье «Скрябин и христианство» (1917) поэт писал: «Я хочу говорить о смерти Скрябина как о высшем акте его творчества. Мне кажется, смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее, заключительное звено, <...> она <...> служит как бы источником этого творчества, его телеологической причиной» [Мандельштам 2010: 35]. Автобиографический характер это заявление приобретает именно в последнем периоде творчества Мандельштама, когда соединение понятий «достойной» и «неизвестной» смерти реализует единственно возможную форму бытия поэта и человека в общем таксономическом устройстве мира.

Список литературы

Вайман Н., Рувим М. Длинные ресницы солдата. Отрывки из эпистолярного диалога о Мандельштаме // Частный корреспондент. 2010. 2 окт. URL: http://www.chaskor.ru/article/dlinnye_resnitsy_soldata_2012 (дата обращения: 03.11.2012).

Гаспаров М. Л. Осип Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГУ, 1996. 128 с.

Герштейн Э. Мемуары. М.: Захаров, 2002. 762 с.

Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: воспоминания, материалы к биографии, «Новые стихи», комментарии, исследования. Воронеж, 1990. 543 с.

Иванов Вяч. Вс. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: воспоминания, материалы к биографии, «Новые стихи», комментарии, исследования.* Воронеж, 1990. С. 356–366.

Кен О. Н. «Стихи о неизвестном солдате» и ожидания эпохи // *Russian Studies.* 1998. №4. Р. 82–101.

Кобринский А. Дуэльные истории Серебряного века: Поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб.: Вита Нова, 2007. 446 с.

Лекманов О. «Я к воробьям пойду и к репортерам...». Поздний Мандельштам: портрет на газетном фоне // *Toronto Slavic Quarterly.* Книга в журнале. 2008. №25. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/25/lekmanov25.shtml> (дата обращения: 19.09.2012).

Литвина А., Успенский Ф. Чепчик счастья: К интерпретации одного образа в «Стихах о неизвестном солдате» // *Toronto Slavic Quarterly.* 2011. №35. С. 69–88.

Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. / сост., подг. текста и коммент. А. Г. Меца, вступ. ст. Вяч.Вс.Иванова. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. Т.1: Стихотворения. 808 с.

Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. / сост. А. Г. Мец. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. Т.2: Проза. 760 с.

Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М.: Согласие, 1999. 576 с.

Мец А. Г. Осип Мандельштам и его время: Анализ текста. СПб.: Гиперион, 2005. 288 с.

Нерлер П. М. Слово и «дело» Осипа Мандельштама: книга доносов, допросов и обвинительных заключений. М.: Петровский парк, 2010. 224 с.

Новоселов В. Р. Дуэльный кодекс: теория и практика дуэли во Франции XVI века // *Одиссей. Человек в истории.* М.: Наука, 2001. С. 216–233.

Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. 240 с.

Сарнов Б. М. Последний творческий акт: Случай Мандельштама. М.: МГУ, 2000. 128 с.

Семенко И. М. Поэтика позднего Мандельштама: От черновых редакций к окончательному тексту. М.: Ваш выбор, 1997. 144 с.

Стратановский С. «Нацелясь на смерть». Об одном стихотворении О. Э. Мандельштама // *Звезда.* 1998. №1. С. 211–221.

Сураг И. Е. Мандельштам и Пушкин. СПб.: Пушкинский дом, 2009. 383 с.

Хазанов Б. Эрнст Юнгер, или Прелесть новизны // *Вопросы литературы.* 1996. Ноябрь-декабрь. С. 178–201.

Худенко Е. А. Жизнетворчество как метатекст: Мандельштам – Зощенко – Пришвин (30–40-е гг.). Барнаул: Изд-во Алтай. гос. педакадемии, 2011. 165 с.

Черашняя Д. И. Лирика Осипа Мандельштама: проблема чтения и прочтения. Ижевск: Удмурт. гос. университет, 2011. 288 с.

Шиндин С. Г. К семантике мотива Великой французской революции в художественном мире Мандельштама // *Великая французская революция и пути русского освободительного движения: тез. докл. науч. конф. Тарту,* 1989. С. 97–98.

Шиндин С. Г. О метатекстуальном аспекте «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама // *Русский авангард в кругу европейской культуры.* М., 1993. С. 93–100.

Шубинский В. Дуэль как жанр // *Новое литературное обозрение.* 2008. №91. С. 401–405.

THE CODE OF THE POET-SOLDIER IN MANDELSTAM'S 1930-S POEMS

Elena A. Hudenko

Professor of Literature Department

Altai State Pedagogical Academy

The article is devoted to the character's following the code behaviour as one of the most significant strategies of the late Mandelstam. In Mandelstam's life and poetic space this type of behaviour is realized in the image of the poet-soldier who by the price of his life tries to deserve the right for poetic immortality. The unity of the texts in which there is the soldier (knight, officer) theme ("To German speech", "Lamark", "Poems about the unknown soldier", etc.) forms a stable complex of the motives: the hero-soldier, his victim-like behaviour, soldier's overcoat motive, brotherhood in arms, and identity of military and poetic skills. In the long run the soldier theme visionary realizes the limited sense of being in Mandelstam's poetry: dying unknown as a soldier and he hopes to come back as a poet.

Key words: behaviour strategy; artistic anthropology; poet-soldier; soldier motives; soldier's overcoat motive; poetry and war; Osip Mandelstam.