

**EURASIATICA**

Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici  
Università degli Studi di Venezia

**1**

**ИРИНА СЕМЕНКО**

**ПОЭТИКА  
ПОЗДНЕГО МАНДЕЛЬШТАМА**

**(От черновых редакций  
к окончательному тексту)**



Carucci editore Roma



# **EURASIATICA**

Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici  
Università degli Studi di Venezia

**1**

IRINA SEMENKO

**LA POETICA  
DELL'ULTIMO MANDEL' ŠTAM**

**Dalle stesure provvisorie  
al testo definitivo**

Carucci editore Roma  
1986

**ИРИНА СЕМЕНКО**

**ПОЭТИКА  
ПОЗДНЕГО МАНДЕЛЬШТАМА**

**(От черновых редакций  
к окончательному тексту)**

Carucci editore Roma  
1986



## СОДЕРЖАНИЕ

О ЧЕРНОВИКАХ «ГРИФЕЛЬНОЙ ОДЫ».....	9
Строфа 1, в окончательном тексте 2.....	11
Строфа 2, в окончательном тексте 3.....	18
Строфа 3, в окончательном тексте распределившаяся между 4 и 5.....	19
Строфа 4, в окончательном тексте 5.....	24
Строфа 5, в окончательном тексте 6.....	27
Строфа 6 (в окончательный текст не вошла).....	28
Строфа 7.....	30
Строфа заключительная.....	32
<i>Приложение. Ранняя редакция «Грифельной оды»,         по автографу В<sup>1</sup>.....</i>	34
РАННИЕ РЕДАКЦИИ И ВАРИАНТЫ ЦИКЛА «АРМЕНИЯ».....	36
«ЗА ГРЕМУЧУЮ ДОБЛЕСТЬ ГРЯДУЩИХ ВЕКОВ...».....	56
МАНДЕЛЬШТАМ В РАБОТЕ НАД ПЕРЕВОДАМИ СОНЕТОВ ПЕТРАРКИ (ПО ЧЕРНОВИКАМ).....	68
«Речка, распухшая от слез соленых...».....	68
«Как соловей сиротствующий славит...».....	77
«Промчались дни мои, как бы оленей...».....	82
«Когда уснет земля и жар отпышет...».....	92
СТИХИ АНДРЕЮ БЕЛОМУ.....	97
ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «СТИХОВ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ».....	102





## О ЧЕРНОВИКАХ «ГРИФЕЛЬНОЙ ОДЫ»

Существует представление, что Мандельштам часто сочинял стихи на ходу, устно. Он и сам заметил: «У меня нет рукописей...». Тем более интересно изучить сохранившиеся группы очень сложных по графике автографов — многоступенчатых, фиксирующих мельчайшие колебания и ходы поэтической мысли. Таковы группы черновых автографов «Грифельной оды», стихотворного цикла «Армения», переложений из Петрарки, стихов о смерти А.Белого, стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков». Изучение переходов от варианта к варианту много дает для понимания поэтики Мандельштама.

Поэт безудержно метафорический, Мандельштам обычно идет путем разветвления и все большего уточнения метафоры; каждый следующий ход, как правило, является реализацией все новых и новых ее витков. Отсюда — пропуски (в окончательных редакциях) опосредствующих звеньев, загадочность некоторых мест в его стихах, сугубая вещественность образов, зачастую являющихся до предела реализованной и уточненной метафорой. Отсюда же и еще одна мандельштамовская черта: отброшенные боковые ответвления переходят в другое стихотворение, становясь в нем главным стволом, вокруг которого в свою очередь вырастают новые ветви. Процесс в какой-то момент прерывается, темы исчерпываются.

В «Разговоре о Данте» Мандельштам писал: «Черновики никогда не уничтожаются. В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей... сохранность черновика — закон сохранения энергетики произведения».

Здесь рассматриваются три авторские редакции «Грифельной оды». Две черновые (условно обозначим А и В), третья — беловая с правкой (С). Одна из черновых редакций (А) была начата раньше другой (В). Редакция А сохранилась, возможно, не полностью. Вероятно, существовали более ранние наброски, во всяком случае, первых строф. В определенный момент (о чем будет сказано ниже) работа переместилась с группы автографов А на автограф В (представляющий собой один лист), а затем обратно на группу автографов редакции А. Местами черновой текст крайне неразборчив. Автограф С представляет собой наиболее позднюю перебеленную, с правкой, промежуточную редакцию, состоящую из 9 строф, а не из

8-ми, как в окончательной редакции<sup>1</sup>.

Сохранившиеся черновики «Грифельной оды» дают возможность проследить за ходом работы, последовательностью вариантов, а также сделать некоторые наблюдения над поэтикой Мандельштама. Использовались материалы семейного архива, находящегося ныне в Принстонском университете.

Как уже известно, импульсом для создания «Грифельной оды» послужило восьмистишие Державина<sup>2</sup>, записанное на грифельной доске за несколько дней до смерти, озаглавленное «На тленность». Стихи эти должны были стать началом большой оды:

Река времен в своем стремленьи  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья  
Народы, царства и царей.  
А если что и остается  
Чрез звуки лиры и трубы,  
То вечности жерлом пожрется  
И общей не уйдет судьбы!

Автор «Грифельной оды» в сложных и разнообразных вариациях развивает эти темы разрушающей воды (реки), забвенья, творчества, прихотливо сочетая их с темами грифельной доски и записи, сделанной на доске патриархом русской поэзии. Размер (4-стопный ямб) и строфика (восьмистишия) специфичны для державинской оды.

1-я строфа окончательного текста «Грифельной оды» («Звезда с звездой — могучий стык...») включает еще одну литературную ассоциацию — стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», а именно строки «Предо мной кремнистый путь блестит» и «И звезда с звездой говорит». Лермонтовские ассоциации в окончательном тексте гораздо более явственно выражены, чем державинские. Лермонтовскими ассоциациями «Грифельная ода» и начинается, и оканчивается («И я хочу вложить персты // В кремнистый путь из старой песни»). Державинские ассоциации зафиксированы, в

---

<sup>1</sup> Окончательной редакцией, вслед за Н.И.Харджиевым, считаем текст издания «Стихотворений» 1928 г. с авторской правкой, сделанной в 1937 г. См.: О.Мандельштам. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Л., «Советский писатель», 1973, с.135-137. Часть черновых текстов с ошибками и вне последовательности воспроизведена Дж.Бейнс в "Oxford Slavonic Papers. New Series", vol. V, 1972.

<sup>2</sup> Л.Я.Гинзбург впервые указала на державинский источник. См. ее статью «Поэтика Осипа Мандельштама». — «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка», 1972, вып. 4.

сущности, лишь в названии «Грифельной оды» и требуют расшифровки, разгадки. В черновиках они даны открыто. Путь к окончательному тексту — разветвление метафор, с пропуском связующих звеньев. И в черновиках, и в окончательном тексте «Ода» Мандельштама представляет собой разветвленную геологическую реализацию державинской «реки времен»<sup>1</sup>.

### Строфа 1, в окончательном тексте 2

В одном из наиболее ранних (из известных нам) вариантов начала «Грифельной оды», в группе автографов А, в отличие от окончательного текста, державинские ассоциации выражены гораздо явственнее. Первое четверостишие совпадает с окончательным текстом, второе — сильно отличается:

Мы стоя спим в густой ночи  
Под теплой шапкою овечьей.  
Обратно в крепь родник журчит  
Цепочкой, пеночкой и речью.

И не запишет патриарх  
На мягкой сланцевой дощечке  
Ни этот сдвиг, ни этот страх,  
Читай: кремневых гор осечка.

Второе четверостишие открыто ведет к Державину, причем тема решается в отрицательном ключе: «не запишет патриарх». Это по своему согласуется с метафорами застоя, пассивности, движения вспять в первом четверостишии. Возможно, лермонтовские ассоциации заявлены здесь эпитетом «кремневых», но, возможно, на этом этапе их еще у поэта и не было. «Кремневых» и по семантике, и по фонетике (что важно для Мандельштама) связано с «крепь»<sup>2</sup>. Начинает выстраиваться и контрастная семантическая пара «кремень-сланец».

В «Грифельной оде» построен некий самодостаточный мир; меньше, чем в других стихах, Мандельштам использует образы своей предшествующей поэзии, но все же, особенно в начале работы, использует. Первые два стиха продолжают мотив сна и метафору

<sup>1</sup> Об аллегорической картине Страсса, навеявшей Державину его образы, см.: Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я.Грота. Т. III, СПб., 1873, с.235; Г.Р.Державин. Стихотворения. Л., 1933, с.549; Г.И.Седых. Опыт семантического анализа «Грифельной оды» Мандельштама. — «Филологические науки», 1978, №2.

<sup>2</sup> Фонетически связаны и слова «цепочкой», «пеночкой».

«шапки» из стихотворения «Я не знаю, с каких пор...» (1922).

Есть в первом четверостишии и еще один образ, пришедший из предшествующих стихов Мандельштама, — «родник», как метафора поэзии, речи. В стихотворении «Чуть мерцает призрачная сцена» (1920) было: «чужеземных арф родник».

Первое четверостишие без изменений вошло в окончательную редакцию, переместившись в строфу II, и также без изменений повторялось в девяти последовательных вариантах строфы I в рассматриваемой нами первоначальной редакции. Второе четверостишие подверглось изменениям пятнадцать раз, причем на разные лады варьировались геологические метафоры. «Ни этот сдвиг, ни этот страх» — было заменено на «ступенька сдвиг, ступенька страх». Затем был убран «патриарх», и вместо этой приметы державинской темы введена другая примета — «речка» (у Державина — «река»). Метафора реки Мандельштамом оживляется, реализуется; появляется также «земля»; пространство от варианта к варианту приобретает все более развитые геологические и природные признаки «виноградного» горного, пастушьего края, подвергшегося геологическим «сдвигам», «осечкам»:

Земля сбегается в слезах  
Отсюда к виноградной речке  
И всюду сдвиг, и всюду страх,  
Читай: кремневых арф осечка.

«И всюду сдвиг, и всюду страх» было заменено на «Ей нужен сдвиг, ей нужен страх».

Итак, временно выпали звенья «патриарх» и «запись»; «запись», сделанная рукой человека на доске (с чего начиналась «Ода» Мандельштама в одном из наиболее ранних автографов), преобразуется в метафорическую геологическую запись земных сдвигов и катастроф.

И на слоистых<sup>1</sup> берегах  
Холодной виноградной речки  
Записан сдвиг, записан страх,  
Читай: кремневых гор осечка.

Далее начинает разветвляться, порождая новые и новые метафорические ряды, «пастушья» метафора. Она имеет в своей основе образ патриарха-Державина, но все дальше и дальше отходит от этого реального прототипа — путем метафоризации метафор:

И виноградным молоком  
На мягкой грифельной дощечке  
Записан сдвиг

---

<sup>1</sup> Неразборчиво. Возможно, «слоеных».

Другой вариант:

И трех<sup>1</sup> овчарок патриарх  
Стоит на виноградной речке

В новом варианте к предыдущим метафорам подключается еще одна:

И в виноградном молоке  
Ручья и молний [пробел] хочет  
Кремневых гор созвать Ликей —  
Учеников воды проточной!

Здесь державинская примета — «Ликей». Тема «патриарха» уже выступает более косвенно — как тема «учеников» (замена сохраняется вплоть до окончательного текста). Геологические образы по-прежнему преобладают. «Вода» здесь — трансформация державинской «реки времен», уносящей «все дела людей»; ее ученики — «кремневые горы», претерпевшие (в предшествовавших вариантах) «сдвиги» и «осечки»<sup>2</sup>. Параллельная ассоциация ведет к расхожему выражению «вода камень точит».

Дальнейшие несколько вариантов представляют чрезвычайно характерный для Мандельштама прием создания новой метафоры путем соединения образов, имевших ранее (в данном случае, в его собственных только что приведенных набросках) иной смысл. «Молоко» — оно только что было «виноградное» — подключается к новым рядам метафор:

Тебе ль<sup>3</sup> на сланцевой<sup>4</sup> доске  
Ручья и молний брат молочный,  
Кремневых<sup>5</sup> гор созвать Ликей —  
Учеников воды проточной.

«Ручья и молний брат молочный» — имеется в виду Державин, поэт, но метафора уже максимально удалилась от подразумеваемого значения. Это типичный пример метафоризации метафоры. Отвергнутый эпитет «грифельной доске» был также ближе к державинскому стержню стихотворения. В дальнейших заменах процесс продолжается.

---

<sup>1</sup> Переделано из: «И спит».

<sup>2</sup> Слово «осечки» употреблено Мандельштамом также в стихотворении «Я буду метаться по табору улицы темной», где речь идет о волосах («...прядей осечки»); быть может, возникло по аналогии с выражением «волосы секутся», т.е. ломаются. Последнее значение вероятнее всего и актуально для «Грифельной оды».

<sup>3</sup> Переделано из: «Зачем на».

<sup>4</sup> Переделано из: «грифельной».

<sup>5</sup> Переделано из: «свинцовых».

В первом четверостишии строка «цепочкой, пеночкой и речью» временно заменяется на «холодной и раздельной речью» (а в предшествующей строке была сделана попытка заменить «обратно» на «студеный»). Так мотив тепла вызвал мотив холода. Качество холода придается роднику (обычный ход). «Ручей», уходящий назад, к истокам, скорее всего, может быть понят широко, как судьба поэзии<sup>1</sup>, но и узко — как последние державинские строки («холодная и раздельная речь»).

Тем временем в последних двух вариантах, с «водой» (текущей, смывающей, «проточной»), — предметами изображения оказываются две воды — «ручей» и собственно «вода», причем они не одинаковы по значению: «ручей» — метафора поэзии, а «вода» — метафора уничтожения, в том числе и уничтожения поэзии. Поэт делает попытку снять слишком усложняющее смысл различие между «родником» и «водой», сближает их значения:

Мы стоя спим в густой ночи  
Под тенью шапкою овечьей.  
Обратно в крепь родник журчит  
Холодной и раздельной речью.  
Виясь по сланцевой доске  
Овечьей теплой и молочной —  
Кремневых гор водить Ликей  
Учеников воды проточной.

Родник, т.е. поэзия, т.е. последняя запись Державина, — вьется по сланцевой доске, чтобы водить... учеников (в такой конфигурации не только учеников воды, но и своих учеников). Слово «водить» вызывает ассоциации с выражением «водить стадо»; просвечивает образ стада гор, которые водит патриарх-поэт. Так разветвляются пастушеские образы, но теряют свою согласованность (то же происходит и с «доской» — она одновременно «сланцевая», «овечья», «теплая», «молочная»). В безудержных переносах эпитетов узнается характерная мандельштамовская манера.

После этого варианта Мандельштам делает попытку, сохранив в неприкосновенности второе четверостишие, перестроить первое, на другой лад сближая по смыслу «родник» и «воду». Роднику также придаются разрушительные функции, заодно вводятся совершенно новые образы:

Без шапок стоя спят одни  
Колодники лесов дубовых  
Овечье небо над<sup>2</sup> [пробел] родник  
Ломают дуб камней свинцовых.

<sup>1</sup> В черновиках стихов об Армении встретим: «Обратно под своды гортани...».

<sup>2</sup> Слова зачеркнуты.

Меняется на противоположную конфигурация мотивов: было ранее «мы... спим... под шапкою»; здесь — «без шапок». «Овечья шапка» предшествующих проб трансформируется в «овечье небо». Подобное еще встретится у Мандельштама в стихотворении «1 января 1924»: «и в звездах небо козье»<sup>1</sup>.

Мотив «лесов» и «дубов» возродится в вариантах других строф, а «колодников» — в других стихотворениях. Возможно, здесь как реалия для метафоры подразумеваются безлиственные, «без шапок», еще стоящие в живом лесу стволы. В дальнейших вариантах данной строфы эти мотивы не фигурируют. Мандельштам возвращается к прежнему ходу строфы («Мы стоя спим...»). Однако мотив «неба» из только что приведенного наброска вызвал к жизни новый, очень важный для дальнейшего образа «вселенной»:

Мы стоя спим в густой ночи  
Под теплой шапкою вселенной.  
Откуда ж грифеля почин  
Для твердой записи мгновенной?  
И на слонстой ли доске  
Последней молнии молочной  
Кремневых гор созвать Ликей,  
Учеников воды проточной?

Благодаря введению «вселенной» проясняется значение слова «мы»: мы — это человечество, точнее, человечество дремлющее, неразмышляющая масса, как бы тоже стадо («стоя спим»). Вопрос «откуда ж грифеля почин» выделяет из этой массы носителя мысли, того, кто сделал «твердую запись». Логика стиха проясняется; возвращается в более прямом выражении державинская тема. Убраны пастушеские мотивы. Нет и «родника», который в предшествовавшем варианте вился «по сланцевой доске». Тема Державина по-прежнему развивается в метафорических образах. В ранее приведенном варианте Державин подразумевался в строке «ручья и молний брат молочный». Теперь образ Державина трансформируется в «последнюю молнию». Молния эта — еще и «молочная» (возвращение эпитета из прежнего, пастушьего круга мотивов). Но Мандельштам, возможно, остался недоволен сугубой разноречивостью метафорических «реалий» (молочная молния сзывает Ликей). И в следующем варианте — не молния сзывает Ликей, а

---

<sup>1</sup> Там образ имеет мотивировку и внутри самого стихотворения: в строфе 5 об извозчичьей полости — обычно она была из козьего меха (ср. у Ахматовой в «Поэме без героя»: «И волочится полость козья») — говорилось: «укрывшись рыбным мехом». А эпитет «козье» — передано небу, что парадоксально согласуется с мотивом «молоком горит» (млечный путь).

«наследник молнии молочной»; но одновременно образотворческая фантазия Мандельштама делает новый виток во 2-й строке первого четверостишия:

Мы стоя спим в густой ночи  
Уткнувшись мирно<sup>1</sup> в шерсть вселенной.  
Откуда ж грифеля почин  
Для твердой записи мгновенной?  
Зачем на сланцевой доске  
Наследник молнии молочной  
Кремневых гор собрал Ликей,  
Учеников воды проточной?

