

## РЕЦЕНЗИИ

**В «разноголосице» поэтики О. Мандельштама: Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход. Ижевск, 2004. (Записки Мандельштамовского общества. Том 12); Черашняя Д.И. Частотный словарь лирики О. Мандельштама: Субъектная дифференциация словоформ. Ижевск, 2003.**

Книга Д.И. Черашней «Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход» вышла в серии «Записки Мандельштамовского общества», где ранее были изданы сборники [Мандельштам и античность, 1995; «Отдай меня, Воронеж...», 1995; «Сохрани мою речь...», 1991, 1993, 2000] и некоторые другие столь же ценные исследования.

В монографии четыре части, из которых две самые большие по объему представляют собой насыщенные, полные тончайших подробностей анализы отдельных стихотворений. Среди выбранных текстов Мандельштама есть очень известные, такие, о которых в разное время писали М. Гаспаров, Ю. Левин, О. Ронен, Д. Сегал, К. Тарановский.

Вот, например, знакомые каждому три строфы стихотворения «Дайте Тютчеву стрекозу...», ключ к которым обычно ищут, исходя из названных Мандельштамом имен русских поэтов: Тютчева, Веневитинова, Боратынского, Фета, Лермонтова. С одной стороны, Д.И. Черашняя продолжает эту традицию, очерчивая интертекстуальный фон мандельштамовского стихотворения от тютчевского предгрозового пейзажа («В душном воздуха молчанье, / как предчувствие грозы, / Жарче роз благоуханье, / Звонче голос стрекозы») до метафоры грозы в литературных кругах конца 30-х годов XIX века, когда (ровно за столетие до Мандельштама) грозой, разразившейся над русской поэзией, назвали смерть Пушкина. Погружение в интертекстуальную глубину, как кажется, служит для того, чтобы увидеть в стихотворении живописную картину весеннего или летнего дня<sup>1</sup>, с тютчевским «предгрозем», с мучительным («мучитель наш») задыханием («одышкой болен»), с облаками и скрытым солнцем...

С другой стороны, Д.И. Черашняя обнаруживает в «Дайте Тютчеву стрекозу...» тему смерти поэта, предсказанную перифразом из гетевского «Фульского короля» («Den Becher nicht zugleich» – «Ну а перстень – никому»). Ассоциация с «Фульским королем»<sup>2</sup> превращает «стихотворение о русской поэзии»<sup>3</sup> в «гост без вина», в завещание, и тогда оно легко вписывается в ряд других мандельштамовских эвентуальных тостов и завещаний («Я пью за военные астры...», «Я получил блаженное наследство...»<sup>4</sup>), в

---

1 Со ссылкой на В. Мусатова (О тютчевской «весенней грозе» у Мандельштама: [Мусатов, 2000]).

2 Вообще, перекличек с «Фаустом» в текстах Мандельштама отмечено в монографии так много, что это перерастает в отдельную тему. (См. главы: «О двух “Грифельных одах” в русской поэзии», «Автор и герой. Кто и что *играл наизусть* в стихотворении “Жил Александр Герцевич...”» (курсив Д.И. Черашней)).

3 «Стихи о русской поэзии» – это едва ли не особый жанр, идущий от шуточных «Видений на берегах Леты» и серьезной элегической темы «Элизиум поэтов» XIX века к набоковскому «На смерть А. Блока», к «Нашим поэтам» А. Кушнера и пр.

4 «...В этом нельзя не увидеть преемственной связи также с Франсуа Вийоном, который

страшные предчувствия грозы, которая нависла над поэзией нового, XX века, над погибающим поэтом, которому некому вручить свой кубок. Сходство с завещанием выявляет незаметный на первый взгляд «авторский голос», который извлечен из императива («Дайте...»), из неопределенного «мы» («над нами», «наш»). В результате известное стихотворение уже не только привычно воспринимается как «экзамен по русской поэзии», но и как своего рода исповедь, поминальная речь.

