

Товарищество земли
(логика стихий Осипа Мандельштама)*

Олег Аронсон

Название этой статьи недвусмысленно отсылает к известным строкам Осипа Мандельштама:

*Хорошо умирает пехота,
И поет хорошо хор ночной
Над улыбкой приплюснутой Швейка,
И над птичьим копьем 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!*

В этом фрагменте из «Стихов о неизвестном солдате» слово «товарищество» поэтическим эллипсом соприкасается с Землей, с земным шаром, астрономическим телом. Казалось бы, это никакой не эллипс, а то, что можно прочесть как метафору, где звук костылей не до конца погибшей пехоты окликает весь мир, видя в нем собрата солдата. На это указывают и оба тире в последних двух строчках цитируемого фрагмента, и призывное «эй!». Но это справедливо лишь в том случае, когда мы говорим только о данном фрагменте. Хотя не уверен, что вообще слово «справедливо» уместно хоть когда-либо, когда речь заходит о метафоре. Эллипс, используя фигуру разрыва, неизбежно создает иллюзию метафоры, но при этом его действие иное. Оно – антиметафорично. А для апологетов деления всего

* Текст печатается по изданию: Олег Аронсон. *Силы ложного. Опыты неполитической демократии* (М.: Фаланстер, 2017), с 45 – 77. Редакция благодарит Олега Аронсона и издательство «Фаланстер» за разрешение опубликовать этот текст.

и вся на метафору и метонимию, добавим, что и антметонимично. Эллипс внутри поэтики создает пространство апоэтическое. Он выступает как фигура невозможного единства. «Невозможного» не в смысле недостижимого, а в смысле невыразимого, никогда не данного в слове. Мы же склонны видеть в отождествлении некой человеческой общности («товарищества») с земным шаром метафору, поскольку благодаря ей разделенные миры (человеческий и не-человеческий) остаются разделенными и тем минуется опасность попасть в поле их неразличимости, где общность – уже не люди, а земля – не материальное тело.

Между тем, если взять мандельштамовские «Стихи о неизвестном солдате» в целом, то тот фрагмент, который был приведен в начале, видится вовсе не метафоричным. Он оказывается включен в серию навязчивых повторений, подтачивающих метафорические отношения текста и обнажающих уже другие отношения, в которых задействованы совсем иные элементы.

Именно «элементы», а не темы или мотивы, будут в центре нашего внимания. Однако для начала остановимся исключительно на связи Земли и общности, которая, возможно, приоткрывает завесу над многими загадками этих мандельштамовских стихов. А «Стихи о неизвестном солдате» остаются по-прежнему странными и загадочными, несмотря на многочисленные попытки их дешифровать. Попыток этих было настолько много, что М.Л. Гаспаров сказал однажды, что впору в мандельштамоведении открывать отдельный раздел – «солдатоведение».¹ Потому, в частности, приступая к еще одному прочтению знаменитых стихов невольно вступаешь в плотные ряды тех, кто уже проанализировал их вдоль и поперек. Потому, практически нет надежды, нащупать здесь какой-то иной смысл, помимо тех, что уже даны в самых разнообразных интерпретациях.

Осознавая все это, попытаемся сконцентрировать внимание не столько на герменевтическом анализе самого текста, сколько на совершенно отдельной проблеме, которую можно обозначить как «границы поэтики». Иными словами, в этих стихах меня будет интересовать не их смысл, не их строение и не метафорика, а те пределы, в которых может существовать поэтическая форма и то, что оказывается за ними – не-поэтическое пространство стихотворения, сопротивляющееся сведению его к форме поэтического высказывания.

Однако прежде чем попытаться выполнить такую заявку, следует все же обратиться к тем интерпретациям и анализам «Стихов о неизвестном солдате», которые уже состоялись и без которых так или иначе трудно обойтись. Практически все они имеют очевидную дисциплинарную привязку или к литературоведению, или к филологии, или к историко-культурной

трактовке текста. Во всех этих случаях речь, так или иначе, идет о «смысле стихотворения» и о вариантах извлечения этого смысла.

И здесь важно (даже совсем кратко) указать на некоторые детали:

«Стихи о неизвестном солдате» принадлежат к периоду воронежской ссылки Мандельштама (1937 год);

они входят в так называемые «Воронежские тетради», а точнее – в последнюю – «Третью воронежскую тетрадь»;

писались они вплоть до ареста Мандельштама, и работа над вариантами стихотворения так и не была закончена;

один из промежуточных вариантов был послан Мандельштамом для публикации в журнал «Знамя», откуда он получил благожелательный отзыв с отказом;

и хотя этот вариант считается каноническим, но работа над «Неизвестным солдатом» не прекращалась, что видно по датированным рукописям, сохраненным Надеждой Мандельштам и опубликованным Г.П.Струве в известном французском четырехтомном издании.²

Все это важно в частности потому, что многие интерпретации, начало которым положила сама Н.Я.Мандельштам, явно или неявно, но связывают драматическую жизнь поэта в 30-е годы и его трагическую гибель с содержанием «Стихов о неизвестном солдате». Порой эта связь декларируется как очевидная, порой присутствует неявно, но этот мотив настолько силен, что требуется отдельное усилие для рассмотрения этого поэтического текста вне связи с личной биографией поэта.

Это первый момент, который требует редукции, требует от нас удержания стихотворения в рамках высказывания не индивидуального, не личностного, но в рамках высказывающейся поэтической формы.