«Уткнувшись мирно в шерсть» — измененная автореминисценция из стихотворения «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» («тихонько гладить шерсть...»). В новом, «зверином» круге ассоциаций прорисовался и «волк». К «волчьим» мотивам Мандельштам вернется в других стихах, позднее. Пока движение «звериных» метафор поэтом пресечено.

В последнем из вариантов данной строфы в автографе А многие прежние метафоры остались, но в свернутом виде. Текст приобретает большую логическую ясность. Метафоры «сна», «шапки», «родника», «речи» родника убраны совсем. Фразеологический оборот (разобранный нами выше) 3-й строки — «Откуда ж грифеля почин» — в перестроенном виде использован в новой 1-й строке:

Какой же выкуп заплатить  
За ученичество вселенной,  
Чтоб горный грифель приучить  
Для твердой записи мгновенной.  
На мягкой сланцевой доске  
Свинцовой палочкой молочной  
Кремневых гор созвать Ликей,  
Учеников воды проточной.

Мотив «выкупа» (по-видимому, в значении расплаты) не был подготовлен в предыдущих вариантах. Здесь возникнув, он будет подразумеваться в других строфах, но не открытым планом. Приведенная строфа перебелена поэтом («приучить» переделано из «очинить») в автографе В и помечена цифрой 1. В ранней редакции «Грифельной оды» эта строфа была первой<sup>2</sup>.

В более позднем автографе С и в окончательной редакции данная строфа является второй, с возвращением в 1-м четверостишии к

<sup>1</sup> Переделано из «уткнувшись волком».

<sup>2</sup> Ее цитирует Н.И.Харджиев в комментарии к «Грифельной оде» в издании «Библиотеки поэта», с. 284.



конструкции «Мы стоя спим...». В автографе С 4-я строка первого четверостишия: «Холодной и раздельной речью». Второе четверостишие здесь сначала переписано набело в той редакции, которая приведена нами как предыдущая: «На мягкой сланцевой доске». Затем вместо этой строки: «Здесь пишет [нрзбр.]<sup>1</sup> ученик» и т.д. и, наконец, окончательное «Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг». 7-я и 8-я строки также заменены на окончательное: «Здесь созревает черновик<sup>2</sup> // Учеников воды проточной».

Что касается первой строфы окончательной редакции, то в группе автографов А есть без поправок ее первое четверостишие и, с поправками, второе. Несомненно, должны были существовать ее более ранние наброски. Известные нам рукописи не дали ответа на вопрос о том, когда (на каком этапе работы) возникла «лермонтовская тема» («звезда с звездой...» и «кремнистый путь»). Можно предположить, что мотив кремня возник спонтанно, без литературных ассоциаций — как житейское «кремень», в смысле «самый крепкий (камень)», который точит вода. В какой-то момент этот горный кремень ассоциировался у поэта с лермонтовским «кремнистым путем». Также не дают рассмотренные рукописи и ответа на вопрос о том, подготавливались ли в каких-либо вариантах окончательные «с подковой перстень»<sup>3</sup>.

Второе же четверостишие прошло через правку. Сначала было:

На мягком сланце облаков  
Молочных грифелей зарницы —  
Не ученичество миров,  
А бред овечьей огневицы.

В 1-й строке был использован «мягкий сланец» из последних приведенных вариантов автографа А; отсюда же мотивы овец, молока, молний (здесь «зарницы»). Вместе с тем, ход оказывается противоположным только что бывшему: вместо «ученичества вселенной» — обратное: «не ученичество миров». Это относится и к окончательному тексту.

<sup>1</sup> Одно слово зачеркнуто и не поддается прочтению.

<sup>2</sup> Сначала написано: «ученик». Если это не описка поэта, то, возможно, одним из вариантов следует считать и такой:

Здесь созревает ученик  
Учеников воды проточной.

<sup>3</sup> Функционально это контрастная пара, так же, как кремень с водой. Вместе с тем, это именно пара — и подкова, и перстень куются (ср. у Жуковского в «Светлане» — «скуй... кольцо золотое»). Подкова тяжела, перстень легок. Подкова — стирается от бега, перстень — долговечен. Подкова — внизу (на ноге), перстень — сверху (на руке). Подкова — на животном, перстень — на человеке и т.д.

Тема державинской записи, столь открыто заявленная в первых вариантах («и не запишет патриарх // на... дощечке»), в окончательном тексте трансформировалась в молочный грифельный рисунок на облаках. На этом метафоризация метафор остановилась.

### Строфа 2, в окончательном тексте 3

Первоначальная фаза работы над ней ни в одном из известных мне автографов не зафиксирована. Есть три беловые с поправками авторские ее записи (в автографах А, В и С). В автографе С (где 1-й строфой уже является 1-я строфа окончательной редакции) она помечена цифрой 3; в автографе В — цифрой 2. В группе автографов А ее текст совпадает с первоначально написанным в С (затем правка в С дает ее окончательный текст). В автографе В в 6-й строке: «Вода их точит, учит время»; в А, С и в окончательной редакции — «Вода их учит, точит время»<sup>1</sup>. Приводим строфу по автографу А:

Нагорный колокольный сад,  
Кремней могучее слоенье,  
На виноградниках стоят  
Еще и церкви и селенья.  
Им проповедует отвес  
Вода их учит, точит время —  
И воздуха прозрачный лес  
Уже давно пресыщен всеми.

Общая для всего замысла природная, геологическая метафора развивается здесь (и далее) в реальный горный пейзаж. Упоминание о виноградниках и саде указывает на то, что могут подразумеваться человеческие селения, в отличие от окончательного текста, где более явственно дана архитектура природы<sup>2</sup>. «Колокольный сад» — возможно, надо понимать как расположенный высоко, на уровне колоколен (далее упоминаются церкви). В других образах этой строфы — отзвуки стихотворения «Нашедший подкову»: там был безлесный воздух, т.е. воздух морской, здесь перевернутая метафора: «воздуха... лес». «Прозрачный лес» — перенос эпитета (общепринято «прозрачный воздух», в особенности, о воздухе горном). Кроме того, лес на горных хребтах кажется прозрачным, сквозь него просвечивает небо.

---

<sup>1</sup> Одно из свидетельств того, что в автографе В эта строфа записана ранее, чем в А.

<sup>2</sup> Об архитектуре природы в «Грифельной оде» см.: Д.Сегал. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» О.Э.Мандельштама. — "Russian Literature", The Hague — Paris, "Mouton", V, 1972.

В «Нашедшем подкову»: «Воздух замешан так же густо, как земля, из него нельзя выйти, в него нельзя войти»; в «Оде» воздух «пресыщен всеми». Учитель, проповедник, научающий преходящести и непрочности всего на земле — природа («отвес»), а также «вода» и — открытым планом — «время».

В группе автографов А зафиксированы и промежуточные наброски, относящиеся к рассматриваемой строфе:

Кому обязан я отчет  
За впечатлений круг зеленых  
С кремневых гор вода течет  
И я кормлю тебя, звереныш.

В следующем варианте уже определенно сказано — кому обязан «отчетом» поэт:

О, память, хищница моя  
Иль кроме шуток ты звереныш  
Тебе отчет обязан я  
За впечатлений круг зеленых.

Строка «кому обязан я отчет...» интонационно родственна выше приведенной «какой же выкуп заплатить» и продолжает тот же ход мысли. В обоих вариантах открыто дана тема творчества как «выкупа» — или «отчета» — за «ученичество вселенной», «зеленые впечатленья».

Что касается различий между процитированными четверостишиями, то в первом из них неясно, кто «звереныш», — возможно, вода; во втором мотив звереныша разветвляется, реализуется: «память» — «хищница» — «звереныш». В окончательном тексте мотив «памяти», в прямом выражении, исчезает; возвращается в другой строфе (5) «вода» - «звереныш», притом «голодная» (сравним только что приведенное «я кормлю тебя»).

Кормление в первом из приведенных вариантов 2-го четверостишия связано с «отчетом»; в этих сложных метафорах имеется в виду поэтическое творчество — основная тема вариантов последующих строф.

### Строфа 3, в окончательном тексте распределившаяся между 4 и 5

[пробел]. Зрел виноград.  
День бушевал, как он бушует.  
И вот калачиком лежат  
Овчарок свернутые шубы.  
Как мертвый шершень возле сот  
День пестрый выметен с позором  
И ночь-коршунница несет  
Ключи кремней и грифель кормит.

Мандельштам развертывает здесь тему «впечатлений» из предшествующих вариантов — как впечатлений «дня», именно трудового, пастушеского и виноградарского дня. Не забыты «овчарки» из прежних набросков. В картину вводится штрих горного пчеловодства. «День» сразу порождает контрастирующий образ «ночи». Это очень важный и притом, в дальнейших вариантах, амбивалентный образ. Пока в изображение ночи — метафорической, конечно, — включаются мотивы предыдущих вариантов. Метафора хищного «звереныша» (памяти), которого должен «кормить» поэт, здесь преобразуется в метафору хищной птицы, «ночи-коршунницы», которая сама кормит грифель (перенос значений). В основе этой сдвоенной метафоры лежит обычное представление о ночи как творческом времени. Неясным остается, что явилось импульсом для создания метафоры «ключи кремней», которые несет «ночь-коршунница». Следует учесть ассоциацию с прометеевским коршуном в кавказских горах, который, однако, прилетал днем. Во всяком случае, «ключами» отворяется творческое время ночи. В окончательном тексте «Оды» мотивы этой строфы распределились между строфами 4 и 5, а «ключи» были убраны. Эпитет «пестрый» день — тютчевский<sup>1</sup>. От Тютчева мог придти и импульс для «коршунницы» (ср. «С поляны коршун поднялся // Высоко в небо он взвился...»). В автографе С 2-е четверостишие поставлено на место 1-го и сделана попытка убрать «коршунницу» (начало 4-й строфы):

Как мертвый шершень, из гнезда  
День пестрый выметен с позором  
И, крохоборствуя, вода  
Ломает мел и грифель кормит.

Здесь две важные новации в развитии темы. «Крохоборствуя» — имеет некий отрицательный ореол, в отличие от высокого по тональности варианта с ночью-коршунницей. «Вода ломает мел» (крошит его) — с этим семантически скреплено «крохоборствуя». Но, главное, этот текст дает существенную вариацию основной темы (творческий акт — державинская запись). Творческие функции здесь приданы воде. Между тем, основная функция воды в «Грифельной оде» — отрицательная, разрушительная. Как видно, «крохоборствуя» соответствует этой отрицательной роли. В результате сам акт творчества, имеющий в варианте с ночью-коршунницей торжественно-героическую окраску, приобретает здесь как бы отрицательный знак. Еще один вариант возвращает к предыдущему ходу

---

<sup>1</sup> K.Taranovsky. Essays on Mandel'stam. Harvard Univ. Press, 1976, p.33. Там же сопоставления с тютчевскими днем и ночью.

темы, причем убраны «ключи», что дает окончательный текст:

Как мертвый шершень, возле сот,  
День пестрый выметен с позором,  
И ночь-коршунница несет  
Горящий мел и грифель кормит.

Снова наглядно виден процесс удвоения метафоры. Только что возник «мел» — хоть им и кормят, но он реальный, ломающийся. Теперь мел — «горящий»; подсоединились ассоциации с ночными горящими звездами (возможен и ход по созвучию: мел — млечный путь).

Отметим, что в автографе С уже после этой правки (дающей окончательный текст) в середине слова «коршунница» поставлен знак соединения путем зачеркивания (характерный для рукописей Мандельштама), что может дать только одно прочтение: «ночь-кормилица»<sup>1</sup>. Анализировать подробно этот ход мы не будем. Но это — еще одна, также отвергнутая, попытка отказаться от коршунницы. Несмотря на свой высокий ореол, коршунница — хищная, терзающая птица — вела к ассоциации о мучительности творчества. Совсем иное — кормилица...

Еще несколько соображений о приведенном выше варианте с «водой», носителем одновременно творческого и разрушающего начал. Противоречие это соответствует парадоксальности главной коллизии «Грифельной оды»: творческий акт (державинская запись) в себе самом — по смыслу державинского текста — содержит идею всеобщего разрушения. Конструктивность творческого акта оборачивается тотальной разрушительностью. Вот почему в «Грифельной оде» оказались связаны вместе творчество (кормление грифеля мелом) и вода, которая и в оде «На тленность», и в «Грифельной оде» является метафорой уничтоженья. Со всем сказанным связана некоторая внутренняя противоречивость «Грифельной оды», вернее, амбивалентность, в конечном счете заявленная в самом тексте («двурушник я...»).

Что касается данной строфы, то еще несколько раз делаются пробы противоположных решений темы в строках 5-8. Снова ход мысли меняется на обратный. В следующем варианте время ночи понимается не как творческое время, а наоборот, как время забвенья (ночь не названа, но назван ее антипод — день):

---

<sup>1</sup> Знак этот употребляется Мандельштамом именно для переправки какого-нибудь одного слова, причем сходные по написанию буквы не переправлялись. Здесь также не переправлены *ш* на *м* и *н* на *л*. Знак соединения стоит отчетливо на букве *у*.

Не крохоборствуя пресечь  
Голодных образов кормление  
И как птенца сажают в сеть  
Забуть дневные впечатленья.

Сюда перешло, с отрицательным знаком, «крохоборствуя», однако уже без объясняющего «ломает мел». Сажанье «в сеть» возникает как продолжение мотива не-кормления грифеля (он трансформировался в «образы» и в «птенца»).

Необходимо прекратить  
Голодных образов кормление  
С иконоборческой доски  
Стереть дневные впечатленья.

«Доска» была в вариантах предшествующей строфы «сланцевой», «грифельной», «овечьей», «теплой», «молочной», «слоистой»<sup>1</sup>. Новый эпитет — «иконоборческая» — звуковая аналогия с «крохоборствуя», а также перенос значения: стереть изображение — значит стереть самую икону с доски, на которой она написана. Конечно, имеется в виду все та же державинская грифельная доска, с записью, в какой-то мере богоборческой (в особенности для автора оды «Бог»), — о бесследности и бессмысленности существования человека и человечества.

Однако в этом варианте проявляются противоположные Державину моменты. На «доске» оказывается зафиксированным не всеобщее уничтожение, а «дневные впечатленья», то есть впечатленья мира, жизни (и это слово «жизнь» возникает в вариантах последующих строф). Само по себе такое понимание творчества традиционно (как и в предшествующей строфе, где оно — «отчет // За впечатлений круг зеленых»). То же и здесь:

И не стряхнуть с руки как сеть  
Ночное грифеля кормление  
Иконоборствуя стереть  
С доски дневные впечатленья.

Но если в предыдущих вариантах был призыв прекратить творчество («Не крохоборствуя пресечь», «Необходимо прекратить...»), то здесь ход обратный — прекратить невозможно («не стряхнуть»), хотя кормление грифеля таит нечто неприятное («...как сеть»). В дальнейших строфах будут пробоваться оба решения темы — и резиньяция, и установка на творчество. В этом варианте «иконоборст-

---

<sup>1</sup> См. работу Ю.Левина о значении эпитета у Мандельштама: О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. — "International Journal of Slavic linguistics and poetics", The Hague, "Mouton", XII, 1969.

вужа» отнесено непосредственно к попыткам отказаться от творчества и приобретает новый смысл безнадежной с ним борьбы. Тем самым, быть может, творчество и запечатлеваемая им жизнь («дневные впечатленья») получают смысловой отпечаток божественности.

Поэтом была сделана попытка к цепи метафор творчества (грифель-птенец-образ — их кормление или не-кормление) прибавить еще одно звено:

И не стряхнуть как сеть с руки  
Ключи и грифеля кормление.

Это была проба сцепления с новыми старого звена («...Ночь-коршунница несет // Ключи»). Однако ход этот продолжения не имел.

Далее Мандельштам соединяет в одну строфу разные варианты второго четверостишия:

Как мертвый шершень возле сот  
День пестрый выметен с позором  
И ночь-коршунница несет  
Ключи кремней и грифель кормит.  
И не стряхнуть как сеть с руки  
Ночное грифеля кормление  
И крохоборствуя с доски  
Стереть дневные впечатленья.

В окончательном тексте «Оды» эта строфа (вернее, ее схема) является 4-й; «ключи кремней» заменены на «горящий мел». В этой паре «мел» — то, чем пишут на грифельной доске («кормят» ее). «Горящий» — связано с ночью (зажигаются звезды)<sup>1</sup>. Вместо «крохоборства» в окончательном тексте возвращено «иконоборство», а всему второму четверостишию придана форма императива<sup>2</sup>. Путем соединения метафор «сажают в сеть» (птенца) и «стряхнуть как сеть с руки» возникает окончательное: «и, как птенца, стряхнуть с руки». Наглядно видно, как рождаются у Мандельштама метафоры второго, третьего и n-ого порядка.

В окончательном тексте второго четверостишия возобладали пессимистическая, условно говоря, трактовка темы: дневные

---

<sup>1</sup> Сравним в переложении из Петрарки: «ночь с горящей пряжей» (сонет «Когда уснет земля и жар отпышет»).

<sup>2</sup> С иконоборческой доски  
Стереть дневные впечатленья  
И, как птенца, стряхнуть с руки  
Уже прозрачные виденья.

впечатления стираются, птенец стряхивается с руки, виденья дня (жизни) становятся прозрачными<sup>1</sup>. Все это приносит ночь. Но в окончательном тексте первого четверостишия сохранилось кормленье ночью грифеля, т.е. творчество. Итак, в строфе в целом имеют место одновременно: кормленье грифеля (творчество), стирание дневных впечатлений и стряхивание птенца (не-творчество). Об амбивалентности творческого времени ночи и о том, что эта амбивалентность связана со смыслом «Оды на тленность» Державина, уже говорилось выше (творческий, созидающий акт, но созидаемый им смысл — уничтожение).

#### Строфа 4, в окончательном тексте 5

Ее первое четверостишие текстуально соответствует окончательной редакции. Но для большей ясности первоначального строения строфы в целом приведем ее полностью по автографу А:

Плод нарывал. Зрел виноград.  
День бушевал, как день бушует;  
И в бабки нежная игра,  
И в полдень злых овчарок шубы;  
За виноградный этот край  
За впечатлений круг зеленых  
Меня, как хочешь, покарай,  
Голодный грифель, мой звереныш.

Этот же текст сначала записан и в автографе С, с перестановкой слов («этот виноградный»).