Другим примером нового взгляда на хорошо известное может послужить глава о двойчатке «Соломинка», подробно разобранный М. Гаспаровым [Гаспаров, 1995]. Д.И. Черашняя определяет жанровую форму «Соломинки» не как двойчатку, а как микроцикл, в котором очевидно не последовательное повторение мотивов первого стихотворения во втором («поэтика черновика»), а «встречное движение стихов, словно тот же текст мы слышим еще раз, но ускоренно и в обратном порядке» (с. 135, курсив мой – Е.К.). Встречный, расплывчато-зеркальный повтор в «Соломинке», по мнению Д.И. Черашней, уводит говорящего от предметно-насыщенной сцены, остается лишь «духовное» взаимодействие автора с изображаемым.

Казалось бы, чем больше исследовано творчество поэта (а творчество Мандельштама исследовано подробно), тем труднее найти новую значимую проблему. Но никем не замеченную ранее в мандельштамоведении тему Д.И. Черашняя открывает в стихотворении 1936 года «Внутри горы бездействует кумир...». Традиционно «кумира» связывают со Сталиным. По мнению Д.И. Черашней, это не Сталин, а забальзамированный и замурованный в своем мавзолее Ленин: «Кость усыпленная завязана узлом, / Очеловечены колени, руки, плечи. / Он улыбается своим тишайшим ртом, / Он мыслит костию и чувствует челом / И вспомнить силится свой облик человеческий...». Когда тема вскрыта в одном тексте, то становится очевидно, что отзвуки смерти Ленина в холодном январе 1924 года и история строительства мавзолея вычитываются и во многих других стихотворениях, написанных Мандельштамом в разные годы. Ощущая мир «человечески-телесно» («Дано мне тело – что мне делать с ним»), Мандельштам не мог пройти мимо псевдоегипетской<sup>1</sup> советской идеи обесчеловечивания вождя, превращения его тела в «нюрнбергскую куклу»<sup>2</sup>, оставленную в мавзолеейной горе гранита и государственного льда. И здесь голос автора характеризуется как «сочувствие к страдающему герою» (с. 262). Причина авторского сочувствия к Ленину увязывается с предсмертной болезнью вождя (головная боль – постоянная тема у Мандельштама: «Нет, не мигрень, но подай карандашик ментоловый»), со склерозом («ранним склерозом», «известковым слоем лежащим в жилах»), который из недуга, мучающего Ленина, превращается в беспмятство и страдание больного века («Кто веку поднимал измученные веки»), от одного героя переходит ко всем, включая автора.

Много места в монографии отведено поэтике позднего Мандельштама («За гремучую доблесть грядущих веков...», «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...», «Я в ливный ров и в крепость погружен...», «Может быть, это точка без-

---

дважды (в Малом и Большом завещаниях) раздавал *направо* и *налево* то, что ему не принадлежало», – комментирует исследовательница (с. 228, курсив Д.И. Черашней).

1 Не только литературные, но и биографические подтексты описываются Д.И. Черашней при разработке той или иной темы. В книге цитируются или комментируются публикации периодики XIX – начала XX веков, письма, критические отзывы, мемуары и случайные реплики (источники самые разные) современников Пушкина, Гоголя, Вяч. Иванова и, конечно, Мандельштама. Например, рядом с образом мавзолея, мумифицированного Ленина разворачивается у Мандельштама «египетский сюжет», в биографии поэта отсвеченный дружбой с Владимиром Казимировичем Шилейко, «египтологом и нумизматом» (с. 265-271).

2 Непонятное словосочетание «нюрнбергская пружина» («Нюрнбергская есть пружина, / Выпрямляющая мертвецов») объясняется в главе о мавзолеейной теме так: «С Нюрнбергом, как известно, связано имя А. Дюрера, решавшего проблему изображения тела в движении, для чего он “заказал у лучших мастеров куклу в человеческий рост, всю на шарнирах... они вместе гнули куклу, придавали ей различные положения”» (с. 275, со ссылкой на С. Зарницкого).

умия...» и др.), сложной настолько, что всегда есть опасность принять строгий симфонизм, до мельчайшего звука<sup>1</sup> выверенный Мандельштамом, за какофонию. Возникает необходимость точного различения семантических вариаций даже внутри одной темы. Три стихотворения 1935-1936 годов рассматриваются в перекличке, казалось бы, одного мотива:

И в полночь с Красной площади *гудочки*  
«Наушнички, наушники мои...»