И здесь мы подходим ко второму не менее важному способу чтения мандельштамовских стихов, – анализу и разбору метафорического строя, выявлению аллюзий явных и скрытых, цитат и самоцитат, интертекстуальных связей и – особо популярный в последнее время жанр – раскрытие неочевидных источников «Стихов о неизвестном солдате». Последний способ анализа особенно интересен тем, что он косвенно свидетельствует о неудачах как историко-биографического, так и неудовлетворенностью имманентным прочтением самого стихотворения, что приводит к попытке поиска содержащегося в нем смысла за его пределами.³

Огромное разнообразие трактовок естественно порождает внутрилитературоведческие и филологические споры, которые порой принимают форму склоки и скандала. И это тоже важно учитывать, поскольку это создает определенное напряжение, некоторую гравитацию вокруг конкрет-

ных сюжетов, мотивов, тем и полностью устранившись от этой «политики интерпретаций» тоже непросто. Между тем, она, несомненно, важна и показательна. Я остановлюсь на одном примере такого конфликта интерпретаций, который поможет лучше прояснить собственную позицию. Речь идет о полемике М.Л.Гаспарова с интерпретацией отдельных строк стихотворения супругой поэта Н.Я.Мандельштам.⁴

Однако предварительно хотелось бы сказать несколько слов о том ощущении, которое не покидает, когда читаешь эту и многие другие полемике вокруг мандельштамовского «Неизвестного солдата». Во-первых, исследователи всеми силами стараются придать этим стихам характер законченного произведения. Они, конечно, прекрасно знают, что «Стихи о неизвестном солдате» закончены не были, они даже могут декларировать факт незавершенности, но сам их способ анализа предполагает завершенность (завершенную форму) произведения как неотъемлемое условие его понимания. То есть поиск авторского высказывания предполагает наличие его идеальной формы, а потому даже если мы имеем фрагменты и варианты, то они мыслятся как фрагменты и варианты произведения, которое, даже не будучи законченным, предполагает в каждом из фрагментов-монад свою идеальную форму.

Между тем, мы имеем только вариации (причем разные исследователи предлагают свои логики предъявления этих вариаций) и один вариант (отосланный Мандельштамом в журнал «Знамя»), претендующий на некоторую авторскую завершенность. Но судя по тому, как выглядит даже самая последняя датированная версия «Неизвестного солдата», очевидно, что о законченной форме не может быть и речи. Потому исследователи подключают к анализу все имеющиеся версии данного стихотворения, делая это так, будто бы они составляют некое единое целое. А поскольку при жизни автора эти стихи так и не были опубликованы, то легитимными оказываются практически все версии, а немного более легитимными те, которые отобраны самим Мандельштамом для публикации или которые датированы более поздним числом...

Тем не менее, все варианты участвуют в анализе смысла незавершенного стихотворения, а если и возникают интерпретации какого-то отдельного варианта, то они естественно вызывают филологическое недоумение.

Но если двигаться не исходя из несостоявшегося целого (целого как идеальной формы произведения), а исходя из логики вариаций, то заметно, что в этой динамике, в этом движении от одной редакции к другой, характерные мандельштамовские аллюзии и метафоры постепенно становятся менее значимыми, а порой и просто исчезают, что мандельштамовская по-

этическая идиома в них словно ослабевает. И это трудно считать авторским выбором. Скорее, можно говорить о работе самого стихотворения и его влиянии на автора. И этот мотив нам еще предстоит затронуть.

Пока же вернемся к тому, что исследователи предлагают нам нечто подобное расшифровке тайнописи, и в этом они ориентируются, прежде всего, на семантику стихотворения. Показательна в этой связи уже упомянутая полемика М.Л.Гаспарова с Н.Я.Мандельштам относительно следующего фрагмента:

*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.*

Эти строки особенно значимы, поскольку именно они стали финальной кодой при первой публикации «Стихов о неизвестном солдате» (в издании Г.П. Струве), а также в многочисленных последующих републикациях.

Спор возникает о смысле сказанного. Надежда Мандельштам пишет, что в этих строках передана переключка заключенных, идущих по этапу.⁵ Биографически такая интерпретация понятна и возможна, но она вступает в противоречие со всем строем «Стихов о неизвестном солдате». Гаспаров усматривает смысл этой переключки в другом. Он говорит о мобилизации в армию. Перед нами, согласно Гаспарову, воображаемая мобилизация в воображаемую армию.⁶ (Кстати, сам Мандельштам не был мобилизован, хотя подлежал призыву во время Первой мировой войны.)

И в самом деле, в «Стихах о неизвестном солдате» тема Мировой войны (в широком смысле) крайне важна. И аллюзии, связанные с Ватерлоо и Верденом ясно на это указывают. При этом само стихотворение пишется в предчувствии новой Мировой войны. Этим предчувствием заполнено все вокруг. О будущей войне говорят как о неизбежности в публицистике, кинематографе, в агитках. В советской литературе даже возникает особый

военный жанр, в который Гаспаров не без оснований пытается встроить эти стихи Мандельштама.

Однако если стихотворение написано так, что некоторое высказывание «шифруется», уклоняется от прямого считывания, то мы имеем дело с тем, что не укладывается в рамки поэтики. Внутри поэтики смысл остается несчитываемым и мы вынуждены переступать формальные границы анализа, чтобы утвердить за стихотворением (или даже его фрагментом) тот или иной смысл.

И эти стихи, как и многие другие стихи из «Воронежских тетрадей» интересны именно тем, что они вводят особый не-поэтический пласт в область стихосложения, который исследователи настойчиво интерпретируют как поэтический, исходя из презумпций целостности и законченности произведения. Другими словами, идея «художественной формы» задает определенный режим чтения и интерпретации, в то время как стихотворение может настойчиво апеллировать к не-художественному и бесформенному...

В данном случае речь идет именно о том, что находится за рамками поэтики (любой возможной поэтики). Для Мандельштама это связано с его попыткой войти в новую общность – советский народ, расширительный смысл которого звучит в слове «товарищество». Это новый тип отношений, преодолевающих индивидуальное, но не сводимых к примитивно понятному коллективизму, которому посвящено множество страниц советской литературы. И чтобы эту общность («товарищество, шар Земной») схватить, удержать в высказывании, дать ее в виде опыта, а не в форме очередной поэтической метафоры, совершается поиск языка. «Стихи о неизвестном солдате» в этом смысле крайне противоречивы, поскольку поиск начинается именно в языке поэзии, которая (для Мандельштама – европейская поэтическая традиция) – явление предельно индивидуализированное и связанное с культом автора и произведения. Не случайно он говорит о том, что у него «получается нечто вроде оратории», с принципиальным многоголосьем. И его движение – устранение собственного голоса в угоду голосу общности.

Похожие задачи решает также Андрей Платонов, но для него этот путь идет через трансформацию языка, теряющего свои индивидуальные приметы, становящегося вещью в коммуникации. Путь Мандельштама иной. Его интересует, как высказывается сама общность и что является способом выражения этой общности.