В черновом варианте этой строфы продолжается отличный от окончательного текста ход мысли. Жизнелюбие ярко выражено и в первом и во втором четверостишиях. «Плод нарывал» — это метафора созревания реальных плодов, их разбухания; она не имеет отрицательного знака и входит, как нам кажется, в общий метафорический пейзаж<sup>2</sup>. Нежность к «виноградному краю», «овчаркам»<sup>3</sup>, патриархальным играм согласуется с более светлым, чем в окончательном тексте, колоритом заключительных строк («звереныш» —

<sup>1</sup> См. соображения Ю.Левина, Д.Сегала и К.Тарановского о связи у Мандельштама мотива прозрачности со смертью.

<sup>2</sup> К.Ф.Тарановский, исходя из окончательного текста, рассматривает этот образ, а также «зрел виноград» как метафору творчества, притом «мучительного».

<sup>3</sup> См. его наблюдение о том, что эпитет «злых» не имеет здесь буквального значения, так же, как в другом стихотворении «овчарок добрая свирепость» (Taranovsky, *ibid.*).



с оттенком нежности).

Почти все мотивы второго четверостишия уже знакомы по вариантам предыдущей строфы. Новой является главная мысль данной строфы — готовность нести кару за яркие впечатления жизни (дня). Предложим еще одну возможную ассоциацию: грифель, который должен покарать — это мучительность творчества; им поэт расплачивается за свой «день» (жизнь). Слово «грифель» созвучно с названием хищной птицы (гриф); эта звуковая ассоциация нигде в известных автографах не зафиксирована, но интересно, что в данном варианте грифель функционально заменяет «коршунницу». Все это, кстати, подтверждает прометеевский круг ассоциаций.

В следующих вариантах второго четверостишия находим другие образы и даже совсем другую трактовку темы: расплатой за «день» только что было творчество (кара грифелем); теперь расплатой является исчезновение, уничтожение — «вода владеть идет»:

Теперь вода владеть идет  
И поводырь слепцов зеленых,  
С кремневых гор струя течет,  
Крутятся играя как звереныш.

Частично здесь использованы приведенные выше варианты строфы второй. Там был «прозрачный лес» (воздуха), здесь — деревья, в метафоре «слепцы зеленые». Нельзя абсолютно исключить и то, что одним из импульсов для этой метафоры могло быть созвучие «вода — поводырь». Есть вариант: «дубов зеленых» — здесь образ более ясный и в звуковом отношении корреспондирующий с «вода» и «поводырь» (тут же «река» заменена на «струя»).

На этом процесс создания метафор высших порядков не останавливается:

Теперь, кто за руку возьмет  
Старейшину слепцов зеленых  
С кремневых гор вода течет  
Крутятся играя как звереныш.

Только что были «слепцы», они же «дубы»; теперь из мотива дубов (наиболее долголетнее и почетное дерево) — возникает метафора «старейшина слепцов». Только что был «поводырь» — теперь метафора реализуется: «за руку возьмет»<sup>1</sup>. Все это отвергнуто, и

---

<sup>1</sup> Этот вариант поэт не забыл и использовал его образ в стихотворении 1937 года «Я к губам подношу эту зелень...»:

Посмотри как я слепну и крепну,  
Подчиняясь смиренным корням...

На темный образ этого стихотворения проливает свет черновой вариант «Грифельной оды».

строфа переделывается еще раз:

Плод нарывал. Зрел виноград.  
День бушевал, как день бушует.  
И вот калачиком лежат  
Овечьи свернутые шубы.  
Как хорошо перешагнуть  
За впечатлений круг зеленых  
С кремневых гор вода течет  
Крутятся играя как звереныш.

Над словами «калачиком лежат» надписано: «Стриг шерсть. Вязал снопы» (попытка дальнейшего развертывания темы патриархального «дня»). Над словами «Как хорошо» — «уже перешагнул». Ранее слов «За впечатлений круг» было: «водораздел холмов». Этот вариант дает возможность предположительно расшифровать метафору «слепцов зеленых»: ведь отсутствие впечатлений (зрительных) равнозначно слепоте.

В первом четверостишье, во всех вариантах этой строфы, — изображение дня, с положительным знаком. Во втором — расплата за яркий день, в разных поворотах (творчеством, или, наоборот, слепотой и уничтожением). Здесь впервые расплата дана с положительным знаком («Как хорошо перешагнуть»).

В вариантах последующих строф будут также испробованы разные, и даже противоположные, трактовки ночи — творчества — забвенья.

В автографе С и в окончательном тексте данной строфы Мандельштам вернулся к предыдущей редакции первого четверостишия, а во втором изменил тональность на резкость и беспощадность. Вместо «За этот виноградный край» и т.д. (так было написано сначала и в автографе С) 2-е четверостишие читается:

Как мусор с ледяных высот —  
Изнанка образов зеленых —  
С кремневых гор вода течет,  
Крутятся, играя, как звереныш.

После этого пробовались замены:

Вот крохобор[ский] твой доход —  
Изнанка образов зеленых —  
Вода голодная течет  
и т.д.

Замены зачеркнуты<sup>1</sup>. Отметим, что в более ранних из приведенных черновых вариантов тональность была мягче.

### Строфа 5, в окончательном тексте 6

Вариант по автографу В:

И в этой мягкой тишине  
Где каждый стык луной обрызган  
Иль это только снится мне  
Я слышу грифельные визги.  
Твои ли, память, голоса  
Учительствуют, хор ломая,  
Бросая грифели лесам  
И вновь осколки поднимая.

И здесь так же, как в предыдущей строфе, образы имеют гораздо более мягкий колорит, чем в окончательном тексте (характерно «мягкой тишине»). От варианта предыдущей строфы второго четверостишия («Меня как хочешь покарай // Голодный грифель»), с утверждением творчества, был гармоничен и сам переход к данной строфе; гармоничен даже фразеологический оборот («И в этой мягкой тишине»). От варианта (в предыдущей строфе) «Как хорошо перешагнуть...», с его резиныацией, переход был уже более резок: после отсутствия впечатлений — слепоты (творческой) — слышатся «грифельные визги». Затем колорит становится еще резче, благодаря изменению 1-й строфы. В ходе сюжета происходит рывок. Вместо «мягкой тишины» — то, что и в окончательном тексте:

И как паук ползет по мне<sup>2</sup>.

В автографе А поэтом была сделана попытка сочетать с приблизительно установившимся первым четверостишием еще один вариант второго, близко повторявший уже приводившиеся выше черновые строки предыдущей строфы:

---

<sup>1</sup> В окончательном тексте:

Как мусор с ледяных высот —  
Изнанка образов зеленых —  
Вода голодная течет,  
Крутятся, играя, как звереныш.

<sup>2</sup> Во всех изданиях, начиная с первого (где была допущена опечатка), печатается ошибочно: «ползет *ко* мне». В автографах — *по* мне». По воспоминанию Н.И.Харджиева, Мандельштам не держал корректур.

И как паук ползет по мне —  
Где каждый стык луной обрызган —  
[пробел] в безлесной крутизне  
Я слышу грифельные визги.  
И как стряхнуть, как сеть с руки,  
Птенца голодного кормленья  
И крохоборствуя с доски  
Стереть дневные впечатленья.

Сначала в 6-м стихе было: «Голодных грифелей кормленья», в 7-м: «И с мягкой сланцевой доски».

В автографе С эта строфа читается так же, как в издании «Стихотворений» 1928 г.:

И, как паук ползет по мне —  
Где каждый стык луной обрызган —  
На изумленной крутизне  
Я слышу грифельные визги;  
Твои ли, память, голоса  
Учительствуют, ночь ломая,  
Бросая грифели лесам,  
Из птичьих клювов вырывая.

Первое четверостишие без перемен перейдет в окончательный текст. Впечатление шока здесь еще более усилено («безлесная» крутизна заменена «изумленной»). Одним из следствий (а может быть, и импульсов) было звуковое соответствие нового эпитета словам «обрызган», «крутизна», «визги». Во втором четверостишии экспрессивнее последний стих (заменивший более мягкое «И вновь осколки поднимая»). Появление «птичьих клювов» — развитие мотивов предыдущих строф. Замена «хор» на «ночь» была использована в окончательном тексте второго четверостишия.

В нем Мандельштам вернулся к мотивам более раннего варианта, но в первом лице: «Ломаю ночь, горящий мел...» и т. д. Что же касается двух последних строк —

Меняю шум на пенья стрел,  
Меняю строй на стрепет гневный

то группа автографов АВС не содержит (не намечает) наличествующих в них мотивов.

### Строфа 6 (в окончательный текст не вошла)

В автографе В:

Мы только с голоса пойдем  
Что там царалось, боролось,  
Но где спасенье мы найдем,  
Когда уже черствеет голос.

[И что б ни]<sup>1</sup> вывела рука,  
[Хотя бы] «жизнь» или «голубка»,  
[Все] смоев времени река  
И ночь сотрет мохнатой губкой.

Строфа эта подхватывала тему «грифельных визгов» предыдущей строфы. Сюжет «Грифельной оды» в черновых и промежуточных редакциях явственно трагичнее, чем в окончательной редакции. Трагизм дан открытым текстом, но, как мы видели, мягче тональность (и здесь также). Трагично второе четверостишие. Есть пробы замены отдельных строк: «Кто может» (6-я строка), «крылом, мохнатой губкой» (8-я). Как видно и из предыдущего изложения, наибольшее количество вариантов вообще относится ко вторым четверостишиям строф — от них зависело то или иное развитие темы первых четверостиший, а также конкретизация метафорических образов.

В автографе С вариант всей строфы:

Мы только с голоса пойдем  
Что там царапалось, боролось,  
И черствый грифель поведем  
Туда, куда укажет голос;  
И что б ни вывела рука,  
Хотя бы «жизнь» или «голубка»,  
И виноградного тычка  
Не стоит пред мохнатой губкой.

Последний стих был переправлен сначала на «не стоит перед влажной губкой», затем на «не стоит скормленное губк[е]»<sup>2</sup>. Этот вариант показывает еще раз, что кормление (творчество) могло быть равнозначно в «Грифельной оде» анти-творчеству, уничтожению. В этих (пессимистических) вариантах «влажная губка» (влажная — развитие мотива воды), затем «мохнатая губка» (конкретизация метафоры губки) актуализирует основную тему «Оды» — тему державинской грифельной доски и записи на ней, в конечном счете также смываемой временем. Но уже в автографе С вышеприведенное второе четверостишие было перечеркнуто и написан другой, как бы более оптимистический текст, совпадающий с окончательным (см. ниже).

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в квадратных скобках недостающие слова по автографу А и окончательному тексту.

<sup>2</sup> Отметим различие в образах губки у Мандельштама и Пастернака. У последнего губка — синоним все впитывающей поэзии: «А после, поэзия, я тебя выжму...».

В окончательной редакции, ослабив трагизм открытого смысла, Мандельштам, вместе с тем, отказывается от той мягкости тона, которой отмечены черновые варианты. В окончательной редакции переход к строфе «И как паук...» необычайно резок. Кроме того, здесь, после строфы с «мертвым шершнем» и следующей строфы, где стираются «дневные впечатленья», стряхивается «птенец» и становятся прозрачными «виденья» (дня); после строфы «Плод нарывал...», с картиной тотального разрушения (тотальность включает и творчество) — особенно резок переход к утверждению творчества, в его весьма активном и даже агрессивном понимании:

Ломаю ночь, горящий мел  
Для твердой записи мгновенной,  
Меняю шум на пенье стрел,  
Меняю строй на стрепет<sup>1</sup> гневный.

Контрастом с предыдущей строфой в окончательной редакции оказывается мотивированной и 1-я строка, содержащая, даже тематически, некий эмоциональный шок («И как паук ползет по мне»). Отметим здесь, что для Мандельштама необязательно согласовывать между собой метафоры. Казалось бы, шок от ползущего паука — отрицательный, неприятный. И если искать обычное в поэзии даже наиболее склонных к метафоре поэтов согласование метафор, то этот образ может повести по ложному пути: происходит якобы что-то неприятное. Нет, однако; здесь происходит возвращение к творчеству. Образ «и как паук...» изолирован, и шоковое действие его однократно. Как следствие шока — «изумленная крутизна», причем опять нет согласованности метафор, — ведь ползет по человеку. Ранее, как мы видели, было спокойное «в безлесьной крутизне».

### Строфа 7

Первое четверостишие во всех трех автографах такое же, как в окончательном тексте. Амбивалентное развитие темы ночи (о чем шла речь выше) выражено открыто. По сравнению с окончательным текстом, несколько раз менялся текст второго четверостишия. Приводим строфу полностью, согласно автографу В:

Кто я? Не каменщик прямой  
Не кровельщик не корабельщик  
Двурушник я с двойной душой

---

<sup>1</sup> Значение слова «стрепет» известно из словарей: 1) птица; 2) шум от взлета птицы. В «Чукоккале», уже после публикации «Грифельной оды», записаны шуточные стихи М. Лозинского «Крюшон иссяк и съеден стрепет» с примечанием: «Он же рябчик».

Я ночи друг, я дня застрельщик.  
Ночь, золотой твой кипяток  
Стервятника ошпарил горло  
И ястребиный твой желток  
Глядит из каменного жерла.

В рассматриваемых черновых вариантах во втором четверостишии дается объяснение — почему поэт амбивалентно относится к ночи. Объяснение еще довольно темное. Поэт нас вынуждает вспомнить амбивалентную трактовку ночи, данную в предшествовавших строфах (ночь как время творчества и ночь как время забвенья). В первом случае метафора ночи объединялась с метафорой птицы (хищной), во втором — с влажной губкой<sup>1</sup>.

Образотворческая фантазия поэта вновь делает неожиданный поворот: ведь хорошо, что кипяток ночи ошпарил горло стервятнику (однако вспомним, что несомненно родственная ему коршунница появлялась ранее скорее с положительным знаком). Мотивируя свое «двурушничество», поэт здесь сильно отклоняется от хода мысли предшествовавших строк. При этом совершенно ясна мотивировка «двурушничества» в других вариантах второго четверостишия в автографе А:

Ночь, как горящую кору  
Тобой я освежаю сердце  
И утираюсь поутру  
Твоим, день, пестрым полотенцем.

А также здесь:

Ночь, как горящую кору  
Я влагой освежаю сердце,  
День, утираюсь поутру  
Твоим расшитым полотенцем.

Но, в масштабах всей «Грифельной оды», в этих стихах возникает глубокое противоречие с предшествовавшим текстом и с общим замыслом. Всё уничтожающая вода предшествующих строф превращается в освежающую влагу. Главные контуры поэтической мысли уходят из светлого поля. Уточнение метафоры, т.е. ее конкретизация, зашло так далеко, что на этом пути основное значение претерпело полную метаморфозу и дошло почти до своей противоположности. Кстати, утирание полотенцем — сначала «пестрым», затем еще более детально: «расшитым» (вышитым) — это опять ха-

---

<sup>1</sup> Напомним вариант, в котором оба значения сливаются: «не стоит кормленное губк[e]».

ракторный для Мандельштама пример создания метафор высших порядков, в особенности безудержных в его черновиках.

Приведенные варианты второго четверостишия никак не отражены в окончательном тексте и заменены на:

Блажен, кто называл кремень  
Учеником воды проточной!  
Блажен, кто завязал ремень  
Подошве гор на твердой почве!<sup>1</sup>

Среди материалов, использованных в настоящей работе, отсутствуют промежуточные варианты (если они были) этих образов «подошвы гор», завязывания «ремня». У них, впрочем, есть истоки в вариантах первой строфы («гор водить Ликей»). Подразумевается Поэт, несомненно, в первую очередь Державин, автор стихов о реке (воде). М.Л.Гаспаров пронизательно указал нам на живописный прототип метафоры «подошвы» — знаменитый портрет Державина работы Тончи, где Державин изображен сидящим у подошвы горы<sup>2</sup>. Вариант последней строки — «Подошве гор на верной почве». «Подошва гор» возвращает нас к общей геологической метафоре «Оды», и речь завуалированно идет о верной, твердой почве, противостоящей сдвигам и катаклизмам, природным и социальным.

### Строфа заключительная

В автографе В поэтом начерно записан необычайно интересный вариант последней, заключительной строфы «Грифельной оды». Его нет ни в группе автографов А, ни в автографе С. Развитие темы идет более прямым ходом, чем в окончательном тексте, в частности, и развитие темы дня и ночи.

И я теперь учу язык  
Который клекота короче  
И я ловлю могучий стык  
Видений дня, видений ночи  
И никому нельзя сказать  
Еще не время после после

---

<sup>1</sup> Сравним в позднейшем стихотворении Мандельштама «Еще не умер ты, еще ты не один...»:

Благословенны дни и ночи те,  
И сладкогласный труд безгрешен.

<sup>2</sup> Впоследствии, в стихах 30-х годов, у Мандельштама будут часты метафоры ходьбы самого поэта, его шагов, подошв («Баратынского подошвы...» и др.).



Какая мука выжимать  
Чужих гармоний водоросли<sup>1</sup>.

«Чужих гармоний» — это Державин, а также, может быть, на данной стадии работы и Лермонтов. Но все же в автографе В лермонтовская тема еще не заявлена (ее первая строфа — «Какой же выкуп заплатить»).

Окончательный вариант последней строфы:

И я теперь учу дневник  
Царапин грифельного лета,  
Кремня и воздуха язык,  
С прослойкой тьмы, с прослойкой света,  
И я хочу вложить персты  
В кремнистый путь из старой песни,  
Как в язву, заключая в стык  
Кремень с водой, с подковой перстень.

В окончательном варианте лермонтовская ассоциация открыто выражена («Кремнистый путь из старой песни»). Возможно, ее появлению способствовали постоянные в работе над «Одой» метафоры кремня. Окончательный текст последней строфы, несмотря на его некоторую темноту, на разнородность метафорических рядов («вложить персты // В кремнистый путь») может пониматься вполне однозначно: быть поэтом — это значит влагать персты в язву времени, тем самым продолжать старые песни и быть собратом тех, кто их слагал, владея способностью объединять враждебное («Кремень с водой») и видеть подобия в несхожем («подкова» и «перстень»).