В гуще воздуха степного  
Перекличка поездов  
Да украинская мова  
Их растянутых *гудков*  
«Где я? Что со мной дурного?...»

*Гуди*, старик, дыши сладко,  
Как новгородский гость Садко  
Под синим морем глубоко,  
*Гуди* протяжно, в глубь веков,  
*Гудок* советских городов.  
«Из-за домов, из-за лесов...»

Оказывается, что однокоренные «гудок», «гудки», «гудочки» скрывают за собой разные образы пространств. «Гудочки» – это короткие телефонные зуммеры, страшные сигналы сталинской эпохи, «пространство, сжатое до точки». «Гудки» – это растянутые песни бесчисленных поездов, проходящих по России, масштаб которой в миниатюрном стихотворении Мандельштама не меньше, чем в «Реквиеме» Ахматовой. Исток «гудка» находится в народном корнесловии, в «гусях-самогудах» заточенного в водный плен певца-Садко<sup>2</sup>. Таким образом, от «сжатого до точки» или железнодорожными путями растянувшегося через всю Россию внешнего пространства поэзия Мандельштама идет к пространству внутреннему, к «самим с собою» разговору, свершающемуся где-то в глубинах авторского сознания. Скрытая параллель между автором и Садко, эксплицируемая литературоведом, возвращает читателей к реальности того времени, когда создаются стихи: певец поет на грани невозможного, задыхаясь под гнетом власти так, как под водой задыхается Садко<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Часто особенности фонетического строя лирики Мандельштама становятся в монографии объектом специального рассмотрения в связи с теми или иными семантическими поворотами. Приведем один пример:

«Узел жизни, в котором *мы* *узнаны*  
*И развязаны* для бытия... –

Заметим, с каким трудом это *Мы* пробивается в строку после цезуры: *в котороММы узнаны*» (с. 97. Курсив Д.И. Черашней).

<sup>2</sup> Отдельная глава («К семантике *сестринского* обычая») посвящена стихотворению «Мастерица виноватых взоров», герои которого будто бы погружены в водную глубину, «в беспредельный аквариум. <...> Передается это не лексически, а на языке звуковой изобразительности текста, представляющего собой аллитерированный акростих <...>:

Ходят рыбы, рдея плавниками,  
Раздувая жабры: на, возьми!  
Их, бесшумно окающих ртами,  
Полухлебом плоти накорми!

ХРИП – вынужденная форма речи, единственно возможная форма повествования в водной стихии бессознательного» (с. 232).

<sup>3</sup> Здесь вновь актуализируется любимая акмеистами тема: телесный облик певца (одышка Мандельштама), разделенность мира на «соматическое» и «духовное», субъект и объект.

Еще одну параллель между героем-певцом и автором Д.И. Черашняя проводит в главе, подзаголовок которой «Кто и что *играл наизусть* в стихотворении “Жил Александр Герцевич...”» – это тоже игра со своей интригой. Но пересказывать, как от немецкой «сердечной» (*das Herz, herzlich*) музыки (сонаты «Си-бемоль мажор» Шуберта) тема анализа развивается в сторону аллюзий из Александра Герцена, Александра Пушкина, Лермонтова, – не имеет смысла. Задуматься над вопросом, заданным в начале статьи – «отчего же возникает ... смешанное впечатление шуточности и пронзительности, неприязнительности и неотразимости» (с. 119) от этого стихотворения Мандельштама? – можно, если читаешь монографию, а не ее пересказ. Бегло-реферативное изложение не в состоянии передать смысловых нюансов анализа, разыгранного по всем правилам музыки для виртуозов.

В подзаголовке книги «Поэтика Мандельштама: субъектный подход» обозначен тот теоретический аспект, который связывает воедино все разделы монографического исследования. Разграничение словесной реальности на субъектную и объектную сферы дает инструмент для характеристики поэтических миров, поскольку каждый автор по-своему ощущает границу между собой и миром: «Если Б. Пастернак раздает себя миру, наделяя его своим эмоционально-ритмическим, динамическим порывом, тем самым монологизируя мир, так что МИР СТАНОВИТСЯ ИМ, то О. Мандельштам, напротив, вбирает мир в себя, вслушивается в его состояние, <...> наполняется многоголосием мира, САМ СТАНОВИТСЯ МИРОМ...» (с. 260, разрядка и выделение прописными буквами Д.И. Черашней). Таким образом, поэт, писатель может чувствовать, что объектный мир, с его вещами и пейзажами, растворяется в нем; а в другом случае поэт может сам активно «растворять мир» в своей душе. Подобный взгляд позволяет бесконечно «оттачивать» определение границы между объектом и субъектом в художественном тексте, все точнее выявляя тем самым сложный облик «поэтического я».