И вот здесь-то и возникает фигура «неизвестного солдата», в которой соединено единичное индивидуальное существование (сингулярность) и анонимность множества в его исчезновении, в коллективной гибели.

Момент связи человека и коллектива, человека и общества является частным случаем этой более общей темы, затронутой Мандельштамом, а именно – соединения сингулярного существования и множества. Когда речь идет об индивидуальном и коллективности, частью которой эта индивидуальность является, мы все еще остаемся на уровне человеческого восприятия проблемы, на уровне психологическом, социальном, экзистенциальном. Все эти способы существования индивида осваивают тот или иной поэтический, метафорический строй дублирования мира по закону индивидуального способа восприятия. Но задача Мандельштама куда радикальней. Его вопрос относится не к индивиду, а к той форме общности, в которой индивид исчезает, растворяется, перестает существовать. Он называет это словом «товарищество». И это товарищество не людей, а тех, кто либо не смог стать людьми (индивидами), либо тех, кому это не суждено, вечных изгоев человеческого.

Неизвестный солдат не потому неизвестен, что его имя утрачено, но потому, что он существует в той реальности, где имя (знак индивидуального) уже не имеет никакого значения. Этот мир формируется войной и военным братством перед лицом смерти. То есть война и смерть обуславливают это товарищество, а не угрожают ему. Смерть страшна лишь индивидам, лишь коллективам, состоящим из лиц, носящих персональные имена и жетоны. Бесстрашие перед лицом смерти – атрибут героя. Неизвестный солдат негероичен. Он не один из многих, он сам – имя множества. И это множество не знает ни страха смерти, ни военных страданий. То, что могло в индивиде бояться и страдать уступает место неизвестной чувственности сообщества, которая именно в силу своей деиндивидуализированной природы не знает психологического переживания страха и боли. Напротив, если в каком-то виде страх и боль проявляют себя, то исключительно как то, что участвует в создании общности. Потому негероическая смерть обретает характер возвышенного, лишенного всякого личного драматизма. И это ощущается во всем строе «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама. Он говорит об оратории. И в этой оратории слово «смерть» звучит необычно, восторженно и празднично.

Попытка придать этим стихам трагическое измерение постоянно натывается на этот приподнятый восторженный тон. На него нельзя не обратить внимание. О нем пишет и М.Л. Гаспаров, усматривая в этом тоне милитаризм избранного советского поэтического жанра, стремление поэта примерить на себя «шинель красноармейской складки», стать членом нового общества, его неотъемлемой частью. С такой интерпретацией согласиться трудно. В ней есть своя правда, но есть и какое-то невозможное

упрощение. И это упрощение сразу бросается в глаза, как только мы войну, лагеря, смерть переведем из разряда явлений натуральных, для которых стихи создают поэтический дубликат, в явления трансцендентальные, которые есть условия ощущений, переживаний, мыслей, еще не знающих трагизма войны, страха смерти.

Так, уходя от трагического взгляда на жертв войны, взгляда, который мы имплантируем в мандельштамовский текст, но который совершенно не встраивается в него, работает мандельштамовский эллипс. Мы имеем дело с изъятием чего-то, казалось бы совершенно естественного, что приводит нас к неожиданному сочетанию приподнятого и радостного тона с коллективной гибелью людей. Парадоксальным образом только когда гибнут люди, возникает товарищество. И эта странная общность-в-смерти имеет свой *аффективный план*, который не сводится ни к какому частному переживанию.

Обычно этот аффективный план, особая чувственность общности, данная в отношении образов между собой, стирается в восприятии стихотворения, в его анализе, поскольку мы приучены к чтению образов, к переводу их в поэтические, риторические тропы или смысловые конструкции. У Мандельштама же этот аффективный план (или – пласт) стихотворения настолько выражен, настолько заострен, дан и в качестве темы, и в качестве способа ее жанрового решения (оратория, а может быть даже и гимн), что именно для этого конкретного поэтического текста приходится задаваться вопросом: как его анализировать так, чтобы не впадать вновь и вновь в ловушку поэтического языка?

Где место этой аффективности, для которой любой язык уже эпифеномен? Это *не* субъективный взгляд, *не* тот эмоциональный осадок, который остается при прочтении. Но это и *не* нечто «объективное», что может нас ранить своей «правдивостью». То есть в рамках субъект-объектного анализа аффективный пласт противостоит таким вещам как произведение и авторское высказывание, он за рамками эмоций и понимания. Он имеет отношение к не-поэтическому в стихотворении. Он сопротивляется бытию произведением и бытию культурным смыслом. Он имеет отношение к сопротивлению всему тому, что мы связываем с индивидуальным переживанием. То есть, говоря языком Жюлья Делеза, аффективный план имеет отношение к становлению не человеком, а сингулярным событием, которое в данном случае можно зафиксировать как событие общности.

Две линии, которые настойчиво проводятся в «Стихах о неизвестном солдате», две своеобразные линии разломов этого стихотворения, которые не дают ему собраться в целое, концентрируясь на детали, на фрагменте,

фиксируя фрагмент в качестве элемента серии, всё это – имена не-поэтического («Земля») и не-человеческого («товарищество», общность).

Это не лейтмотивы, не поэтические тропы, не метафоры и даже не мифологические структуры. Это то, что можно назвать образами, но в том особом смысле, который придавал образу Анри Бергсон. Это образы *до* восприятия, *до* воображения. Образы сами по себе, не отражающие какую-то реальность, не дублирующие ее, а составляющие образную материю, данную до любого изображения.⁷

Земля здесь – и планета, и чернозем, и окопная грязь на сапогах, она множественна и не сводима ни к одному из конкретных своих изображений. Земля – это пространство, место, приют неизвестного солдата. Это – сама имманентность его существования, которая обретается солдатом в смерти и анонимности. Такой Земли нет в нашем представлении. Мы открываем ее как новую Землю только благодаря стихотворению Мандельштама. Мы открываем ее не как территорию, за которую ведутся войны, не как почву под ногами и не как тотальность места (Земной шар), а именно как то, что становится Землей благодаря тому, что это одновременно и братская могила. В этом есть указание на серию земля-война-смерть-общность, где каждый элемент значит не то, что мы готовы понимать под этим словом. Потому у Мандельштама Земля наполняется стихиями воздуха и света, война – сопричастностью, смерть – радостью, а анонимная общность – товариществом тех, кто отлучен от мира и унижен этим миром.