---

<sup>1</sup> Эта запись местами крайне неразборчива, в особенности «водоросли» (со старинным ударением). Подтверждением правильности чтения «водоросли» являются строки из другого стихотворения Мандельштама («Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»):

И с известью в крови для племени чужого  
Морские травы собирать.

Ранняя редакция «Грифельной оды»,  
по автографу В<sup>1</sup>.

1

Какой же выкуп заплатить  
За ученичество вселенной,  
Чтоб горный грифель очинить  
Для твердой записи мгновенной.  
На мягкой сланцевой доске  
Свинцовой палочкой молочной  
Кремневых гор созвать Ликей —  
Учеников воды проточной.

2

Нагорный колокольный сад,  
Кремней могучее слоенье,  
На виноградниках стоят  
Еще и церкви и селенья.  
Им проповедует отвес,  
Вода их точит, учит время;  
И воздуха прозрачный лес  
Уже давно пресыщен всеми.

[3]

И как паук ползет по мне, —  
Где каждый стык луной обрызган,  
Иль это только снится мне,  
Я слышу грифельные визги.  
Твои ли, память, голоса  
Учительствуют, ночь ломая,  
Бросая грифели лесам,  
Из птичьих клювов вырывая?

[4]

Мы только с голоса пойдем,  
Что там царапалось, боролось,  
Но где спасенье мы найдем,  
Когда уже черствеет голос.  
[И что б ни] вывела рука,  
[Хотя] бы «жизнь» или «голубка»,  
[Все] смоев времени река,  
И ночь сотрет мохнатой губкой.

<sup>1</sup> Название отсутствует. Это, впрочем, не значит, что его не было: название могло быть не написано в рабочем черновике. Нумерация строф 1, 2, 6 — авторская. Четверостишие «Мы только с голоса пойдем... черствеет голос» автором помечено: 4а. Пунктуация проставлена нами, с учетом авторской пунктуации строф, вошедших в окончательный текст. В квадратных скобках — недостающие слова, по автографу А и окончательному тексту.

5

[Кто я?] не каменщик прямой,  
[Не кровельщик], не корабельщик,  
[Двурушник я] с двойной душой,  
[Я ночи друг], я дня застрельщик.  
Ночь, золотой твой кипяток  
Стервятника ошпарил горло,  
И ястребиный твой желток  
Глядит из каменного жерла.

6

И я теперь учу язык,  
Который клекота короче,  
И я ловлю могучий стык  
Видений дня, видений ночи.  
И никому нельзя сказать,  
Еще не время, после, после;  
Какая мука выжимать  
Чужих гармоний водорóсли!

## РАННИЕ РЕДАКЦИИ И ВАРИАНТЫ ЦИКЛА «АРМЕНИЯ»

Говоря, что у него «нет черновиков», Мандельштам имел в виду не ход своей поэтической работы, а чуждое ему собирание архива для «потомства». «Черновики никогда не уничтожаются» — это относится также не к сохранности рукописей, а к сохранности черновика в образной системе окончательного текста. В завершённой системе сохраняется «энергетика» созидания, и потому окончательный текст — не застывший, а динамический; варианты, даже отброшенные, в нем интегрированы. Это относится, в сущности, к черновой работе всякого писателя. К Мандельштаму в особенности. У зрелого Мандельштама первоначальные стадии работы меньше всего связаны со стилистической правкой, шлифовкой; он устремлен непосредственно к смыслу (Мандельштам — по собственному заявлению — «смысловик»). Вместо стилистической шлифовки он занят безудержным варьированием образов (метафор). Его первоначальные варианты часто не менее совершенны, чем окончательные, и это само по себе обязывает к более широкой их публикации.

В окончательном виде стихотворная «Армения» напечатана при жизни автора так, как он этого хотел. В семейном архиве есть разные редакции и некоторые черновики<sup>1</sup>.

Концепция страны, по существу, у Мандельштама не менялась от более ранних к более поздним текстам. Образ Армении воссоздается сочетанием черт благородной древности, патриархального мирного быта и труда, исторических испытаний, специфического пейзажа и природных условий, а также характерного для страны человеческого типа, фонетических и графических особенностей устной и письменной речи.

Все это не является отличием ранних редакций от поздних, но в ранних поэт разрешает себе больше любимой им игры значениями и реалиями.

Главные темы цикла уже содержатся в перестроенном затем стихотворении, предшествовавшем его созданию и ставшем для него основной («Ломается мел и крошится...»). Из его вариантов автор сделал позднее два разных стихотворения — «Ты красок себе поже-

---

<sup>1</sup> Это частью автографы, частью записи под диктовку автора рукой Н.Я.Мандельштам, а также прижизненная машинопись. Опубликовано очень немного.

лала...» и «Как люб мне натугой живуший...»<sup>1</sup> (последнее не вошло в цикл). К тому же источнику восходит и «Ты розу Гафиза колышешь...».

Наиболее ранняя редакция стихотворения «Ломается мел и крошится...» дошла в своем готовом, окончательном виде, без предшествовавших черновых набросков<sup>2</sup>. Приведем ее, для цельности картины, полностью. Две заключительные ее строфы до сих пор не публиковались<sup>3</sup>:

Ломается мел и крошится  
Ребенка цветной карандаш...  
Мне утро армянское снится,  
Когда выпекают лаваш.

И с хлебом играющий в жмурки  
Их вешает булочник в ряд,  
Чтоб высохли барсовы шкурки  
До солнца убитых зверят.

Страна москательных пожаров  
И мертвых гончарных равнин,  
Ты рыжебородых сардаров  
Терпела средь камней и глин.

Вдали якорей и трезубцев,  
Где жухлый почил материк,  
Ты видела всех жизнелюбцев,  
Всех казнелюбивых владык.

И крови моей не волнует  
Как детский рисунок просты,  
Здесь жены проходят, даруя  
От лвиной своей красоты.

Как люб мне язык твой зловеший,  
Твои молодые гроба,  
Где буквы — кузнечные клещи  
И каждое слово — скоба.

Раздвинь осьмигранные плечи  
Мужицких бычачьих церквей,  
В очаг потухающей речи  
Открой мне дорогу скорей.

<sup>1</sup> Комментарий Н.И.Харджиева в издании «Библиотеки поэта», с.287.

<sup>2</sup> Запись рукой Н.Я.Мандельштам, с авторской датой «16 окт. 1930» и последующей правкой, превратившей рукопись в черновик дальнейших редакций.

<sup>3</sup> Строфы 1, 2 опубликованы Н.И.Харджиевым в указ. изд., с.28.

Багряные «уни» и «ани»<sup>1</sup> —  
Натуга великих родов —  
Обратно под своды гортани  
Рванулась запряжка быков.

«Уни» и «ани» — имеются в виду характерные для армянского языка окончания слов; таково, например, древнее название — «Эребуни»<sup>2</sup>.

Поскольку текст приведенной редакции дошел в уже перебеленной записи, невидимо первоначальное ядро, из которого развилась система образов. Нельзя проследить за последовательностью рождения мотивов, за «рабочими» ассоциативными ходами. Ассоциации следуют друг за другом уже линейно, без смысловых зигзагов (столь характерных для первоначальных черновиков Мандельштама): ребенок — детский рисунок — труд как детская игра со зверятами (барсы) — женский тип как детский рисунок и как львиная красота.

В этой последовательности и в этом разнообразии мотивов обращает на себя внимание любопытное обстоятельство. Мотивы однородны, в сущности, идентичны по смысловому значению, хотя воплощены в различных тематических рядах: выпекание хлеба, география и история страны, характерный тип, архитектура, язык.

Когда многие из этих мотивов распределились по разным стихотворениям цикла, их однородность (идентичность) стала менее заметной, благодаря разрывам, отграниченности одного стихотворения от другого. В линейной композиции одного стихотворения — зародыша цикла — эта особенность мандельштамовской метафоры выступает гораздо яснее.

Равнозначность мотивов (разумеется, не абсолютная) создается путем их расширяющегося в охвате совмещения-приравнивания.

Детскость, простота, звериность, женское начало совмещены в строфах 1, 5; к детской игре приравнен труд, одновременно совмещенный и со «звериным» мотивом в строфе 2; все это в совокупности приобретает черты красоты, благородства и мощи (зверята-барсы, лев — 2, 5). Так в строфах 2, 5 оказываются совмещены благородство, мощь, труд, детскость, звериность, красота, простота, детское и женское начало — через барсовы шкурки, детский рисунок, игру и льва.

---

<sup>1</sup> Взято в кавычки мною.

<sup>2</sup> Эта догадка помогла прочтению текста (начертание «уни и ани» неразборчиво).

Легкость детской игры тут же оборачивается тяжестью труда, ибо это игра с хлебом и барсом.

Далее детское, женское, звериное, трудовое начала объединяются через тяжесть и натугу физического деторождения. Женские роды даны как тяжкий труд, звериное напряжение, мұка, в «бычьей» метафоре 8-й строфы. Труд, обусловленный историей и географическим положением, его простота («москательный», «гончарный»), тяжесть, мұка, терпенье — в строфах 3, 4. В звериной (также «бычьей») метафоре труда дан мотив архитектуры «мужицких бычачьих церквей» (7). К орудиям простого, благородного, тяжкого, терпеливого ремесленного труда приравнено начертание букв («кузнечные клещи», «скоба»).

Армянская речь, ее артикуляция и судьба воплощены в уже упомянутой метафоре родов. Труд и натуга физических родов — таково рождение языка. Роды — физический акт деторождения и натужной речевой артикуляции, произнесения слов. Нутряные («багряные») «уни и ани» — это крик роженицы и специфика устройства армянских слов. Трудность, физиологическая напряженность артикуляции дана в заключительной «бычьей» метафоре («Рванулась запряжка быков»)<sup>1</sup>.

Язык оказывается привилегированным символом Армении. В заключительной строфе многие из мотивов (если не все) свернуты в образ языка, в метафору рванувшейся запряжки быков.

В конечном счете, бык и лев оказываются в стихотворении эмблемами Армении. Замечательно, что если в данной редакции к языку отнесен только мотив быка, то в одном из дальнейших вариантов появится, как увидим, и мотив льва («послушаем львиные речи»).

Чужие языки — одна из тем творчества Манделыштама (итальянский, немецкий). Они у него располагаются одновременно в крайних точках на оси свое - чужое. Само глубокое осознание чуждости было ступенью освоения. Армянскую речь, как известно по прозаической «Армении», поэт пытался изучить и сразу «усвоил» те ее признаки, которые радикально отличают ее от языков европейских.

Парадоксально, что все указанные мотивы, в том числе речь, от начала и до конца стихотворения сопряжены с мотивом уничтожения и смерти.

---

<sup>1</sup> Армянскому языку много внимания уделено и в прозаической «Армении». В стихах концепция оказывается сложнее, в силу большей ассоциативности поэтических образов.

Детскость связывается с распадом — ломается, крошится мел у ребенка — (1); зверята — «убитые» (2); географическое положение — на «мертвых» равнинах, на «жухлом» материке, который «почил» (3, 4)<sup>1</sup>; жизнелюбие владык неотделимо от их казнелюбивости (4); характерно и «крови моей не волнуй» (5); «молодые гроба» (6); «потухающая речь» (7), и особенно «обратно под своды» (8). В этой последней строфе роды парадоксально происходят в обратном направлении, снаружи вовнутрь, в небытие. Натуга этих великих обратных родов венчает всё построение и сводит воедино значения предшествовавших мотивов. Рождение языка, тяжесть этого рождения, натуга артикуляции открыто ассоциируется с уничтожением («обратно под своды гортани»). А до этого, в 6-й строфе, в уподоблении начертаний букв орудиям живого ремесленного труда (скоба, кузнечные клещи) имелись в виду надгробные надписи<sup>2</sup>.

Совмещение рождения со смертью, молодости с гробами пронизывает текст. В открытом выражении это будет дано в дальнейших вариантах заключительной строфы.

Итак, богатое разнообразие предметов изображения в метафорической структуре этого стихотворения оборачивается концептуальным единообразием. Противоречие это кажущееся. По своей природе метафора, полностью уподобляющая одно явление другому, в смысловом отношении их уравнивает, хотя как предметы изображения они различны. На уяснение этого теоретического положения подробный анализ ранней релакции стихотворения Мандельштама проливает дополнительный свет.

Переписанное набело, вполне завершенное стихотворение сразу же превращается автором в черновой материал. Но многократно переправляются только две последние строфы. И это выражает главный принцип работы поэта — он не шлифует текст, а продолжает развивать сюжет путем присоединения новых мотивов, пока еще в границах прежнего финала.

Поправки дают такой его вариант:

Раздвинь осьмигранные плечи  
Мужичьих своих крепостей,  
В очаг вавилонских наречий  
Открой мне дорогу скорей.

<sup>1</sup> Характерно — «вдали якорей и трезубцев». Море, приморье у Мандельштама — всегда среда, благоприятствующая жизни материальной и жизни культуры.

<sup>2</sup> И в прозаическом «Путешествии в Армению», и в черновиках стихотворной Армении не раз фигурируют каменные «валики» надгробий.



Я твердых ишу окончаний,  
В огонь окунаемых [?] слов,  
Обратно под своды гортани  
Рванулась шестерка быков.

Центральным здесь является новый мотив «вавилонских наречий». Он генетически связан с мотивом обратного пути (обратные роды) прежней редакции. Сама эта метафора снята, но одно из ее значений сохраняется и получает дальнейшее развитие: обратный путь - дорога в древность. Армянский язык (народ) трактуется как живая манифестация давно исчезнувшего (так снова совмещены жизнь и смерть).

Новый мотив Вавилона вызвал всё же несколько отдельных правок по тексту. Вместо церковей — крепости; вместо запряжки — шестерка быков, чем поддерживается вавилонский колорит и впечатление мощи.

Сняты «уни» и «ани». Это делает текст внешне более простым, однако введена другая и совсем не простая метафора огнеупорности слов. Мотив огня был подготовлен в предшествовавшей редакции цветовой метафорой слов («багряные»). Согласуются огонь и очаг, хотя в слове «очаг» актуальнее значение не пламени (печь), а средоточия, первоистока.

Этот сугубо черновой вариант был только пробой. Оба последних четверостишия, включая рассмотренную правку, в рукописи зачеркиваются. На полях — полная перестройка финала. Характеристика языка ограничена только одной строфой вместо трех («Как люб мне язык твой зловещий»). В двух финальных строфах предметом изображения становятся быт и образ жизни, в более прямой, менее символической трактовке:

Как люб мне натугой живущий  
Столетьем считающий год  
Рожающий спящий орущий  
К земле пригвожденный народ.<sup>1</sup>

Лишь кой-где веселый мальчишник  
Уживчивый праздничный хмель  
Но серо-зеленый горчишник —  
Безжизненный пластырь земель.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Строфа написана справа на полях рукописи и отнесена стрелкой к своему месту после строфы «Как люб мне язык твой зловещий». Зачеркнута, но затем (выше) написана еще раз.

<sup>2</sup> Строфа — слева на полях. Пробовался также вариант начала этой или предыдущей строфы: «А там в архалуке оглохший» (2-й стих не поддается прочтению).

Повторение оборота («Как люб мне...») органично — ведь язык и ранее был в стихотворении высшим символом народа. Акту родов возвращено прямое значение. Исключен мотив Вавилона, но свой след он оставил (мотив столетий). Новый мотив — безрадостность жизни, данная в картине редкого веселья («лишь кой-где»). По существу, в новых образах сохраняются основные элементы прежней концепции. «Столетьем считающий год» — концентрация мотивов тяжести (исторической и трудовой, патриархальной). Пригвожденность к земле имеет смысл не только связи с почвой, но и по-прежнему удаленности от моря. Безжизненность земель — вариация мотива мертвых равнин. Горчишник, пластырь — уточняющие метафоры, выражающие, по сути, тот же смысл через признак окраски — серо-зеленый — лечебную функцию (последнее будет развито в дальнейших вариантах).

В результате такой правки всего двух строф появилось много новых образов. Оказались вытеснены прежние. Впрочем, предстоит их возвращение в дальнейших редакциях, а также создание на их основе самостоятельных стихотворений. Рассматриваемая рукопись уже содержит признаки того, что наличный текст одного стихотворения автор пробовал превратить в цикл из нескольких стихотворений меньшего объема.

Строфа «Как люб мне натугой...» зачеркивается. Возможно, что этим само стихотворение сначала превращалось в семистрофное, и после строфы «Как люб мне язык...» предполагался сразу финал — «Лишь кой-где веселый мальчишник». Однако зачеркнутая строфа восстанавливается в правах (ее текст, без изменений, записан тут же вторично)<sup>1</sup>. Под 5-й строфой видна четкая черта — знак отделения первых пяти строф от последующего текста. Автор попробовал таким способом превратить восьмистрофное стихотворение в два — пятистрофное, оканчивающееся словами «От львиной своей красоты», и трехстрофное (из четверостиший «Как люб мне язык...», «Как люб мне натугой...» и «Лишь кой-где веселый мальчишник...»). Так впервые зафиксирован замысел цикла стихотворений, посвященных Армении.

Не ранее этого момента в творческой истории рассматриваемых стихов появилось на рукописи название «Армения»<sup>2</sup>. Оно отно-

---

<sup>1</sup> Линия зачеркивания превращена в стрелку, снова относящую эту строфу к месту после слов «И каждое слово — скоба».

<sup>2</sup> Размашисто надписано автором над стихотворением. По характеру почерк отличен от того, каким записана дата, авторизовавшая первоначальную редакцию (см. выше).

сится не к первоначальной редакции стихотворения «Ломается мел и крошится...», а уже к циклу, хотя и состоящему только из строф этого стихотворения.

На той же рукописи зафиксирована еще попытка перестройки — превращение стихотворения «Ломается мел...» в цикл из трех небольших стихотворений. Первые две строфы заключены в большую квадратную скобу<sup>1</sup>, и рядом поставлена римская цифра I. Знак отделения (черта) после строфы «Как люб мне язык твой зловещий» сохранен. Можно предположить, что первым стихотворением в этом маленьком цикле и мыслилось двухстрофное («Ломается мел и крошится...», «И с хлебом играющий в жмурки...») — цифра I этому убедительное свидетельство. Вторым — трехстрофное («Страна москательных пожаров», «Вдали якорей и трезубцев...», «И крови моей не волнуй...»). Третьим — также трехстрофное («Как люб мне язык...», «Лишь кой-где веселый мальчишник...»).