Мысль Бахтина о «диалогичности» прозы стала уже привычной, а в отношении лирики чаще говорят о «монологичности». Вслед за Б.О. Корманом Д.И. Черашняя находит, что и в отдельных пластах лирики<sup>1</sup>, несмотря на ее родовую «прямооценочность» можно различить поэтическое многоголосие, которое «позволяет прояснить, на кого в окружающем мире направлено *солидарное* внимание основного (первичного) лирического субъекта, каков круг людей, с которыми для него желаем и *возможен хотя бы миг, хоть момент* понимающего или соучастного согласия» (с. 25, курсив Д.И. Черашней).

На представлении об авторе как о средоточии поэтического многоголосия построен вышедший в конце прошлого, 2003 года в Ижевске «Частотный словарь лирики О. Мандельштама» с подзаголовком «субъектная дифференциация словоформ». Этот уникальный и очень объемный труд предпринят ради систематизации всех поэтических текстов Мандельштама по принципу симфонизма: чье слово и чей голос звучит в каждой лирической строчке? Причем в «Частотном словаре...» совершается не элементарное восхождение «от простого к сложному», напротив, при создании «Словаря...» Д.И. Черашней было учтено мнение В.В. Виноградова: «особенность изучения лирики в том, что это изучение направлено “от сложных структур – к ‘стилистическим единицам’, а не обратно от слова и словосочетания к его сложным объединениям”» (с. 46, со ссылкой на работу В.В. Виноградова «К построению теории поэтического языка» (1927 г.)). Формальной основой для классификации каждой лирической строчки служит качество употребленных в ней местоимений (или отсутствие местоимений, «безличность», «объектность» повествования). Денотативная основа местоимений подвижна

---

<sup>1</sup> «На обширном материале поэзии Некрасова Б.О. Корман теоретически обосновывает явление поэтического многоголосия» (с. 24), поэзия Мандельштама дает не менее обширный материал для изучения того же явления. Но, например, в лирике романтиков или Пастернака поэтическое многоголосие, как считает Д.И. Черашняя, не обнаруживает себя.

на, поэтому «я» различных говорящих, а уж тем более «лирические я» разных поэтов омонимичны.

Идея «Частотного словаря лирики О. Мандельштама» заключается в том, чтобы рассортировать все стихотворные строки в соответствии с тем значением местоимений (а по сути, местоимения – это и есть одна из основ субъектной организации повествования, это разделение сотворенного литературой пространства на – я, мы, вы и т.д.). В итоге образуются речевые зоны, анализ объема и состава которых помогает представить широкий диапазон значений и их оттенков в отношении автора с миром. Перечисление разных речевых зон<sup>1</sup> в порядке их убывания составляет «Текст-базу» «Частотного словаря».

Еще одна часть словаря – «Конкорданс», представляет уже не стихи, а отдельные слова (словоформы) из текстов Мандельштама с учетом частотности их употребления и речевой зоны, в которую они входят. Какова «минимальная дробь» поэтической речи? С одной стороны, – слово<sup>2</sup>, ведь зачастую и по одному слову легко опознать стилистику поэта (в коротком словосочетании «не Елена» нельзя не узнать Мандельштама). Но, с другой стороны, стих (одна стихотворная строка) – это тоже минимальная дробь поэтической речи, только в пределах стиха «словоформа получает субъектную окрашенность». Таким образом, слово в «Конкордансе» отсылает к стиху, а потом и к целому стихотворению в «Тексте-базе».