*Будут люди холодные, хилые
Убивать, голодать, холодать,
И в своей знаменитой могиле⁸
Неизвестный положен солдат.
/.../
Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в луч скоростей –
И своими косыми подошвами
Луч стоит на сетчатке моей.
Миллионы убитых задешево
Притоптали траву в пустоте,
Доброй ночи, всего им хорошего
От лица земляных крепостей.
Неподкупное небо окопное,
Небо крупных оконных смертей,
За тобой – от тебя – целокупное –*

*Я губами несусь в темноте.
За воронки, за насыпи, осыпи
По которым он медлил и мглил,
Развороченный – пасмурный, оспенный
И приниженный гений могил.
/.../
Хорошо умирает пехота...*

Земля здесь присутствует в каждом фрагменте в виде окопа, осыпи, насыпи, землянки, могилы, подошвы...

Это – серия, собирающая особый образ, который выходит за пределы нашего представления, указывая нам на ту Землю, которая превышает любое наше знание о ней и ее восприятие. Это стихия, частью которой мы являемся сами того не ведая. Но чтобы ощутить эту причастность стихии необходимо рассеяться, исчезнуть, стать пехотинцем, идиотом (Дон-Кихот), дезертиром (Швейк), калекой... Если рассматривать стихотворение Мандельштама в этом ключе, то главным становится не семантика стихотворения, а синтаксис, причем синтаксис не языка, а самой стихии.

«Синтаксис стихии» в данном случае не просто красивое и парадоксальное словосочетание, но то, что ставит под вопрос нашу уверенность в устройстве самого языка. Эксперимент Мандельштама, если можно так выразиться, направлен на преодоления языка как того, что в поэзии стало определенным культом. Поэт работает уже не с языком, а с сочленениями образов, покинувших привычные семантические связи. Именно поток образов, перед которым язык пасует, ощущает свою ущербность, оказывается тем, что можно рассматривать если не как саму стихию, то как нечто ей синтаксически со-природное.

Логика стихии противостоит логике произведения, в котором господствует идея формы. Она же имеет дело с бесформенным, с процессами катастрофы и становления, с разломами и смещениями. И в этом смысле синтаксис в языке – есть лишь след синтаксиса стихий его породивших. Потому нам так трудно представить язык без семантики, всегда нормализующей синтаксис. Потому и само понятие формы в языке требует смысла, который предзадан любому

означиванию. Такова идея «внутренней формы слова» у Потебни, а также внутренняя форма языка («поэтический язык», язык бытия) у Хайдеггера.⁹ Для последнего Земля (а точнее «истина Земли») открывается только через «поэтический язык», через произведения искусства, в частности через живопись Ван Гога, через его конкретную картину «Башмаки». И это совсем не та Земля, о которой говорим мы применительно к Мандельштаму. Земля-стихия принципиально иная, нежели феноменологическая «истина Земля» или «Земля-бытие». Стихия же не знает истины и смысла. Она не знает даже семантики. Она не имеет характеристик и атрибутов. Она лишь сочленяет и разрывает. Она принципиально монтажна. Она существует в множественности своих проявлений, и никакое из них не может претендовать на то, чтобы предъявить ее сущность. У нее нет сущности.

Вообще, когда мы говорим о стихии, то невольно возникают архаические мифологические образы ветра, огня, воды, или же образы расхожие, где стихия обычно бушует как ураган, снегопад, наводнение или землетрясение. В одном случае мы имеем дело с мышлением через архетипы (стихии-сущности), в другом – через стереотипы, через медийно усвоенные образы-клише. Между тем, мы пытаемся через стихи Мандельштама вернуться к тому пониманию стихии, которое не вполне укладывается в эти рамки. Это – античное понимание стихии как элемента. Собственно, «стихия» (на др. гр. στοιχεῖον) это и есть «элемент». Но когда мы сегодня употребляем эти слова, они кажутся принадлежащим разным пластам языка. Даже, когда мы говорим о стихии как элементе мироздания, даже, когда интерпретируем досократические учения, вольно или невольно мы склонны приписывать стихиям характер основания, склонны мыслить их в терминах сущности. Между тем, стихии – не предполагают своего познания и не предполагают знания о себе. Они есть то, что меняет свой облик, свою форму. Здесь нет никакой «античной натурфилософии» (такое словосочетание порой приходится слышать), когда логике стихий приписывают логику познаваемой природы. Стихии – не природные явления, но природные явления – частный случай актуализации стихии. Этот частный случай всегда – остановка движения, прерывание действия, придание стихии смысла в моменте «здесь и сейчас», попытка заковать мир в форму, сделать его подвластным. Но

это одновременно значит потерять античность как принцип мышления и высказывания, как совершенно иной способ сосуществования человека и мира.

Мандельштаму как раз удается вернуть в поэзию не только и не столько античные мотивы (кто их не использовал на протяжении веков?), сколько именно тот способ высказывания стихии, который всегда не в ладах с индивидуальной поэтической речью, для которой нужен весь мир в минимальном количестве слов (эпос). Это мир проявляет себя не в слове-логосе, но в столкновении слов языка-стихии, где слово – не часть языка, а язык – элемент слова. Таков и закон мандельштамовской поэтической практики. И это также шаг в сторону от поэтики. Отсюда же вытекает и следующий шаг – многоголосье. Необходимость хора. Без него невозможно никакое индивидуальное высказывание, переживание, восприятие. Античный хор – ни что иное как совершенно утраченное в Новое время особое отношение индивида и общности. Здесь нет индивида как атома общества, а есть общность как элемент, из которого создается человек. (В частном случае – гражданин как порождение полиса). И общность выступает как стихия.