Таковы перипетии судьбы самой первой из сохранившихся редакций стихотворной «Армении». Автор продолжал ее полное преобразование.

Следующие этапы работы представлены разорванной надвое прижизненной машинописью в нескольких экземплярах. На каждом из них — правка, позволяющая реконструировать еще несколько редакций, по-прежнему различающихся финальными строфами, но также и с попытками нового начала.

Естественно рассмотреть машинопись, какой она была до правки — ведь ею представлена вторая беловая редакция стихотворной «Армении».

Машинопись уже с самого начала озаглавлена («Армения»). Текст состоит из восьми строф. Первые шесть — такие же, как прежде. Для финала использованы не строфы «Я твердых ишу окончаний...» и «Лишь кой-где веселый мальчишник...», а две другие — из прежних вариантов, но в обратном порядке:

Как люб мне натугой живущий,  
Столетьем считающий год,  
Рожающий, спящий, орущий,  
К земле пригвожденный народ.

---

<sup>1</sup> На левой стороне листа.

Раздвинь осьмигранные плечи  
Мужичьих своих крепостей,  
В очаг вавилонских наречий  
Открой мне дорогу скорей.<sup>1</sup>

Третья редакция (черновая) — результат правки этой машинописи. На полях размещены 11 черновых вариантов нового начала и 6 вариантов заключительного четверостишия<sup>2</sup>. Радикальная перестройка начала могла стимулироваться тем, что перед этим была проба выделить строфы «Ломается мел...» и «И с хлебом...» в отдельное стихотворение. Уточняется мотив детских цветных карандашей — их вынимают из пенала. Вводится мотив творения армянской земли. Движение назад, в древность, доходит до своей изначальной точки:

[Создатель], чтоб ты не пеняла  
На скудость природы своей  
Из детского вынул пенала  
С полдюжины карандашей  
И выбрал для [бешеной] маски  
[Достались (пробел) в удел]  
Лишь самые главные краски  
Которыми демон(?) владел.<sup>3</sup>

Этот первый вариант нового зачина, по аналогии с прежним, двухстрофен; следующие однострофны. Зачеркнутое «Создатель» почти во всех них заменяется «львом». Скудость природы компенсируется преобладанием в ней «главных красок», а также (после варианта с «Создателем») мощным и прекрасным символом Армении — львом<sup>4</sup>:

И выбрал чтоб ты не пеняла  
На скудость природы своей  
(Рисующий)<sup>4</sup> лев из пенала  
(С полдюжины)<sup>5</sup> карандашей

---

<sup>1</sup> В том, что машинописная редакция более поздняя, чем рассматривавшийся выше авторизованный список с поправками, нет сомнений, поскольку здесь уже использована правка строки «мужицких бычачьих церквей» на «крепостей», а выработывавшаяся в черновых набросках на полях строфа «Как люб мне натугой живущий...» включена в основной текст. Кроме того, машинопись уже сразу озаглавлена «Армения».

<sup>2</sup> Многие поддается прочтению с трудом.

<sup>3</sup> Обе строфы — слева на полях.

<sup>4</sup> Известно по воспоминаниям жены поэта, что далее «рисующий лев» был подсказан пеналом с изображением льва (рисующего?).

<sup>5</sup> Левый край листа оборван.

[Создатель] чтоб ты не пеняла  
 На скудость природы своей  
 Чтоб охрою ты прокричала  
 Взял дюжину карандашей...<sup>1</sup>  
 Чтоб всё не по нашему стало,  
 Взял хитрою лапой своей  
 Рисующий лев из пенала  
 С полдюжины карандашей<sup>2</sup>  
 И выбрал чтоб ты не скучала  
 Хитрейшею лапой своей  
 Рисующий лев из пенала  
 С полдюжины карандашей.  
 Ты красок себе пожелала —  
 И выхватил лапой своей  
 Рисующий лев из пенала  
 С полдюжины карандашей.  
 Иль птица ее рисовала?  
 Иль хитрою лапой своей  
 Раскрашивал лев, из пенала  
 Взяв дюжину карандашей?<sup>3</sup>

Предпоследний из этих вариантов — «Ты красок себе пожелала...» — отчеркнут автором, что означает предпочтительность его перед другими. В конечном счете, он и будет взят как основной.

Отдельную группу на полях этой машинописи составляют наброски вариантов зачина с историко-географическим сюжетом:

Окрашена охрою хриплой  
 Заставлена <пробел> горой  
 Ты потом и кровью полита  
 На желтой подошве земной.  
 Облуплено <?> бедное небо  
 Трава как седины виска.  
 Домá<sup>4</sup> из тюремного хлеба  
 Из мякиша строит <?> тоска.  
 Она изнывает<sup>5</sup> в застенке  
 Лекарственной злой тишины  
 И солнца персидские деньги<sup>6</sup>  
 Ар<мянской> зем<ле> не нужны.

<sup>1</sup> Этот и предыдущий вариант зачина находятся слева на истлевшем сгибе нижней части разорванного пополам листа машинописи с полным текстом стихотворения.

<sup>2</sup> Текст следующих двух строф — результат сложной правки данной строфы.

<sup>3</sup> Строфа написана внизу справа на полях.

<sup>4</sup> Переправлено из «Ты вся».

<sup>5</sup> Вместо зачеркнутого «истомилась».

<sup>6</sup> Использовано в стихотворении «Оруших камней государство».

У дряхлого мира в застенке  
Томилась она искони  
И вот как персидские деньги  
Ненужными сделались дни.

Вариант зачина с рисующим львом был оптимистичнее благодаря детскому, игровому сюжету (лишенному при этом амбивалентности старого зачина с «убитыми зверятами»).

Ряд мотивов здесь на свой лад повторяют прежние. Окраска — прежде серо-зеленая, теперь более яркая (охра), но также из невеселых. Желтизна почвы — это уже было. Лекарственная тишина — эпитет восходит к прежнему мотиву лечебных снадобий (пластырь, горчишник). Дряхлость — аналог древности (с отрицательным знаком), то же — «искони». «Окрашена охрою хриплой» — близко к «чтоб охрою ты прокричала»; вся строка инструментована: окр — охр — хр. Метафора хриплости будет далее использована (не в привычке поэта сразу отказываться от найденного образа).

Впервые включена в систему образов «гора» (еще не названный Арарат) — важнейшая особенность пейзажа Армении. Она дана также как примета обиженности, обделенности земли, которая заставлена горой, отнявшей часть неба. С этим же значением связан «застенок», «тюрьма» и даже «тишина» («злая»), и даже, косвенно, мотив ненужного солнца (связан с «бедным небом»). «Персидские деньги» — примета далекого прошлого, древности, дряхлости («ненужными сделались дни»).

Во всех этих вариантах зачина стихотворения сразу вводится мотив трудной природы и трудной истории, между тем как ранее эта тема возникала только в 3-й строфе. Стихотворение приобретает большую тематическую компактность (ведь далее следовали бы строфы с этой же темой: «Страна москательных пожаров...» и т.д.).

В этом отношении характерны и варианты заключительных строф третьей редакции.

Они также содержатся в черновой правке на этом же экземпляре машинописи. Между строфами «Как люб мне язык...» и «Как люб мне натугой...» вновь вписана отброшенная во второй редакции строфа из редакции первой («Багряные "уни" и "ани"»)<sup>1</sup>. В строфе «Раздвинь осьмигранные плечи...» (последней в машинописи) сделана поправка (ее характерность уже отмечалась выше):

---

<sup>1</sup> Не полностью, под диктовку, рукой Н.Я.Мандельштам, справа на полях (чертой отнесено к своему месту).

Послушаем львиные речи  
(...)¹ твоих сыновей.

Затем вся эта строфа зачеркнута. На полях написано (под диктовку) еще одно четверостишие:

Твое пограничное ухо  
Привыкло к картечной² тиши  
Желтуха, желтуха, желтуха  
В проклятой горчичной глуши.

Оно переправлялось в свою очередь:

Кто ты? Молодая? Старуха?  
Привычно к картечной тиши  
Твое пограничное ухо —  
Все звуки ему хороши.³

Здесь в прямом выражении дана одна из ключевых метафор стихотворения (сравним в 6-й строфе «молодые гроба»). Картечная тишь (на границе) — характерный для Мандельштама оксюморон (парадокс). Поэт все же пожертвовал этим интересным вариантом и вернул мотив окраски (одновременно слив его с мотивом болезни):

Кто ты? Молодая? Старуха?  
Цветной карандаш искроши —  
Желтуха, желтуха, желтуха  
В проклятой горчичной глуши.⁴

Так завершался третий этап истории текста. Замыкался, казалось бы, круг ассоциаций от первой к последней строфе: охра, желтая земля (подошва), желтуха; цветной карандаш (крошащийся) даже соединял этот финал с прежним началом (быть может, мыслившимся как отдельное стихотворение — «Ломается мел и крошится»).

В конечном счете третья редакция оканчивалась строфами «Как люб мне натугой живущий...» и «Твое пограничное ухо» (последнее — с использованием во 2-м стихе приведенного варианта 4-го стиха):

---

¹ Оставлены незачеркнутыми слова «Открой мне». Либо поправка второпях не закончена, либо мыслилась строка «Открой мне твоих сыновей». Последнее маловероятно, но не может быть совершенно исключено.

² Очень неразборчиво, но читается именно это слово, согласующееся с контекстом.

³ Дважды набрасывалось автором; второй раз — начисто. Вопросительный знак после слова «молодая» отчетливо виден. «Старуха» — развитие прежнего мотива «седин».

⁴ Эта строфа есть и в другой, белой копии. Приведена в издании «Библиотеки поэта».

Твое пограничное ухо —  
Все звуки ему хороши —  
Желтуха, желтуха, желтуха  
В проклятой горчичной глуши.

Вся редакция сугубо черновая. При переделке автором проставлены номера строф (1 — 7). Весь текст перечеркнут несколько раз.

Четвертая (также черновая) редакция — на другом экземпляре всё той же машинописи<sup>1</sup>. Уже набело переписан<sup>2</sup> окончательный, восторжествовавший над другими десятью, вариант зачина («Ты красок себе пожелала...»). Проставлена цифра 2 — означавшая место стихотворения в продолжавшем формироваться цикле. Возможно, что место первого стихотворения еще занимали две строфы старого зачина. Последнее четверостишие (это в машинописи всегда «Раздвинь осьмигранные плечи...») также зачеркнуто. Вместо него набело вписана<sup>3</sup> строфа, вырабатывавшаяся перед тем — «Кто ты? Молодая? Старуха?..», но затем зачеркнута и она. Стихотворение завершалось теперь такими двумя строфами:

Твое пограничное ухо —  
Все звуки ему хороши —  
Желтуха, желтуха, желтуха  
В проклятой горчичной глуши.  
Как бык шестыкрылый и грозный  
Здесь людям является труд,  
И кровью набухнув венозной,  
Предзимние розы цветут.<sup>4</sup>

Наконец, пятый этап работы отразился в пометах, на новый лад распределяющих этот (начисто скопированный) материал в цикл<sup>5</sup>. Над текстом опять поставлена цифра 2. Проведена черта над строфой «Твое пограничное ухо...». Тем самым восстанавливался финал третьей редакции, а новая строфа «Как бык шестыкрылый и грозный...» изолировалась. Последнее очень важно, так как косвенно

<sup>1</sup> Также сохранился разорванным надвое.

<sup>2</sup> Рукой Н.Я.Мандельштам, рядом с постоянно зачеркивавшимися двумя строфами прежнего начала («Ломается мел...» и т.д.).

<sup>3</sup> Рукой Н.Я.Мандельштам, справа на полях.

<sup>4</sup> Набело, слева на полях. В одном из вариантов: «Быком шестыкрылым и грозным...». Обратим внимание на характерное развитие цепочки значений (шестерка быков — шестыкрылый бык).

<sup>5</sup> Беловая запись рукой Н.Я.Мандельштам, из строф: «Ты красок себе пожелала...», «Страна москательных пожаров...», «Вдали якорей и трезубцев...», «И крови моей не волнуя...», «Как люб мне язык...», «Как люб мне натугой...», «Твое пограничное ухо...», «Как бык шестыкрылый и грозный...».



подтверждает правомерность его публикации в качестве отдельного стихотворения<sup>1</sup>.

Есть еще один экземпляр той же машинописи. Он свидетельствует о непрекращавшихся колебаниях поэта. Сначала зачеркнуто, затем восстановлено<sup>2</sup> первое четверостишие — «Ломается мел...», второе — не зачеркнуто; вписано<sup>3</sup> и отнесено к месту после строфы «Как люб мне натугой...» четверостишие «Кто ты? Молодая? Старуха?...». Получалась еще одна композиция, из 9-ти строф.

Окончательный текст содержит 5 строф. Остальные строфы и их варианты послужили основой для самостоятельных стихотворений всё увеличивавшегося цикла. Отдельным стихотворением, но не вошедшим в цикл, стали строфы «Как люб мне натугой...» и «Твое пограничное ухо». Оно опубликовано в издании «Библиотеки поэта» и в американском четырехтомнике<sup>4</sup>, по рукописному сборнику 1935 г.

Необходимо разобраться в «правах» замечательного четверостишия «Как бык шестикрылый и грозный». Мы видели, что оно было изолировано автором и им самим отдельно переписывалось. Возможно, что в первой журнальной публикации оно выпало по внешним причинам и что автор им дорожил. В рукописном сборнике 1935 г. оно фигурирует как самостоятельный текст, предшествующий всему циклу «Армения»<sup>5</sup>.

Во всяком случае, это четверостишие — еще один прекрасный текст Мандельштама, и очень характерный для принципов его работы. Возникшее одним из последних среди вариантов разбиравшихся нами строф, оно выросло из прежних мотивов: тяжелого труда; шестерки быков, Вавилонской древности (бык — теперь мифический, шестикрылый); старости (венозная кровь, поздние — предзимние — розы). Но образы его — совсем новые и по другому впечатляющие.

Среди черновых набросков к прозаической «Армении» — в небольшом очерке, условно нами названном «Читая Палласа»<sup>6</sup>, —

---

<sup>1</sup> В собрании М.А.Зенкевича и в семейном архиве имеется отдельная запись (автограф) этого четверостишия.

<sup>2</sup> Волнистой чертой слева.

<sup>3</sup> На полях справа, рукой Н.Я.Мандельштам.

<sup>4</sup> Осип Мандельштам. Собрание сочинений. [Вашингтон], «Международное литературное содружество», т.1, изд. 2-е, 1967; т.2, изд. 2-е, 1971; т.3, 1969; т.4, [Париж], "YMCA-Press", 1981.

<sup>5</sup> Список делался под наблюдением поэта. Под четверостишием отдельно поставлена дата: октябрь 1930. Является ли оно здесь эпиграфом — графически неясно; скорее нет.

<sup>6</sup> «Вопросы литературы», 1968, № 4.

Мандельштам, говоря о старинном писателе, употребил выражение «...он надставляет свой горизонт...». Не буквально, конечно, но в какой-то степени это может быть отнесено и к образотворческому процессу у Мандельштама.

Невозможно утверждать положительно (и, конечно, никогда не появится подтверждающий нижеследующую ассоциацию намек), знал ли (впрочем, вероятно знал), вспомнил ли в какой-то момент Мандельштам шуточное стихотворение Жуковского «Бык и роза». Так или иначе, непрестанно обрабатывавшийся мотив быка — в этом четверостишии дополнен мотивом розы. Столь характерная реалья природы страны здесь возникла впервые. А далее, с развертыванием цикла, ей предстоит стать еще одним символом Армении: «Закутав рот, как влажную розу...», «Холодно розе в снегу», «венценосный шиповник», «добудем розу без ножниц» («Руку платком обмотай...»), «розовый мусор, муслин» (там же). В нескольких стихотворениях цикла мотив розы — решающий<sup>1</sup>. И, может быть, самое главное то, что мотивом розы в окончательной редакции открывается весь цикл:

Ты розу Гафиза колышешь...

Это стихотворение также выросло из мотивов и отдельных строф ранних редакций стихотворения «Ты красок себе пожелала...». Имя Гафиза (уточнение к розе) — имеет (косвенно) соответствие в персидских мотивах прежних вариантов. В стихотворение вошли почти нетронутыми мотивы первой и третьей редакций («осьмигранные плечи // Мужичких бычачьих церквей», «Чтоб охрою ты прокричала», «Окрашена охрою хриплой», «Заставлена<...> горой»).

Стихотворение «Ты розу Гафиза колышешь» (не приводим его) и в других отношениях целиком строится на основе прежней, подробно разобранный выше, авторской концепции. Как раньше, но уже совсем явственно, сведены воедино темы детскости и звериности:

И нянчишь зверушек-детей.

По аналогии с детским рисованием, с которого начинался весь сюжет, подключилось еще одно сходное детское занятие — переводные картинки:

А здесь лишь картинка налипала  
Из чайного блюда с водой.

Сохранились и отрывочные наброски, совмещающие этот новый образ с прежними мотивами исторической обиженности:

---

<sup>1</sup> Отсюда мотив розы перешел и в стихотворение «Фазтонщик».

На тебе истории хриплой  
Звучат далеко<sup>1</sup> за (горой)  
Плечьями осьмигранными дышишь

На том же автографе — слово «декалькомани» (т.е. переводные картинки). Может быть, это признак того, что мыслился и такой вариант:

На тебе истории хриплой  
Звучат голоса за горой  
А здесь лишь картинка налипла  
Из чайного блюда с водой

(3-й и 4-й стих берем условно из окончательного текста). «Истории хриплой» — новый перенос уже употреблявшегося эпитета: в прежних редакциях было «охроу хриплой». Обделенность историей подразумевается и в окончательном тексте стихотворения «Ты розу Гафиза колышешь...», хотя слово «история» отсутствует; ее символом является гора (Арарат):

Ты вся далеко за горой.

Так, объединяя в группы разные варианты первоначального большого стихотворения, Мандельштам создал по меньшей мере три (а может быть, и четыре) самостоятельных стихотворения. Два из них — основополагающие для цикла «Армения», одно — не вошедшее в цикл, а также, по-видимому, и еще одно — из четырех строк — «Как бык шестикрылый и грозный...». Группировка вариантов в самостоятельные стихотворения и, таким способом, создание из них цикла были частично применены и в работе над стихами Андрею Белому.