«Частотный словарь лирики О. Мандельштама» многофункционален. Самая простая задача, которую при помощи «Частотного словаря...» можно решить мгновенно, – это найти по цитате (по одной строчке или даже слову) тот текст, откуда цитата извлечена. Кроме того, по «Конкордансу» легко определить всю парадигму и частотность употребления в поэзии Мандельштама любой словоформы, выявить все контексты, которые данную словоформу окружают. Гораздо труднее разобраться в субъектных речевых полях (обозначенных кодом речевого субъекта), понять, о чем говорит их объем и состав, смена речевых масок лирического героя, что за сюжет скрывается за каждой из ипостасей «лирического я». Здесь не обойтись без интерпретации тех статистических выводов, которые позволяет увидеть «Частотный словарь...». Так, например, субъектный подход тесно связан с проблемой точки зрения в тексте. Очень часто смена кода речевого субъекта отмечает в стихотворении момент перемены точки зрения: субъект приближается к объекту речи или удаляется от него. Впрочем, смена пространственных и предикативных, оценочных ракурсов – это только одно из многих направлений анализа, возможных в рамках субъектного подхода.

Именно в силу того, что работа с кодом речевого субъекта в «Частотном словаре» предполагается как работа, требующая творческой интерпретации, словарь лучше всего, кажется, читать наряду с монографией. В монографии наглядно представлено, как именно субъектный подход превращается в точный инструмент для анализа художественного текста, и шире – для реконструкции мировоззрения автора. Речь идет не только о Мандельштаме. В предисловии к «Частотному словарю...» высказывается мнение о том, что подобным же способом можно дифференцировать лексический строй лирики А.С. Пушкина, Н.А. Некрасова, А.А. Ахматовой (с. 77). А в «Приложе-

---

<sup>1</sup> В конечном счете, 18 речевых зон отражено в «Словаре...»: безличный собственно автор; безличный автор-повествователь; Я = поэт; Я духовное; личный собственно автор (Я); Я эмпирическое; личный автор-повествователь (Я); личный собственно автор (Мы); Мы = современники; Я и Ты (героиня); «ролевые» Я и Мы; Мы = поэты, творцы; личный автор-повествователь (Мы); Мы = люди вообще; Мы = Я и Ты (героиня); Мы = россияне, русские; Мы = Я (Мы = вместо = Я); Я и Ты (Бог) (с. 64-65).

<sup>2</sup> В предисловии к «Словарю» приводятся мнение К. Брауна о необходимости учитывать в словаре все слова поэта вплоть до «лингвистической пыли» («linguistic dust») – служебных частей речи, а также гипотеза И.В. Фоменко «о возможности реконструкции мироощущения О. Мандельштама в «Камне» исключительно на материале служебных слов» (с. 72, курсив Д.И. Черашней).

ния» к монографии «Поэтика Осипа Мандельштама» помещены несколько глав, где тот же подход применен к «Каменному гостю» А.С. Пушкина, «Запискам сумасшедшего» Н.В. Гоголя, «Поэме о смерти» Л.П. Карсавина, пьесе М.А. Булгакова «Батум». И, читая главы «Приложения», с одной стороны, убеждаешься в продуктивности субъектного анализа, а, с другой стороны, наблюдаешь, как он каждый раз по-новому воплощается. В главе о «Каменном госте» Д.И. Черашняя обращает внимание на «нестыковки» наименований статуи в речи героев и в ремарках. Каждый из героев по-своему оживает Командора, тогда как автор оживает творимый им художественный мир и классический сюжет. Начальным импульсом для главы о «Каменном госте» послужили размышления о пушкинских ремарках, над «той частью содержания, которая на театре уходит в *игру*, исчезая как *слово*» (с. 394-395, курсив Д.И. Черашней). Возможно, природа художественной речи вообще такова, что авторский голос в ней постоянно уходит в неисследимые глубины, исчезает, меняются интонации, пространства. Уловить, услышать эти изменения – значит приблизиться к тексту, найти точки соприкосновения автора и читателя.

### Литература

- Гаспаров М.Л. «Соломинка» Мандельштама (поэтика черновика) // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 185-198.  
Мандельштам и античность. М., 1995.  
Мусатов В. Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000. С. 404-409.  
«Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995.  
«Сохрани мою речь...». М., 1991, 1993, 2000.

Е.В. Капинос  
Институт филологии СО РАН