«Земля», «воздух», «человеческая общность» мыслимые как стихии принадлежат одному порядку, различие между ними перестает быть существенным, поскольку на первый план выходит общий для них синтаксис мира. Через множественность стихий античный мир говорит с человеком. И именно это мы можем заметить в поздних стихах Мандельштама:

*Переуважена, перечерна, вся в холе,
Вся в холках маленьких, вся воздух и призор,
Вся рассыпаючись, вся образуя хор, —
Комочки влажные моей земли и воли... («Чернозем», 1935)*

Также как и в «Стихах о Неизвестном солдате» мы видим здесь, что Земля принимает облик и воздуха, и хора (общности), она пропитана влагой и волей, она, только рассыпаясь, дает единство. Слово «вся» навязчиво повторяется в этом четверостишии. И это слово как заклинание является мнемонической меткой, чтобы не забыть то ощущение образа-стихии как целого, которое исчезает в каждом конкретном изображении. Стихия – не часть, а целое (не атом, а элемент). Даже можно сказать больше: стихия – это такое целое, которое не укладывается в привычное разделение на целое

и часть. Такое целое, «всё», оно не может быть одной стихией. Нет множества стихий, а есть стихия как множественность. Ее ощущение возникает именно тогда, когда мы обнаруживаем невозможное соединение нескольких элементов. Это уже не синтез или взаимодействие, а именно это и есть то целое, которое мы способны в силу своего ограниченного человеческого опыта воспринимать только через части. Элементы образуют хиазмы, указывающие на то, что мы имеем дело со стихией и больше ни на что. Так и в «Черноземе» Мандельштама Земля открывается как стихия, как сам мир, благодаря тому, что она переплетена с другими элементами. Такой способ восприятия поэзии Мандельштама противостоит поэтическому, где «влага», «воздух», «хор» организуют метафорический строй. Однако в «Черноземе» опыт хиазма, позволяющего высказывающемуся обнаружить действия языка как стихии, еще не так очевидна как в «Неизвестном солдате», где уникальная попытка дать возможность высказаться общности состоит в том, что языком общности он избирает Землю, благодаря которой и война, и История, и человеческая солидарность, и даже смерть предстают как силы стихии, или – силы самой жизни, если следовать тому же Бергсону.

Рассматривая «Стихи о неизвестном солдате» не как единое произведение, а как серию фрагментов, можно заметить динамику изменений в тексте, где культурные, исторические аллюзии и метафоры, отсылающие к собственному творчеству поэта, постепенно уступают место чистым столкновениям образов-стихий. И здесь помимо Земли и Воздуха, которые для читателя все еще являются элементами мифологическими, возникают стихии войны и общности, структурированные как Земля и Воздух. Или точнее: Земля и Воздух, будучи стихиями, будучи хиазмом стихий, динамизируют мир (мифология структурирует его заново, присваивая себе эти стихии) так же как война и общность деструктурируют общество.¹⁰

Неизвестный солдат у Мандельштама – не памятник жертвам, а имя той силы, которая действует даже в телах тех, кто убит, погребен, забыт. Это действие и есть движение стихий войны и общности, которое пронизывает наше существование не находя для себя языка.

Благодаря силам войны Земля у Мандельштама оживает, перестает быть просто набором территорий, за которые сражаются политика и регулярные армии («*Я не битва народов, я новое // От меня будет свету светло*»). Через нее актуализируется множественность единичных сингулярных существований, к которым сам Мандельштам ощущает свою причастность (не случайно в уже цитированном ранее фрагменте «*...я рожден со второго на третье // Января в девяносто одном...*» указана дата рождения са-

мого поэта). Но это не просто причастность, это – становление стихией, растворение в мире равное обретению бессмертия.¹¹

То, что названо сингулярным существованием, или – говоря языком Жан-Люка Нанси – «единичное бытие», не существует вне множественности. Такое бытие существует только на пределе, в ситуации рождения или смерти, или «дара смерти», который дарит вместе со смертью неведомую жизнь, не трансцендентную жизнь после смерти, но ту, от которой отлучен – общность. Это общность тех, кто причастен стихии земли – пехотинцев. Неизвестный солдат для Мандельштама именно пехотинец, тот, кто связан с землей накрепко, неотторжим от нее.¹² Более того, эта причастность пехотинца земле совершенно иная, нежели хайдеггеровского крестьянина. Пехотинец не имеет другого доступа к земле кроме как через опыт войны и смерти. И то, и другое здесь уже не то, что связывает нас с конечностью бытия, а то, что выступает в качестве стихий, того, через что мы имеем образы жизни. Можно даже сказать, что стихии – это и есть то, из чего строится образная материя, еще не нашедшая для себя форму произведения или свой поэтический язык. В этом смысле бергсонианец Гастон Башляр, создатель своей поэтики стихий, куда ближе к мандельштамовскому пониманию Земли, нежели истовый землелюбитель Хайдеггер.¹³ Башляр, следуя Бергсону, видит в стихиях материю грёз, памяти и фантазий. До того грёза недооценивалась, полагалась чем-то эфемерным, существующим как разрядка разума. Здесь же грёзы понимаются как образы, которые предшествуют восприятию и наделяют нас переживанием, для которого язык еще не создан. Когда мы сталкиваемся с грёзой, то она, воздействуя, обладая уже синтаксисом стихии, что-то говорит нам такое, к чему семантическое поле еще не подготовлено. Потому множественность смыслов есть эффект синтаксиса, а не семантики.¹⁴ Потому, когда такой синтаксис в какой-то момент встречает для себя тот или иной смысл, то есть обретает форму, актуализуется, мы воспринимаем того, кто вызволил синтаксис стихии из-под пут разума, визионером, а сам его способ находить в материи язык-стихию пророчеством.¹⁵

Не случайны в этой связи комментарии к «Стихам о неизвестном солдате», в которых говорится о визионерстве Мандельштама, об образах Второй мировой войны, атомной катастрофы и пр.¹⁶ При этом важно заметить, что это не «предвидение», а именно актуализация той образной бесформенной материи, которая вырвалась за пределы литературной формы. По сути, речь идет о том, что Мандельштаму удалось затронуть в языке те состояния материи, которые еще не имели для себя литературных форм, а потому, когда им нашлось соответствие в мире видимостей, в мире нового знания, то