Половина стихотворений всего печатного цикла «Армения» (№№1-6) либо текстуально, либо мотивами теснейшим образом связана со своим первоисточком — стихотворением «Ломается мел и крошится...».

В «Ах, ничего я не вижу...» — и булочник, играющий в жмурки, и лев, и птицы, и шкурки (лавашные); хрипая охра, оглохшее ухо, ограниченность зрения (была «заставленность» горой).

В «Закутав рот, как влажную розу...» — и роза, и географическая среда (здесь это «окраина мира»), и мотивы осьмигранности, москательности, Вавилона («улиц... Вавилоны»), смерти («И с тебя снимают посмертную маску»).

В «Орущих камней государство...» в новом соотношении даны почти исключительно прежние мотивы: «оружие камни» — это кон-

---

<sup>1</sup> Вариант: голоса.

таминация при посредстве переноса эпитета (было ранее — «оружий〈...〉 народ» и «среди камней»). Мотив хриплости («хрипкая охра») перенесен на горы («хриплые горы»). «Солнца персидские деньги» — и это было, хотя и в другой трактовке.

В стихотворениях второй половины цикла (№№ 7-12) реминисценций первоначального текста меньше, они не всегда прямые, но имеются и там («звериность» — «звериное и басенное христианство» в «Не развалины, нет...»; там же птичьи и звериные уподобления предметов). «Весь воздух выпила огромная гора» — это снова вариация «заставленности» горой. В окрашенном грустью «Я тебя никогда не увижу...» — близорукость как метафора «бедного», уменьшенного в обзоре неба; тут же фигурирует Арарат (ранее была «заставленность» горой). От прежних «гончарных равнин» — метафора «авторов гончарных», «книги» земли. В последнем стихотворении цикла («Лазурь да глина, глина да лазурь») эти мотивы разыгрываются непосредственно вслед за стихотворением «Я тебя никогда не увижу...». Опять мотив однообразия окраски, прищуривания глаз. Близорукость хотя и отнесена к новому лицу в сюжете — шаху, — но само появление шаха подготовлено персидскими мотивами прежних вариантов.

Приведем еще несколько черновых вариантов стихотворений цикла. Окончательный текст стихотворения «Руку платком обмотай и в венценосный шиповник...» — результат переработки и сокращения оставшегося в черновике зачеркнутого трудночитаемого стихотворения, с образами, появившимися впервые:

Ты только погляди на армянские кладбища —  
Землетрясеньем раскиданные рыжие валики  
Похожие на футляры от швейных машин [Зингера]<sup>1</sup>  
Чем-то испуганные, в беспорядке бегущие.<sup>2</sup>

Здесь слышен храп румяных царей и бородатых ангелов<sup>3</sup>  
Извиняющийся<sup>4</sup> храп неграмотных священников  
Свиристящий храп носатых филистеров  
Патриарший храп (нрзбр) ремесленников  
И буйволиный храп крестьян.

<sup>1</sup> Слово «Зингера» зачеркнуто еще до отмены всего текста.

<sup>2</sup> Ниже зачеркнутые слова: Я не останусь 〈?〉 скисать 〈?〉

<sup>3</sup> Выше зачеркнуто: Разве это смерть? Здесь слышен храп.

<sup>4</sup> Зачеркнуто: дружный.

Армянские могилы (надгробия) привлекли пристальное внимание поэта. В печатном прозаическом «Путешествии в Армению» они фигурируют, но не без иронии, в главе «Севан» (с тем же эпитетом — «рыжие»). В подготовительных записях к «Путешествию в Армению» (так называемые «Записные книжки») упоминаются «валики» надгробий, в том же уподоблении футлярам от швейных машин, что и в процитированном наброске стихов. Небезразлично для смысла, что швейная машина ассоциируется с домашностью и трудом.

Первоначально найденная еще для стихотворения «Ломается мел...» формула — «молодые гроба» — здесь развернута в подробную картину живого, богатырского патриархального отдыха, сна. Если там приравнивалась жизнь к смерти, то здесь — смерть к жизни («Разве это смерть?..»); в сущности, и там и здесь это дано как одно и то же. Разумеется, аналогом прежним «бычачьим» метафорам является «буйволиный храп» покойников. Кладбище связывает живущих и умерших, нынешних и древних.

Есть также черновой набросок (частично вошедший в окончательный текст стихотворения «Руку платком обмотай...»), где фигурирует роза (шиповник) и где сама роза оказывается включенной в систему древности («лепесток соломоновый»), вместе с обрушенными древними колоннами<sup>1</sup>. Выстраивается ряд: роза как драгоценное и простое сырье в архаическом производстве и в той же роли — колонна:

А шиповник Звартноца осыпающийся при первом  
прикосновении  
Розовый мусор — муслин — лепесток соломоновый  
И для шербета негодный дичок  
Не дающий ни масла, ни запаха?  
Роза фазтонщика<sup>2</sup> и угрюмого сторожа  
Охраняющего руины запущенного форума<sup>3</sup>  
Где срубленные(?) дубы в (пробел) обхвата  
Рулоны каменных ковров.

Слова «рулоны ковров» ведут к товарным ассоциациям древности, что проявится дальше в другом варианте («Товар из вавилонской лавки»).

<sup>1</sup> Аналогия между розой и колоннами: осыпавшаяся роза («розовый мусор...») — обрушенные колонны.

<sup>2</sup> Итак, даже «фазтонщик» в одноименном стихотворении — разработка одного из мотивов «Армении».

<sup>3</sup> В автографе — «запущенный форум». Тут же вписано слово «руины».

К этому замыслу примыкает и совсем еще не отделанный черновой набросок (на обороте машинописного текста стихотворения «Ломается мел и крошится»), в котором нежность к Армении прорывается более непосредственно, но всё в тех же мотивах:

Дорогая дорогая дорогая  
Древняя древняя древняя  
В три цвета раскрашенный атлас земли Птоломеевой  
Ликом льва ставшее (?) ребяческое изображение  
(пробел) из тысячи тысяч детей<sup>1</sup>  
И с сундуками<sup>2</sup> путешествующие деревенские кладбища  
Землетрясением раскиданные рыжие валики  
Словно футляры от швейных машин  
Чем-то испуганные, в беспорядке бегущие.

К стихотворению «Не развалины, нет, но порубка могучего циркульного леса...» в черновом автографе есть вариант:

(пробел) как товар из вавилонской лавки  
Виноградины с голубиное яйцо и рыбы как пшеничные хлебы<sup>3</sup>  
И нахохленные орлы с совиными крыльями, еще не оскверненные  
византийской службой.

К стихотворению «Холодно розе в снегу...» в черновом автографе — наброски: «Иль дудкой приманить иль как-нибудь еще»; «Иль дудкой приручить (пробел) Арарат Арарат Урарту<sup>4</sup>» (зачеркнуто); «Иль дудкой приручить как страуса иль фламинго».

Среди черновых рукописей цикла «Армения» есть также наброски, по-видимому, относящиеся к совершенно неосуществленным замыслам стихотворений<sup>5</sup>:

Запряжка быков везет апельсиновый напиток (?)  
Чтобы строить дома из цуката  
И голенастые поливальщики улиц  
Как сеятели разбрасывающие брызги.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Над зачеркнутыми строчками «Ликом(...) тысяч детей»: «Рассказ Геродота из самых неверных источников».

<sup>2</sup> Зачеркнутое: «Как города». К этому месту относится строчка: «как сундуки народа исчезнувшего».

<sup>3</sup> Вместо «как пшеничные хлебы» было зачеркнутое: «из каменной соли».

<sup>4</sup> Ассоциация «Арарат-Урарту» не нуждается в комментариях.

<sup>5</sup> Все три читаются с трудом.

<sup>6</sup> «Разбрасывающие брызги» зачеркнуто. Возможно — «размахивающие». К этому месту относится на полях: «размахнувшись». Записано на листе с черновиком стихотворения «Какая роскошь в нищенском селенье...».

Выбелив дом ушли штукатур и плотник (?)  
Двина<sup>1</sup> прозрачного уксусно-горького (?) выпить  
Мусор сожжен драгоценный.<sup>2</sup>  
Есть профессора гадающие на настое и поклоняющиеся  
дьяволу.  
Губы прислушивающиеся к священному шелесту<sup>3</sup>.

Структура, ассоциации, реалии метафор в цикле «Армения» столь же прихотливы, как обычно у Мандельштама. Но — и это, очевидно, было сознательной установкой — метафоры в «Армении» отличаются ясностью значений, досказанностью, понятностью. Реалии часто берутся из повседневного быта, в том числе и тогда, когда ассоциации ведут к глубокой древности. Сама эта манера выражала концепцию данной культуры и страны.

Но реалии — символически связаны в первую очередь с историей культуры. Недаром роза — это «роза Гафиза», а описание земли в последних стихотворениях цикла — метафора «книги», культуры; или, наоборот, «книга» — метафора земли, что то же самое. Эта метафора дана и в оставшемся за пределами цикла стихотворении «Колючая речь араратской долины...». Кстати, тут эпитет «колючая» — скорее всего ассоциирован с розой. Последняя строчка — «черной кровью запекшихся глин» — возвращает к мотиву «венозной» (черной) крови «предзимних роз» в четверостишии «Как бык шестикрылый и грозный».

---

<sup>1</sup> Двин — старая марка армянского вина.

<sup>2</sup> На обороте одного из листов с черновиком «Холодно розе в снегу».

<sup>3</sup> На обороте черновика «Не развалины, нет...». Обе строки зачеркнуты. Сравним отрывочную запись, относящуюся, по-видимому, к прозаической «Армении»: «Лисицян профессор гадающий на шорохе листвы» (на обороте белого автографа стихотворения «За гремучую доблесть...»).

## «ЗА ГРЕМУЧУЮ ДОБЛЕСТЬ ГРЯДУЩИХ ВЕКОВ...»

Мы попытаемся восстановить ранние редакции этого стихотворения<sup>1</sup> по перебеленному автографу, переходящему в черновой. Для удобства идентификации рукописи даем ее описание. Это стертый карандаш, черный, а также чернильный, 4 листа, из них один со стихотворным текстом на обеих сторонах листа. Строфа «Уведи меня в ночь, где течет Енисей» — на обороте автографа стихотворения «Колют ресницы...»<sup>2</sup>. Последовательность вариантов устанавливается снятием разных слоев автографа, сравнением почерка и карандаша.

Реконструируемая далее ранняя редакция не является первичной, так как ее запись схематична, с пропуском подразумеваемых, уже существовавших строф. Однако, она может рассматриваться как самая ранняя из известных. Расположена она на двух листах из вышеуказанных четырех. На одном листе — трудночитаемая строфа под авторским номером 1:

Золотились чернила московской грязи<sup>3</sup>  
И пыхтел грузовик у ворот  
И по улицам шел на дворцы и морцы  
Самопишущий черный народ.

Под этой строфой — другая, без номера; мы к ней обратимся позднее и попытаемся установить ее место в композиции:

А не то уведи — да прошу поскорей —  
К шестипалой неправде в избу  
Потому что не волк я по крови своей  
И лежать мне в сосновом гробу<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Источником основного текста «За гремучую доблесть...» (напечатан в издании «Библиотеки поэта» Н.И.Харджиевым и в американском 4-томнике) является рукописный сборник, сделанный рукой Н.Я.Мандельштам в Воронеже в 1935 г. на листах школьной тетради (он имел домашнее название — «Ватиканский список»).

<sup>2</sup> Эти автографы находятся ныне в Принстонском университете.

<sup>3</sup> Эта строчка долго читалась как «Золотая (или «Золотилась») черешня московских торцов». Насколько нам известно, другое прочтение еще нигде не появлялось. В 1-м томе американского 4-томника — «Золотилась черешня московских торцов» (кстати, отсутствует рифма). Это — ошибочное прочтение, а не вариант, и оно должно быть исключено из мандельштамовского свода.

<sup>4</sup> Эта строфа в американском 4-томнике дана в примечании к стихотворению «Я с дымящей лучиной вхожу...», с последним стихом: «И за мною другие придут» (т.1, с.494). Такого варианта заключения этой строфы не было; указанный стих относится к другой строфе (см. далее), а вся строфа — из ранней редакции стихотворения «За гремучую доблесть...».



Под номером 2 на другом листе этой группы автографов имеем еще строфу:

⟨пробел⟩ шли труда чернецы  
Как шкодливые дети вперед  
Голубые песцы и дворцы и морцы  
Лишь один кто-то властный поет<sup>1</sup>.

Под этим — схематическая запись расположения еще четырех строф, одна под другой; цифрой помечена только строфа 3 («За гремучую доблесть...»). В этой схеме сокращенно даны первые и последние слова строф: «За гремучую доблесть...» (под цифрой 3), «Мне на плечи...», «А не то уведи...», «Уведи меня в ночь...» (эти все без номеров). Подразумеваемый текст каждой из строф одинаково означен тремя косыми чертами. Важно, что строфы 3-6 даются в записи сокращенно, как установившиеся, а 1 и 2 полностью, и при этом явно находятся в процессе становления.

Примечательно, что первый стих и последнее слово пятой по порядку строфы в этой схеме соответствуют четверостишию без номера с предыдущего листа (оно приведено нами выше — «А не то уведи...»). Следовательно, четверостишие «А не то уведи...» и дает нам 5-ю строфу редакции, содержащейся в этой схематической записи<sup>2</sup>. И так, благодаря тому, что автор частично проставил номера строф, и тому, что пропущенные места известны по другим автографам, мы имеем возможность условно реконструировать первую дошедшую до нас черновую редакцию стихотворения. Оно начиналось с «зачина». И это разъясняет, почему Мандельштам говорил, как вспоминала Н.Я.Мандельштам, что стихотворение «вроде романа».

В прямых скобках даем зачеркнутое автором (о чем подробнее в дальнейшем); в угловых скобках — подразумеваемые в схеме цифры и слова<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> Приводимые здесь и далее тексты — не «Отрывки из уничтоженных стихов» (рубрика в американском издании), а варианты строф из ранних редакций стихотворения «За гремучую доблесть...».

<sup>2</sup> Все три четверостишия и схема написаны одним и тем же (черным) карандашом и типом почерка (очень мелкий, беглый, неразборчивый). Они явно синхронны и представляют фрагменты единой редакции.

<sup>3</sup> За неимением более ранних текстов, пропущенные слова третьей и четвертой строф даются по перебеленному автографу (с черновой правкой) окончательной редакции стихотворения «За гремучую доблесть...», с датой «март 1931» (находится на одном листе с беловиком стихотворения «Колют ресницы...»). Из сохранившихся вариантов стихов 2-4 шестой строфы даем наиболее ранний (находится на обороте листа с еще одной авторской записью «Колют ресницы...», датированной «2 марта ночь»).

Золотились чернила московской грязцы  
И пыхтел грузовик у ворот  
И по улицам шел на дворцы и морцы  
Самопишущий черный народ.

2

⟨пробел⟩ шли труда чернецы  
Как шкодливые дети вперед  
Голубые песцы и дворцы и морцы  
Лишь один кто-то властный поет ⟨:⟩

3

За гремучую ⟨доблесть грядущих веков,  
За высокое племя людей, —  
Я лишился и чаши на пире отцов  
И веселья и чести своей.⟩

⟨4⟩

[Мне на плечи ⟨кидается век-волкодав,  
Но не волк я по крови своей:  
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав  
Жаркой шубы сибирских степей...⟩

⟨5⟩

А не то уведи — да прошу поскорей —  
К шестипалой неправде в избу  
Потому что не волк я по крови своей  
И лежать мне в сосновом гробу.

⟨6⟩

Уведи меня в ночь, где течет Енисей  
⟨Отними и гордыню и труд —  
Потому что не волк я по крови своей  
И за мною другие придут.⟩]

Таким образом, в этой ранней редакции тексту «За гремучую доблесть...»<sup>1</sup> предшествовало вступление, зачин — характеристика некоей обстановки; настоящее переплетается с прошлым: «пыхтел грузовик у ворот» — примета настоящего; шествие «на дворцы» — как бы примета прошлого. Однако точное определение времени действия автору не нужно; главное — это сатирическая характеристика шествия «вперед». Неологизм «морцы»<sup>2</sup> рифмуется с «грязцы». Поставленное в рифму с «грязцы», в свою очередь сопоставленного с «чернилами», — это слово ключевое и для 1-й и для 2-й

<sup>1</sup> Эпитет «гремучую» соотносится со строчками в стихотворении 1922 г. «Век» («И в траве гадюка дышит // Мерой века золотой»).

<sup>2</sup> От слова «морить».

строфы. Характерна для приемов Мандельштама предметная связь слов «чернила» — «самопишущий» — «черный». Слово «грязца», в свою очередь, определенным образом воздействует на «чернила» (грязные чернила — употребительное выражение, в прямом и переносном смысле). Сохранившиеся рукописи не дают возможности судить о том, какое слово из этой тематической цепочки явилось первым и натолкнуло поэта на следующие.

Во 2-й строфе «чернецы» — слово того же корня, что «чернила» и «черный». Поэт продолжает обыгрывать найденные мотивы: ходовое выражение «черный народ» — во 2-й строфе ведет к метафоре «труда чернецы». Сопряженные во 2-й строфе слова «дворцы» и «морцы» определенным образом воздействуют на внутреннюю рифму «голубые песцы». Выражение «голубые песцы» в подобном окружении имеет не возвышенный ореол (как в окончательной редакции), а придает изображаемому оттенок абсурдности. В окончательную редакцию, где отброшено введение (зачин) к «романсу», не только «голубые песцы» перейдут с иной — высокой — окраской, но и «грязцы» — с окраской патетической, в тоне гражданской инвективы («Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязы...» и т.д.). «Труд» в окончательном варианте также дан с высоким ореолом. Это труд другого типа, труд не массы, а самого поэта («Отними и гордыню и труд»). Мотив «детей» из 2-й строфы будет разыгран в следующих вариантах ранней редакции, который приведем далее. Мотив массового труда, снова с сатирической окраской, явится в стихотворении 1932 г. «Полночь в Москве» («Есть блуд труда, и он у нас в крови»). Собирательное «у нас» там напоминает вариант «Грифельной оды»: «Мы стоя спим в густой ночи...». В рассматриваемых текстах также есть сходная с «Грифельной одой» диспозиция, при всем несхождении образных систем и содержания. И здесь и там четко противопоставлены масса и певец (в «Грифельной оде» подразумевался Державин: «Мы стоя спим... Откуда ж грифеля почин» и т.д.). Певец в «Грифельной оде» сделал «твердую запись»; здесь певец — «лишь один кто-то властный». Характеристики близки — твердый и властный.

Задача, выполняемая в ранней редакции зачином к «романсу», — контраст между пением-речью и обстановкой, в которой эта речь произносится. Толпа «шkodливых детей» противопоставлена певцу-монологисту. Бросается в глаза различие между сатирической характеристикой массового шествия и патетического «соло».

Рассматриваемая группа автографов содержит еще один, однострофный, вариант зачина к «романсу». Более сжато и с другой

образностью в нем также подчеркнут контраст обстановки и действия (пения). Не решаемся утверждать, более ранняя эта попытка или более поздняя, чем приведенная выше. Почерк и карандаш прежние:

Не табачною кровью газета плюет<sup>1</sup>  
Не костяшками дева стучит  
Человеческий жаркий искривленный рот  
Негодует поэт<sup>2</sup> говорит —  
Мне<sup>3</sup>

Здесь «романс» начинается не со строфы «За гремучую доблесть...». После слова «говорит» в автографе четкое тире; нет никакого сомнения, что это проба варианта, где «романс» начинался бы со строфы «Мне на плечи кидается век-волкодав...». Первоначальный замысел стихотворения «вроде романса» здесь особенно отчетлив, благодаря фольклорно-песенному зачину с двумя «не». Замечательно парадоксальное несоответствие такой традиционной формы зачина его содержанию. В этом варианте зачина — не только язвительная насмешка, а нечто иное, гротескно-страшное по смыслу и образности. Метафорические «чернила» вышеприведенного варианта намечали более или менее отдаленную смысловую перспективу некоей письменной продукции (намек поддержан и словом «самопишущий»). Здесь все гораздо острее («кровь», «газета», «плюет»). В стихотворении 1933 г. «Квартира тиха как бумага» находим продолжение тех же мотивов, уже прямо сопряженных: «Чернила и крови смеситель...».

Костяшками стучащая дева (гротескно ассоциирующаяся с «девой» из старых русских романсов) — учрежденческая машинистка. В поэзии Мандельштама уже и ранее фигурировал мотив пишущей машинки как характерного атрибута обстановки. Сравним в стихотворении «1 января 1924»: «И где-то шелкнул ундервуд», «То ундервуда хрящ — скорее вырви клавиш // И рыбью косточку найдешь»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Эта строчка в 1-м томе 4-томника напечатана как «Не табачною кровью заката пишу» (старое прочтение вдовой поэта). Исправлено во 2-м томе, в разделе «Дополнения и исправления», с.682, согласно предложенному мной чтению.

<sup>2</sup> В 4-томном издании неверное прочтение «негодует и нет говорит». Его не следует считать вариантом.

<sup>3</sup> Далее подразумевается, несомненно, известное продолжение.

<sup>4</sup> Вид удлиненных держателей клавиш пишущей машинки напоминает рыбы кости.

Оттуда начинался путь к строке «Не костяшками дева стучит». В этом более кратком варианте не только зачин, но и характеристика «поющего» даны напряженнее. Изображена не «властность» его, а судорожная нервозность («жаркий искривленный рот»). Избыточна экспрессия строки из 3-х глаголов («негодует, поет, говорит»). Сама «речь» (романс) по этому плану начиналась бы непосредственно с картины нападения волкодава. Поэт отверг этот вариант, текст зачеркнут кривой чертой.

Под этим зачеркнутым текстом, на том же листе, в обратном направлении, набросана схема еще одной редакции стихотворения<sup>1</sup>. Под цифрой 3 снова начата строфа «За гремучую доблесть...». Написаны три эти слова, под ними оставлено место для дальнейшего текста строфы. Начиная новую схематическую запись цифрой 3, поэт, следовательно, предполагал дать зачин не в однострофном, а в двухстрофном варианте, т.е. в редакции «Золотились чернила...». «Романс» певца также начинался уже известным образом («За гремучую доблесть...»). Но — только начинался. Далее меняется весь ход. Приводим эту запись:

3  
За гремучую доблесть  
(оставлено место для трех строчек)  
4  
Замолчи: ни о чем, никогда, никому  
Там в пожарище (?) время поет.

Начатый певцом «романс» здесь сразу должен был перебиваться репликой «от автора». Этот новый ход варьируется в еще одной записи, на обороте данного листа. Путем снятия слоев правки получаем из этой новой записи целых три варианта; два из них продолжают только что намеченный ход — перебивку «от автора»:

4  
Замолчи! Я не верю уже никому<sup>2</sup>  
Я такой же как ты пешеход  
Но (пробел) голос к стыду моему  
Так же гибко и властно поет:

---

<sup>1</sup> Здесь впервые и резко меняется тип почерка и карандаша (почерк более размашистый, черный карандаш притупленный). Между тем, все записи, о которых говорилось выше, графически представляют собой единый комплекс.

<sup>2</sup> Или «ничему».

Двоеточие указывает, что после перебивки «романс» должен был вновь продолжаться.

Оставив нетронутыми первые два стиха, поэт правит текст следующих:

Тут мура и буза но (?) к стыду моему  
Тот же голос

И здесь предполагалось продолжение «романса», — вероятно, с использованием уже известного нам текста. Но затем в ходе замысла происходит новый резкий поворот. Возможно, имел место некоторый временной перерыв в работе, о чем свидетельствует очередная перемена в графике. Чернильным, а не простым карандашом, и в иных начертаниях, еще раз проведена правка той же записи. В результате — новый вариант ее третьего и четвертого стиха:

Но меня возвращает к стыду моему  
Твой грозящий искривленный рот.

После авторской перебивки, как мы видели, ранее предполагалось продолжение «романса» («Тот же голос... поет»). А в этом варианте «голос», «пение» сняты. После остановки «поющего» Мандельштам продолжает стихотворение от лица «автора» и в совершенно новой образности. Тем же чернильным карандашом под 4-й строфой очень неразборчиво написана замечательная строфа под цифрой 5:

5  
Я — вишневая косточка детской игры  
Но в безводном пророческом (?) рву  
Я — трамвайная вишенка страшной поры  
И не знаю зачем я живу.

В том же комплексе автографов, тем же чернильным карандашом и почерком, попытка продолжения — неполная строфа под цифрой 6, с пробелом, оставленным для первых двух стихов (они нам неизвестны):

6  
<пробел>  
Но услышав тот голос, пойду в топоры  
Да и сам за него доскажу.

Теперь ненадолго вернемся к самой первой из приведенных записей стихотворения. Обращает на себя внимание, что как раз этим чернильным карандашом там перечеркнута вся схема строф 4-6, между тем как оставлены незачеркнутыми строфы 1-3. Это дает право, на основе вышеприведенных вариантов и авторских цифровых обозначений строф, условно восстановить еще одну из предполагавшихся черновых редакций:

Золотились чернила московской грязи  
И пыхтел грузовик у ворот  
И по улицам шел на дворцы и морцы  
Самопишущий черный народ.

2

⟨пробел⟩ шли труда чернецы  
Как шкодливые дети вперед  
Голубые песцы и дворцы и морцы  
Лишь один кто-то властный поет:

3

За гремящую доблесть грядущих веков,  
За высокое племя людей, —  
Я лишился и чаши на пире отцов  
И веселья и чести своей.

4

Замолчи! Я не верю уже никому  
Я такой же как ты пешеход  
Но меня возвращает к стыду моему  
Твой грозящий искривленный рот.

5

Я — вишневая косточка детской игры  
Но в безводном ⟨пророческом?⟩ рву  
Я — трамвайная вишенка страшной поры  
И не знаю зачем я живу.

6

.....  
.....

Но заслышав тот голос пойду в топоры  
Да и сам за него доскажу<sup>1</sup>.

От «романса» оставлена всего одна строфа (3); его уже готовый текст почти не использован. Но патетическая интонация та же. Перебив «поющего» скептической репликой о своем неверии, слабости «пешехода»<sup>2</sup>, автор сразу же меняет позицию и тон. Его собственная речь острее, чем выключенный «романс». Остановимся на ней подробнее.

---

<sup>1</sup> После «доскажу» — точка, а не двоеточие, как может показаться из-за брака бумаги, испещренной точками. Вдаемся в эту подробность, так как она существенна.

<sup>2</sup> Еще в ранних стихах Мандельштама «пешеход» — это маленький человек, пушкинский Евгений эпохи авто («Петербургские строфы», 1913).

В 5-й строфе впервые появляется мотив «трамвайной вишенки», известный по стихотворению «Долго ль прятаться мне от великой муры...». Вся эта редакция стихотворения и ее 5-я строфа дает ценнейшую возможность в какой-то мере проследить трансформацию прежних мотивов, подготавливавших «трамвайную вишенку».

Прежде всего, прокомментируем строки: «Я — вишневая косточка детской игры // Но в безводном пророческом (?) рву». Строки могут показаться парадоксально темными, но здесь это не так. Н.Я.Мандельштам, знакомая с предлагаемой читателю нашей работой и прочтением черновиков, предложила реальный комментарий: имеется в виду детская игра — кто дальше выплюнет вишневую косточку. Это уже дает много для понимания сравнения-метафоры. В трудночитаемой строке «Но в безводном(...) рву», очевидно, имеется в виду разновидность той же игры: выплевывание косточки через канаву, ручей и т.п. Противопоставление «но в безводном(...) рву» — это характернейшее для Мандельштама понимание «сухого», как символа смерти и мертвого (ср. «В сухой реке пустой челнок плывет...» и т.д.). Далее — «И не знаю, зачем я живу». Можно перефразировать: живу ли я, если я лишь вишневая косточка, которую выплевывают. Если правильно наше прочтение «пророческом», то в картину привносится ассоциация с мученичеством («ров» для этой ассоциации вполне подходит).

В одном из рассмотренных выше вариантов зачина уже был стих, где, по-иному, фигурировало плевание: «Не табачною кровью газета плюет». Были «костяшки». Были «шкодливые дети». Теперь поэту припомнилось, как дети играют. Отождествление «я — вишневая косточка» оказалось столь ярким, что вытеснило отождествление-отрицание «Но не волк я...» и всю тему «волка» — а с нею сюжет «сибирских степей», «Енисей», «звезды» и т.д. С мотивом вишенки поэт не расстаётся и тут же далее создает новую метафору — «трамвайная вишенка» (от «висит»).

Позиция автора, однако, героична, это ясно даже из неполной 6-й строфы: несмотря на то, что он лишь «вишенка» и даже только «косточка от вишенки», он «пойдет в топоры» и «доскажет». От «доскажет» можно провести почти прямую к стихотворению «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» (май 1931). Есть там и топоры («И для казни петровской в лесу топориче найду»). Есть и игра, хотя другая, но она тоже связывается со смертью: «Как нацелясь на смерть городки зашибают в саду». Есть и звезда из романа («Чтобы в ней к Рождеству отразилась семья плавниками звезда»); есть труд поэта («За совестный деготь труда»). Общий же



пафос стихотворения (примирение) — иной; сходные метафоры использованы по-иному, что бывает характерно для поэтики Мандельштама.

Но порыв к своеобразному примирению возникает и в рассматриваемом черновом комплексе.

Мандельштам снова правит ту же запись 5-й строфы. Отметим и здесь графическую перемену — почерк этой правки «кудрявее». Первые две строчки радикально переделываются:

Я вишневая косточка детской стены  
Но люблю мою курву Москву  
Я — трамвайная вишенка страшной поры  
И не знаю зачем я живу.

Вся тональность изменилась. Напомним, что ранее, в одной из приведенных выше проб перебивки романа, поэт уже употребил выражение «мура» (и «буза» — ходовые словечки времени). И вот слово «мура» возрождается. Сразу снижается патетика негодования, — наоборот, даже сделан ход к «люблю». Но этот ход вел весь сюжет в другую сторону, и поэт делает другой ход. «Любовь» перейдет в стихотворение «Сохрани мою речь навсегда...» («Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи...»). А в рассматриваемой рукописи сделана еще проба подвести стихотворение к финалу. Без цифрового обозначения, на том же месте, где была написана неполная строфа 6, оставив большой пробел, поэт набросал еще такой вариант:

Долго ль прятаться мне от великой стены  
За извозчицью курву — Москву  
Я — трамвайная вишенка страшной поры  
И не знаю зачем я живу.

Мы видим, что поэт, от варианта к варианту, менял и тему и ее художественную обработку. Он фактически исключил ту часть, которая была в начале центральной («романс»). Зачин к «романсу» больше не обрабатывается. Вся работа сосредоточивается на заключении. Но новые заключительные строфы ведут не к финалу, а наоборот, прорастают новыми образами, которые, по своему обычаю, Мандельштам развертывает и детализирует.

Происходит это уже за пределами рассмотренного замысла, и возникает новое, самостоятельное стихотворение — «Нет, не прятаться мне от великой стены...». Оно начинается, с изменением первых слов, строфой, которую мы только что рассмотрели как попытку подвести к финалу замысел, именуемый стихами о волке.

«Романс» певца, в процессе творчества выпавший из композиции, стал самостоятельным стихотворением «За гремучую доблесть грядущих веков...»

Его окончательный текст не повторяет буквально прежний «романс». Он дополнен мотивами из зачинов первоначальных редакций. Мотив «московской грязи» прежней 1-й строфы преобразен в известную строчку о «хлипкой грязи». Иронические «голубые песцы» зачина также вошли в окончательную редакцию в новом, трагическом значении.

Сохранившийся беловой автограф (с правкой) стихотворения «За гремучую доблесть...»<sup>1</sup> в свою очередь дает несколько вариантов последней строфы. Приводим их в порядке очередности:

Уведи меня в ночь, где течет Енисей  
К шестипалой неправде в избу  
Потому что не волк я по крови своей  
И лежать мне в сосновом гробу.

Это — почти без изменений текст одного из вариантов 5-й строфы рассматривавшейся ранней редакции («А не то уведи — да прошу поскорей...»). Теперь он использован для финала. Но, восстановив мотив шестипалой неправды, поэт сразу же снова его исключает. Возможно, Мандельштам уже мыслил мощно его развить в отдельном стихотворении. В «Я с дымящей лучиной вхожу...» этот мотив — господствующий во всей конструкции.

Следующий слой правки белового автографа дает текст:

Уведи меня в ночь где течет Енисей  
И слеза на ресницах как лед  
Потому что не волк я по крови своей  
И во мне человек не умрет.

К данному времени уже было написано еще одно стихотворение («Колют ресницы. В груди прикипела слеза...»)<sup>2</sup>. В нем — дальнейшее развитие темы Сибири, ссылки, той же темы «Енисея»; но и оно в свою очередь подсказывает реалию незаконченному еще «Волку»: «слеза на ресницах как лед».

И еще слой правки:

---

<sup>1</sup> Об этом автографе, отдельном от изучавшегося комплекса рукописей, упоминалось в одной из предыдущих сносок.

<sup>2</sup> Беловой текст стихотворения «Колют ресницы» уже записан автором на том же листе.

Уведи меня в ночь где течет Енисей  
И сосна до звезды достает  
Потому что не волк я по крови своей  
И неправдой искривлен мой рот.

Последний образ — снова из ранних редакций «романса», где был «искривленный рот» певца. Еще раз попробована «неправда» и снова убрана. В конце 1935 г.<sup>1</sup> зафиксирован финал окончательной редакции стихотворения:

И меня только равный убьет.

---

<sup>1</sup> Рукой Н.Я.Мандельштам.

## МАНДЕЛЬШТАМ В РАБОТЕ НАД ПЕРЕВОДАМИ СОНЕТОВ ПЕТРАРКИ

(по черновикам)

Вольные переводы сонетов Петрарки принадлежат к числу лучших и характернейших произведений Мандельштама. Сравнение окончательной редакции с оригиналом позволило осветить некоторые стороны мандельштамовской поэтики<sup>1</sup>. Из сохранившихся черновиков пока было опубликовано очень немногое — четыре строфы из первоначальной и промежуточной редакций сонета «Промчались дни мои, как бы оленей...»<sup>2</sup> и одна строчка из сонета «Речка, распухшая от слез соленых»<sup>3</sup>. Между тем, в семейном архиве поэта есть несколько автографов, трудночитаемых, но позволяющих проследить за переходами от варианта к варианту. Они замечательны в художественном отношении и, как всегда, важны для изучения метода Мандельштама. В развертываньях и сменах образов фиксировано само движение его поэтической мысли.

Вывод, к которому приводит изучение материала, своеобразен: наиболее ранние из известных нам вариантов — более всего удалены от оригинала (Петрарки). И Мандельштам отказывался от этих проб; однако образы, созданные собственным воображением, он многократно варьировал, пока они не достигали полной завершенности или исчерпанности.

### «Речка, распухшая от слез соленых...»

Рассмотрим известный нам автограф. Это — перебеленная рабочая запись ранней редакции первых трех строф, с последующей многослойной правкой, превращающей ее в черновик, с набросками 4-й строфы, многочисленными отрывочными записями и отдельными словами на полях. Трудночитаемый стертый карандаш; часть записей — на отогнутой стороне листа. 1-я строфа почти совпадает

---

<sup>1</sup> И.Семенко. Мандельштам — переводчик Петрарки. — «Вопросы литературы», 1970, №10. То же в итальянском переводе: "Rassegna sovietica", Roma, 1974, №4.

<sup>2</sup> В издании «Библиотеки поэта», с. 315-316.

<sup>3</sup> «Гнездится скорбь в гнезде былых веселий». — См. в американском 4-томнике, т.1, 1967, с.566.

с окончательной. Обильная правка и зачеркивания во 2-й и 3-й строфах заслоняют их первоначально записанный текст. Высвобожденная первоначальная запись 2-й и 3-й строф представляет раннюю, не завершённую редакцию. Она замечательна смелостью — даже для Мандельштама — метафорических образов:

Речка, распухая от слез соленых,  
Лесные птахи рассказать могли бы,  
Дикие звери и немые рыбы,  
В двух берегах зажатые зеленых:

Воздух медвежий<sup>1</sup>, полог стрел каленых  
Уже не тот. Мучительнее дыбы  
Прелестный холм. Уже не те изгибы  
Тропинка вьет на тех же самых склонах.