создалось ощущение, будто они уже были в его стихах или внушены ими. Это касается не только ассоциаций, возникающих с квантовой физикой и будущей ядерной войной, но, в том числе, и образа переключки из спора М.Л. Гаспарова с Н.Я. Мандельштам. Если мы следуем логике стихий, в которой общность – один из множества синтаксических элементов, то смысл этой переключки, переключки мёртвых, не сводится ни к одной из интерпретаций, а заранее предполагает их бесконечную серию. Это – условие явленности образа-грёзы в его материальности, то, что делает грёзу более вещественной, чем любая вещь, для Мандельштама отмечено прикосновением целого («... вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва, которым она пронизана. Ни одну минуту она не остается похожа на себя самое.»¹⁷). Собственно именно эти образы (до их оформленности) и составляют тот аффективный пласт, о котором шла речь ранее. Земля как элемент этого пласта сопротивляется мифологизации и метафизическим интерпретациям в хайдеггеровском духе, не говоря уже об интерпретациях политических. Но можно ли вслед за Башляром утверждать ее исключительно поэтическую природу? Именно так он поступает в своей феноменологии воображения, пределом которой становится поэтика стихий, постоянно подменяющая стихии их подвластными воображению образами. Между тем, грёза как образ находится за пределами воображения и представления. Земля в качестве стихии не тема, не лейтмотив, не метафора. Земля – само *содержание* аффекта, для которого поэтика в понимании Башляра – явно излишня. Более того, она губительна для этого содержания, поскольку все время склоняется к образам грёз, теряя из виду образы-грёзы, то есть грёзы сами по себе, а не воплощенные мечты. Шаг в сторону от поэтической интерпретации Башляр делает, когда порой вдруг указывает на «общность грёз», и именно стихии оказываются выразителями этой общности.¹⁸

Но что это за общность? Для Мандельштама, повторим, это – окопное братство, сообщество погибших пехотинцев, товарищество калек... Благодаря им мы обретаем иное измерение Земли – экстерриториальное,¹⁹ а также иной ее «закон» - закон целого, товарищества тех, кто презрел территории и границы и отдан общности как стихии (в войне или смерти).

Надежда Мандельштам, посвятившая много страниц интерпретации стихов своего мужа, отмечает, что его «мучила», как она пишет, «мысль о земле без людей».²⁰ Слово «мучила», которое употребляет Надежда Яковлевна, несет в себе момент драмы, который как раз соответствует ее гуманистическому пафосу. Между тем, сам поэт вовсе не оплакивает человечество. Он, скорее, наблюдает стирание человека как ценности, стирание

его значимости в качестве индивида, поэта, художника. Но это стирание несет в себе момент равенства перед лицом общей смерти, предельного демократизма, который он пытается отыскать в поэзии и ради которого готов жертвовать поэтикой во имя сообщества ходящих по земле. Вот, что он выделяет у Данте:

«Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловых подошв, сколько сандалий износил Алигьери за время своей поэтической работы, путешествуя по козьим тропам Италии.

«Inferno» и в особенности «Purgatorio» прославляет человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. Шаг, сопряженный с дыханьем и насыщенный мыслью, Дант понимает как начало просодии. Для обозначения ходьбы он употребляет множество разнообразных и прелестных оборотов.

*У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. Даже остановка — разновидность накопленного движения: площадка для разговора создается альпийскими усилиями. Стопа стихов — вдох и выдох — шаг. Шаг — умозаключающий, бодрствующий, силлогизирующий».*²¹

Перед нами совсем не геопэтика, а своеобразная геозтика поэзии, задаваемая ритмом движения, ритмом хождения по земле. Этот ритм и есть связь со стихией, что делает поэзии причастным каждого, а не только поэта. Геозтика — часть отношений между людьми, их общность, их товарищество, сохраняемые даже тогда, когда утрачен человек как ценность. И в этом отношении нет разницы между генералом и солдатом, героем и дезертиром, поэтом и плотником. Вот еще один показательный фрагмент из черновиков к «Разговору о Данте», посвященный Волошину, где воочию просматривается эта мысль о товариществе, стихии общности, для которой смерть есть лишь способ ее проявления:

«На днях в Коктебеле один плотник, толковейший молодой парень, указал мне могилу М. А. Волошина, расположенную высоко над морем на левом черепашьем берегу Ифигениевой бухты. Когда мы подняли прах на указанную в завещании поэта гору, пояснил он, все изумились новизне открывшегося вида. Только сам М. А. — наибольший, по словам плотника, спец в делах зоркости — мог так удачно выбрать место для своего погребения.

В руках у плотника была германского изделия магнитная стамеска. Он окунал в гвозди голую голубую сталь и вынимал ее всю упившуюся цепкими железными комариками. М. А. — почетный смотритель дивной геологической случайности, именуемой Коктебелем, — всю свою жизнь посвятил намагничиванью вверенной ему бухты. Он вел ударную дантов-

скую *работу по слиянию с ландшафтом и был премирован отзывом плотника*».²²

Отношения общности – это и есть земля без людей, поэзия без поэтики. Это также и предел демократии, для которой нет политического измерения. Потому, то, что мы назвали «перекличкой мертвых» столь значимый момент в «Стихах о неизвестном солдате», а полемика вокруг него столь принципиальна. Именно здесь земля, смерть и рождение даны в одном локусе – в общности. Пока мертвые и живые разделены подлинная демократия все еще не состоялась. Пока мертвый (неизвестный солдат или известный поэт) не получил своего посмертного слова, товарищества нет. Это слово может дать война или земля или любая другая стихия. Это слово она дает пехотинцу солдату и пешеходу Данту. Волошину это слово дает ландшафт, увиденный плотником. Слово это всегда разделенное с кем-то и всегда находящееся в полемике со словом прижизненным (смыслом). Таково это «товарищество земли», или – «демократия мертвых».

P.S. Демократия мёртвых

Для нас сегодня словосочетание «неизвестный солдат» звучит крайне обыденно. Мы прекрасно знаем памятники и мемориалы, разбросанные по всей по всей Европе, посвященные неизвестному солдату. Многократное употребление этого словосочетания привело к тому, что нам кажется будто за этими двумя словами стоит вполне конкретный смысл. Однако стихи Мандельштама предостерегают нас от того, чтобы огласить еще раз, неизбежно затронув их историко-политический контекст. Заметим лишь, что сама попытка осмыслить то, что стоит за простыми словами «неизвестный солдат» натывается на некоторый парадокс: мы прекрасно знаем о том, что множество людей погибло, что огромное количество останков не идентифицированы до сих пор, что многие пропали без вести, а количество погибших превышает нашу способность именовать. Этот парадоксальный избыток смерти, заключенный в самой фигуре неизвестного солдата, заставляет нас говорить о ней как об анонимном множестве. Мы знаем неизвестного солдата только как множество. Мы не знаем никакого другого неизвестного солдата. Это – имя множества жертв. Он абстрактен в своей единичности, и конкретен в множественности и анонимности. Потому осмысление фигуры неизвестного солдата – некоторый предел (один из пределов) мысли о войне вообще. Говорить о войне сегодня, значит, в том числе, осмыслять, что такое неизвестный солдат – невидимая жертва войны, количественно превосходящая все прочие жертвы. Эта фигура отмечает собой границу вре-

мен, которая прошла по границе различных типов войн. Война, в которой появляется неизвестный солдат, совсем другая, нежели те, в которых его не существовало. А ведь было такое время, и его можно исторически условно обозначить началом XIX века. Тогда возникает этот образ и появление ее связано с тем, что война перестает быть регулярной войной армий, а становится войной народов. Первые монументы в честь неизвестного солдата в Европе датируются серединой XIX века. В XX веке, после I-ой мировой войны, они становятся уже почти клишированным образом жертв войны, причем жертв героических.

Как говорить о неизвестном солдате? Язык политики здесь невозможен, потому что сама фигура неизвестного солдата есть в определенной мере преодоление привычного соединения войны и политики. Это некоторая избыточность жертвы, которая не учитывается экономикой войны. В стихах Мандельштама предложен способ говорить о неизвестном солдате исходя из другого опыта, нежели военный, из опыта поэтического, хранящего в себе некое почти античное упоение общностью, сопричастностью с другими, обретаемой в смерти на поле боя.

Однако есть и другие стихи, которые куда менее известны. Это стихи продиктованные больным Варламом Шаламовым в психиатрической клинике, записанные с его слов, причем до сих пор не ясно, насколько точно они записаны. Вот они:

*Я был бы наверно военным
В любые былые года
Да рубль потерял неразменный
Среди торосистого льда
Я был неизвестным солдатом
Подводной, подземной войны,
Истории важные даты
С моею судьбой сплетены*

Здесь обращает на себя внимание мотив войны, которая идет уже не на земле, и даже ни в какой-то другой стихии. Эту войну Шаламов называет подводной и подземной. Это не просто тотальная война, в которой отсутствуют государства и территории, за которые они воюют, и даже не та война, которой охвачен весь мир и все люди. Он говорит о войне, в которой быть неизвестным солдатом – единственная возможность свидетельствовать об Истории. В каком-то смысле – таков его способ спасения. Желание быть неизвестным солдатом сообщает о том минимуме жизни, при котором даже

война является чем-то радостным. Этот мотив Мандельштама формирует общность и товарищество как своеобразную демократию, к которой мы можем быть причастны лишь после смерти. Варлам Шаламов же говорит о том минимуме жизни, в котором нет вещества сопричастности, в котором уже невозможно ни товарищество, ни братство. Но в то же время, в этих строчках акцентирована та нечеловеческая сопричастность истории, которая превращает неизвестного солдата из жертвы войны, обретшей равенство с прочими убитыми, в мёртвого при жизни, участника негероической «подземной подводной войны». Итак, перед нами два образа неизвестного солдата, и каждый из них по-своему преодолевает тот политический образ, который сложился, когда создается культ неизвестного солдата. Фактически, через поэзию, к нам возвращается невысказываемое войны. Но если у Мандельштама возвращение происходит через границу XIX и XX века, проходящую по Первой мировой войне, проходящую по его поколению («Я рожден в девяносто четвертом, / Я рожден в девяносто втором...»), исчезающему в пламени войны, то Шаламов уже пишет о той жизни, которая не сжигается этим пламенем, которая остается и завидует умершим, завидует тому братству и товариществу, которое смогли испытать люди хотя бы в гибели на войне. Перед нами тот образ жертвы, который отмечает не только границы политического в войне, но и границы высказывания самой поэзии, и шире – языка. Практически любая речь о войне политична, поскольку для политики война, говоря словами Жан-Люка Нанси, это «искусство производства суверенитета, то есть некоторая техника». Стихи Мандельштама преодолевают тот суверенитет, к которому стремится политика войны. Стихи Шаламова преодолевают к тому же и всякую попытку быть техникой (пусть даже техникой стихий), быть искусством. Перед нами другая жертва – тот кто не погиб, но оставшись живым сопричастен только мёртвым. И это – последняя сопричастность Истории. Но только это – мусор Истории, исключаемый самой ею и только как исключаемый с нею «сплетен». Это никому не нужное больное «я», лишённое субъективности, которая оставляет после себя только одну фразу – «я мертв». И только это равенство живых и мёртвых позволяет стать Варламу Шаламову не просто еще одним наблюдателем, а именно *свидетелем*.

¹ Гаспаров М.Л. *О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года* (М: Российский государственный гуманитарный университет, 1996), с.10.

- ² Мандельштам О.Э. *Собрание сочинений в трёх томах*. Вступительные статьи проф. Кларенса Брауна, проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова (Washington: Inter-Language Literary Associates/Международное Литературное Содружество, 1967). Четвёртый, дополнительный том: Мандельштам Осип. *Собрание сочинений. IV — дополнительный том*. Под редакцией Г. Струве, Н. Струве и Б. Филиппова (Paris: YMCA-Press, 1981).
- ³ Например, Л. Кацис считает, что эти стихи невозможно понять, если не учитывать, что Мандельштам имеет в виду поэму Байрона «Видение Суда» (Кацис Л. «Мандельштам и Байрон: К анализу «Стихов о неизвестном солдате»», *Слово и судьба. Исследования и материалы* (М: Наука, с. 436–453)), а О. Ронен находит источник мандельштамовского текста в работах Фламариона (Ронен О. «К сюжету «Стихов о неизвестном солдате»», Там же, с. 428–436)
- ⁴ Гаспаров М.Л. *О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года*, с.14.
- ⁵ Гаспаров даже полемически расширяет круг таких интерпретаторов: «Здесь обычно начинается обман зрения — результат ложной апперцепции. Мы знаем: Мандельштам дважды арестовывался, был в ссылке и погиб в концлагере. Естественно, что нам прежде всего кажется: это переключка заключенных на этапе или в тюрьме. Именно так понимают эту сцену решительно все, писавшие о «Неизвестном солдате», начиная с вдовы поэта. (Она даже предполагает, что «год рожденья» здесь — от утомительных перерегистраций ссыльного Мандельштама каждые несколько дней в участке воронежского НКВД.) Стихотворение, начинающееся массовыми смертями в мировой войне и кончающееся массовыми смертями в войне Сталина против собственного народа, выглядит вполне законченным и хорошо укладывается в традиционный образ Мандельштама — борца против режима и его жертвы.» (Гаспаров М.Л. *О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года*, с.14.)
- ⁶ Там же, с.17-19.
- ⁷ Подробнее см. первую главу Бергсон А. *Материя и память*, Бергсон А. *Собр. Соч.* Т. 1. (М.: «Московский клуб», 1992).
- ⁸ Здесь и далее выделено мною – О.А.
- ⁹ Взгляд на идеи Потебни через призму философии Хайдеггера см. Бибихин В.В. «В поисках сути слова», Бибихин В.В. *Слово и событие* (М.: УРСС, 2001).
- ¹⁰ Ж.-Л.Нанси именно способ деконструкции общества именуется словом «сообщество» (бытие как чистая совместность тех, кто не должен быть вместе). Такое сообщество не участвует в производстве никакой идентичности и не может быть произведено как социальный институт. Примером такого сообщества, согласно Нанси, может служить, в частности, коммунизм, который, несмотря на

то, что не оправдал себя как социальный проект, остается одним из важнейших условий политического мышления современности. (см. первую главу книги Нанси «Неработающее сообщество») (Nancy J.-L. *La communauté désœuvrée* (Paris: Christian Bourgois, 1983).

- ¹¹ Потому мы вполне можем говорить о том, что «Стихи о Неизвестном солдате» - это своеобразный мандельштамовский Eхегel monumentum, полемичный по отношению к самому этому жанру, но развитие этой темы здесь не входит в нашу задачу.

- ¹² Задолго до «Неизвестного солдата» Мандельштам напишет:

*Мы умрем как пехотинцы, но не прославим ни хищи,
ни поденичины, ни лжи.
Есть у нас паутина шотландского старого пледа.
Ты меня им укроешь как флагом военным, когда я умру
(«Полночь в Москве», 1931)*

- ¹³ Гастон Башляр затрагивает проблему образов-стихий в своих книгах «Психоанализ огня», «Вода и грезы», «Грезы о воздухе», «Земля и грезы о покое», а также в книге «Поэтика пространства», где он напрямую говорит о поэтическом образе в терминах динамики и изменчивости («Поэтический образ в действительности *изменчив* по своему существу, он не *конститутивен*, в отличие от понятия» (Башляр Г. Поэтика пространства. М: РОССПЭН, 2004. С.9)), что прямо противоположно поэтическому языку в понимании Хайдеггера.

- ¹⁴ Фактически, именно об этом пишет Мандельштам: «Всякий период стихотворной речи – будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая – необходимо рассматривать как единое слово. Когда мы произносим, например, «солнце», мы не выбрасываем из себя готового смысла, – это был бы семантический выкидыш, — но переживаем своеобразный цикл. *Любое слово является пучком, и смысл торчит из него во все стороны*, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося «солнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько *привыкли*, что едем во сне» (Мандельштам О. «Разговор о Данте», Мандельштам О. *Слово и культура* (М.: Советский писатель, 1987), с.119.)

- ¹⁵ Здесь уместно вспомнить о работе Канта, посвященной Сведенборгу, где он усматривает параллель между «сновидцами ума» (метафизики, созерцающие сверхчувственное) и «сновидцами чувства» (таким, как Сведенборг с его «видениями»), находящихся, подобно пьяным, во власти «химер» восприятия (т.е. именно «грёз»), вводящих ложный образ мира. (См. Кант И. «Грёзы духовидца, поясненные грёзами метафизики», Кант И. *Собр. соч.* Т.2 (М.: «Чоро», 1994)).

В антикантианской эпистемологии Башляра грёза включена в опыт познания, а не отделена от него.

- ¹⁶ См. Иванов Вяч. Вс. «Стихи о Неизвестном солдате в контексте мировой поэзии», *Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама* (Воронеж, 1990), с.356-357.
- ¹⁷ Мандельштам О. «Разговор о Данте», с.114.
- ¹⁸ И хотя, когда он пишет о головокружении (Башляр Г. *Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения* (М: Издательство гуманитарной литературы, 1999), с.67), и о пламени огня (Башляр Г. *Поэтика пространства*, с.177), в идее общности грёз он полагается на Юнга, субстанциализируя стихии, но это не мешает нам развернуть эту мысль в направлении сообщества стихий.
- ¹⁹ Это имеет отношение к любым возможным территориям, где властвуют границы, в том числе и границы между поэзией и философией. Делез и Гваттари в книге «Что такое философия?» посвящают отдельную главу геофилософии. В частности мы читаем: «Земля это не стихия среди прочих, она замыкает все стихии в единых объятиях, пользуется той или другой из них, чтобы детерриториализировать территорию» (Делез Ж., Гваттари Ф. *Что такое философия?* (М-СПб: «Алетейя», 1998), с.111). Такой «новой Землей» постоянно становится философия. Эту Землю открыли греки, но сам философ всегда не грек. Он – чужой. Его задача обрести эту Землю заново, детерриториализировав ее. Мандельштам – один из тех, кто производит ту же процедуру с поэзией.
- ²⁰ Мандельштам Надежда. *Вторая книга* (М.: Московский рабочий, 1990), с.493.
- ²¹ Мандельштам О. «Разговор о Данте», с.112.
- ²² Мандельштам О. «Черновые наброски к «Разговору о Данте»», Мандельштам О. *Слово и культура*, с.166.