Все обозримо. Всё на старом месте.  
Волнуется. Один я замурован<sup>2</sup>.  
О, переход из полдня к черствой келье!<sup>3</sup>

В 1-й строфе эпитет «дикие» звери более обычен и ближе к петрарковскому «лесные», чем окончательное «чуткие». Но во 2-ой и 3-й строфах положение иное. Здесь — разительные расхождения с петрарковским оригиналом, гораздо более значительные, чем в окончательном тексте.

Петрарка в этом сонете не склонен к метафоре. В его сюжете номенклатура — психологическая. Его сюжет: пейзаж остался прежним, но — в скорби — изменился человек. Сюжет у Мандельштама: изменилось всё — и пейзаж, и человек. Более того, у Мандельштама уже нет «внешнего» пейзажа; у него пейзаж — внутренний. Однако — и это чрезвычайно характерно — Мандельштам «внутреннее» передает в реализованных метафорах, т.е. создает пейзаж заново, и он в приведенном варианте оказывается не только иным, чем у Петрарки, но по всей манере ему противоположным.

«Воздух медвежий»<sup>4</sup>. В этот почти невероятный образ трансформировался петрарковский «согретый и прозрачный воздух» (аgа).

---

<sup>1</sup> Крайне неразборчиво. По слову «медвежий» — правка, о которой далее. В трудночитаемом слове «Воздух» автором проставлено ударение.

<sup>2</sup> «Один я замурован» — зачеркнуто и читается с трудом.

<sup>3</sup> Стих зачеркнут. Пунктуация проставлена нами.

<sup>4</sup> Оба слова написаны крайне неразборчиво. Чтобы не повторяться, сделаем сразу оговорку: почти все варианты, о которых речь здесь и далее, извлечены из записей исключительно неразборчивых. Наша работа, однако, была поддержана вдовой поэта; мы располагаем сделанной ею машинописью нашего прочтения.

Возду́х (с ударением на последнем слоге) — к «вóздуху» имеет чисто звуковое отношение. Но это в поэтике Мандельштама всегда существенно. «Возду́х» — так называется покрывало (церковное). Эпитет к нему «медвежий» — отдаленно связан с мотивом «зверей» у Петрарки<sup>1</sup>. Возду́х-покрывало здесь можно понимать как метафору нетронутого покрова «холмов», которые фигурируют в строфе далее и соответствуют оригиналу. Возду́х-покрывало согласуется со словом «полог»; но и это — образ метафорический: «полог стрел каленых», выражающий былую накаленность страсти.

Петрарковское «Холмы, так меня радовавшие, наводят грусть» у Мандельштама превращены в строки: «Мучительнее дыбы // прелестный холм». «Сладостная тропа стала горькой» (типичные для Петрарки метафоры «сладкого» и «горького», которые в связи с тропинкой реализовать было немислимо) все-таки превращается в конкретную картину: «Уже не те изгибы // тропинка вьет...».

Мотив перехода от радости к скорби в 3-й строфе (у Петрарки он дан в психологических терминах — «Я стал приютом бесконечной скорби») трансформируется в целый сюжет мучительного «перехода из полдня к черствой келье». В развернутом сюжете «кельи» реализуется петрарковская языковая метафора «приюта (albergo) скорби». Сюжет развивается Мандельштамом в контрасте живой природы («Все /.../ волнуется») и неподвижности замурованного в келье<sup>2</sup>.

Эта — одна из самых замечательных ранних редакций сонета Мандельштама — осталась незавершенной. Хотя под приведенной записью 3-х строф, а также на полях и на отогнутой части листа разбросаны многочисленные, часто недописанные рифмы и строки для 4-й строфы — все они относятся не к приведенной первоначальной редакции, а к той же записи, но уже прошедшей правку. Рифмы, необходимой для завершения этой редакции сонета (к слову «келье»), в данном автографе нет.

К реконструкции 4-й строфы мы перейдем позднее. Пока что важно найти систему в правке строф 2-й и 3-й.

---

<sup>1</sup> Не повторяя указанную выше нашу статью, тем не менее, обращаемся к сюжету Петрарки, как истоку «темных» и неожиданных образов в сонете Мандельштама.

<sup>2</sup> Возможно, по созвучию со словом «замурован» в окончательном тексте возникло «тропинок промуравленных...». Об этом см. также в главке о сонете «Как соловей сиротствующий славит...».

Правка 2-й строфы небольшая, но существенная. Слово «медвежий» переправляется на «медвяный». Образ стал бы менее парадоксальным, если бы имелся в виду не «воздúх», а «воздух». Однако, поскольку написание слова «воздúх» оставляется нетронутым (с очень слабым, но не стертým знаком ударения над «у»), а также сохранена прежняя поддержка смысла словом «полог», образ по-прежнему причудлив и даже еще боле метафоричен, чем вещественный, хотя и непредставимый в реальном храме «воздúх» из медвежьей шкуры. Но, вместе с тем, образ все-таки ближе к петрарковскому *aria* (воздух) — получилась как бы игра слов, означающая реально «медвяный», душистый воздух. Общий со словом «медвежий», слог «мед» («медв») облегчал, а быть может и стимулировал эту замену.

Далее начинаются некоторые трудности расшифровки. Над «прелестный холм» написано: «далекий вид». А на полях написаны слова «подъем и спуск», без указания на их место. Но вся стиховая структура 2-й строфы подсказывает его: «Подъем и спуск» — предполагавшаяся автором замена слов «прелестный холм» и «далекий вид». Строфа, в этом варианте, такова:

Воздúх медвяный, полог стрел каленых  
Уже не тот. Мучительнее дыбы  
Подъем и спуск. Уже не те изгибы  
Тропинка вьет на тех же самых склонах.

«Подъем и спуск» (подразумевается холм) — реальная черта внешнего пейзажа, создаваемого здесь Мандельштамом, но по существу и это, как мы уже заметили выше, пейзаж внутренний: подъем на вершину счастья (вариация петрарковской темы) и спуск с этой вершины.

Третья строфа в данной записи более других переправлялась поэтом. По уже записанному тексту пробуются 12 разных возможностей хода строфы. А ведь от ее рифм зависела четвертая, заключительная строфа. Поэт намечал для себя возможные варианты и их соотношения самыми незначительными графическими знаками. Необходимо отыскать и соотнести друг с другом зачеркивания, переправки слов и разбросанные на полях полустертые слова одного и того же «слоя», найти их положение по ритму и последовательности мотивов. Так получаем первый вариант 3-й строфы в данной редакции сонета:

Все обозримое на старом месте  
Волнуется. Один я замурован  
В гостилище гранита, черствой келье<sup>1</sup>.

Мотив «замурованности» мог стимулировать первое появление здесь «гранита»: «замурован» — в отшельнической «келье», вырубленной в дикой породе.

Редкое слово «гостилище» — по-прежнему от "albergo" (приюта). Но его архаическая лексическая окраска придает тексту экспрессию, несвойственную Петрарке. Мандельштам создает ряд оригинальных вариаций. Поверх той же записи — новые трудночитаемые переправки, они дают следующий вариант:

Все обозримое на старом месте  
Волнуется. Гостилище гранита  
Меня сковало [?] Жизнь во мне уснула.

В обоих вариантах устранен мотив перехода из одного состояния в другое (было: «О переход из полдня к черствой келье!»). В первом из этих вариантов «келья» — связующее звено — снято; первоначальный ясный образ уже зашифрован в одном «гостилище».

Каждый раз происходит разветвление последнего из смысловых «побегов». Предыдущие либо остаются в более свернутом виде, либо совсем уходят. Только что появился новый мотив: «Жизнь во мне уснула». И сразу поэт жертвует ради него и «гостилищем» и «гранитом»<sup>2</sup>:

Всё обозримое на старом месте  
Волнуется. Лишь я в слепящем блеске  
Зажмурился и жизнь во мне уснула<sup>3</sup>.

«Слепящий блеск» здесь — от «полдня» первоначальных вариантов. С ним соотнесено «зажмурился»; и вместе с тем — это дальнейшая реализация метафоры уснувшей жизни. В следующем варианте она реализуется уже в некую картину, в ландшафт, который может ассоциироваться с эпохой Петрарки, но не имеет ничего общего с его текстом:

---

<sup>1</sup> Здесь необходимо мотивировать прочтение. «Обозримое» — переправка первоначального «обозримо. Все». Прописное «В» поставлено отдельно, над 2-й строкой; «гостилище» (читается с трудом) — написано с маленькой буквы, а затем переправлено на прописную для следующего варианта. 2-я и 3-я строчки графически слиты в одну.

<sup>2</sup> «Гранит» потом вернется.

<sup>3</sup> Этот и следующий вариант извлечен из записей (очень неразборчивых) на полях.



Весь кругозор волнуется на месте  
Я ж как бойница с прорезями окон  
Зажмурился и жизнь во мне уснула.

Картина — предельно зрима («прорези окон»), но вся конкретика вдвойне метафорична («бойница» — лицо, «окна» — глаза; «прорези» — потому что «зажмурился»).

Оказались вытеснены прежние мотивы контраста света и тьмы, живого мира и замурованности — тем самым прервалась главная нить петрарковского сюжета: переход от радости к скорби. Мандельштам отказывается от столь удаленных вариаций, жертвует «бойницей» и даже возвращается к психологическим «терминам» Петрарки (скорбь — веселье):

Весь кругозор волнуется на месте  
И лишь во мне незыблемей<sup>1</sup> гранита  
Зернится скорбь. Веселье обмануло.

Возвращен «гранит» одного из прежних вариантов. «Незыблемость» — мотив, варьирующий прежнюю «замурованность»; он прекрасно согласуется с гранитом и будет сопровождать «гранит» вплоть до окончательного текста. Слово «зернится» — соотносится, хотя по-русски и не буквально, с гранитом. Granito имеет значение существительного «гранит» и прилагательного «зернистый». Так мог быть «подсказан» поэту образ, столь существенный в его сонете.

Очень важно также, что Мандельштам это слово употребил в набросках о книге натуралиста-путешественника Палласа<sup>2</sup> («страницы ее набраны широко и зернисто (...) чтение (...) сообщает душе минеральное кварцевое спокойствие»). Уже там, в прозаическом тексте, зернистость явилась по ассоциации с минералами, шпатами и т.д. С тех пор Мандельштам слово «зернистость» не забывает, употребляя его и в стихах на смерть Андрея Белого («Крупнозернистого покоя и добра...»). В окончательном варианте данного сонета также есть: «зернится скорбь...». Мы попытались проследить генезис этого образа.

---

<sup>1</sup> «Незыблемей» — переправлено из слова, очень неразборчивого, которое мы читаем как «крупинками» (что согласуется с «зернистая»).

<sup>2</sup> См. нашу публикацию — реконструкцию этой заметки: «Вопросы литературы», 1968, №4, с.191-194.

В рассматриваемом автографе есть проба еще одного варианта. Как кажется, она сделана уже после вышеприведенного<sup>1</sup>:

Цепи холмов волнуются на месте  
И лишь во мне как бы внутри гранита  
Зернится скорбь. Что было — то мелькнуло.

Вариант этот в некотором отношении приближен к Петрарке. Прямо названы «холмы»; возвращен контраст между состоянием природы и человека. Нет темы «незыблемого». Но зато мотив гранита порождает новые реалии, дочерние метафоры толщи этого гранита (т.е. глубины скорби). «Как бы внутри гранита // Зернится скорбь» — эти слова Мандельштам уже сохранит и в окончательном тексте.

Вернемся еще к слову «незыблемей». В прежде приведенном варианте смысл его был предельно ясен («незыблемей гранита»). В окончательном варианте промежуточные звенья убраны и смысл — предельно неясен, но поражает скрытой глубиной: вспомним слова самого Мандельштама о том, что черновые варианты не исчезают, а скрыто присутствуют в стихотворении<sup>2</sup>.

Наконец, обратимся к 4-й строфе. Как было сказано, первоначальная редакция сонета в ее неполной (трехстрофной) записи продолжения в рассматриваемом автографе не имела. Однако в нем есть три отдельные записи, относящиеся к 4-й строфе. С учетом правки они содержат четыре ее варианта (один не доведен до конца)<sup>3</sup>. Вот они:

Я здесь ишу следов красоты и чести  
Что сбросив плащ в воздушном переплеске  
Без оболочки [пробел] потонула

Я здесь ишу следов красоты и чести  
Что сбросив легкий плащик, нежный кокон  
Без оболочки в небе потонула

Здесь я ишу следов красоты и чести  
Той самой, что отсюда, нарочито,  
Без оболочки — в небе потонула.

---

<sup>1</sup> Извлекаем ее из записей на полях, на отдельной части листа.

<sup>2</sup> «Сохранность черновика — закон сохранения энергии произведения». — «Разговор о Данте».

<sup>3</sup> Два из них соотносятся с набросками 3-й строфы на основной части листа; два других — написаны на отогнутой части.

Сюда! Сюда! Тепло красы и чести  
Вновь осязать<sup>1</sup>

В этих текстах — снова характерное для мандельштамовской поэтики метафорическое овеществление образов. У Петрарки (подстрочный перевод): «Здесь я видел мое благо, и по этим следам // Возвращаюсь взглянуть туда, откуда к небу нагая взошла, // Оставив на земле свою прекрасную оболочку». Петрарковский текст — минимально метафоричен; он представляет собой прямое выражение религиозных понятий о расставании души с телом и использует «обиходную» религиозную метафору. У него, конечно, усилена экспрессия в выражении этих понятий («нагая взошла», «прекрасная оболочка»). У Мандельштама все — гораздо более вещественно: «сбросив плащ»; добавлено «в воздушном переплеске»; затем еще более уточнено — «легкий плащик»; этого мало поэту — здесь же рядом записана еще уточняющая метафора — «нежный кокон».

Все это отвергнуто, и намечается сильное приближение к оригиналу в образах, даже более суммарных, чем у Петрарки; а затем, в незавершенном последнем терцете — снова резкое удаление. Этот вариант («Сюда! Сюда!..») не только отличен от оригинала, но даже противоположен ему. Скорее он напоминает Пушкина, и, вероятно, не случайно (у Пушкина в «Заклинании»: «Сюда, мой друг, сюда, сюда!..»). У Мандельштама, как и у Пушкина, — призывание умершей обратно на землю; у Петрарки, напротив, созерцание мест, откуда она «к небу взошла». И Мандельштам остановил ход своей мысли на полдороге<sup>2</sup>.

При всей графической разбросанности и кажущейся бессистемности записей, намечавшиеся варианты 4-й строфы соответствуют определенным вариантам 3-й строфы. Иными словами, существовало несколько промежуточных, сугубо-черновых редакций (проб) сонета в целом. Они реконструируются нами благодаря необходимому соответствию рифм в терцетах, как и в катренах.

Предполагая оставить без изменений первые две строфы, поэт прилаживал друг к другу третью и четвертую; они подвергались координированной правке. Выявляются варианты с рифмами «блеске

---

<sup>1</sup> Слово «переплеске» очень неразборчиво; «Вновь осязать», «кокон» — почти стертые. Прочтение «переплеске» подтверждается рифмой «блеске» (об этом далее).

<sup>2</sup> В автографе было еще какое-то слово, но слабый след карандаша совершенно стерт.

— переплеске», «окон — кокон», «гранита — нарочито». Четвертый вариант («Сюда! Сюда!..») — незавершен. Сочетания 3-й и 4-й строф несомненно таковы:

Всё обозримое на старом месте  
Волнуется. Лишь я в слепящем блеске  
Зажмурился и жизнь во мне уснула.

Я здесь ищу следов красоты и чести  
Что сбросив плащ, в воздушном переплеске,  
Без оболочки [в небе] потонула.

Получаем и другой вариант:

Весь кругозор волнуется на месте  
Я ж как бойница с прорезями окон  
Зажмурился и жизнь во мне уснула.

Я здесь ищу следов красоты и чести  
Что сбросив легкий плащик, нежный кокон  
Без оболочки в небе потонула.

В цельности соединений строф вряд ли можно усомниться. Последний вариант этой редакции сонета устанавливаем, совместив строки, оставленные автором в рассматриваемом автографе незачеркнутыми:

Речка, распухая от слез соленых,  
Лесные птахи рассказать могли бы,  
Чуткие звери и немые рыбы,  
В двух берегах зажатые зеленых:

Воздух медвяный, полог стрел каленых  
Уже не тот. Мучительнее дыбы  
Подъем и спуск. Уже не те изгибы  
Тропинка вьет на тех же самых склонах.

Цепи холмов волнуются на месте,  
И лишь во мне как бы внутри гранита  
Зернится скорбь. Что было — то мелькнуло.

Здесь я ищу следов красоты и чести,  
Той самой, что отсюда, нарочито,  
Без оболочки — в небе потонула.

## «Как соловей сиротствующий славит...»

Объем сохранившихся ранних редакций и черновиков этого сонета, по-видимому, невелик<sup>1</sup>. Одна из записей<sup>2</sup> представляет до правки следующий текст:

Как соловей свое несчастье славит  
В отцовской и супружеской кручине  
И чистый воздух состраданьем плавит  
До высоты выплескиваясь синей  
  
И всю-то ночь насквозь меня буравит  
И провожает он к моей судьбине.  
Кто ж без меня поймет и в звук поставит,  
Что смерть нашла прибежище в богине.  
  
О легковере суетного страха:  
Он исключил два солнца из эфира  
Боясь увидеть их шепотью праха  
  
Так вот она карающая пряха  
Я убедился что вся прелесть мира  
Ресничного не долговечней взмаха.<sup>3</sup>

Эта ранняя редакция сильно отличается и от оригинала Петрарки, и от окончательного текста переложения Мандельштама. Расхождения с Петраркой здесь так же велики, как в окончательном тексте; но интересно, что они во многом другие. Если некоторые детали здесь ближе к оригиналу, то основные мотивы отстоят от него еще дальше.

Так, стих «В отцовской и супружеской кручине» ближе к петрарковскому «Своих ли детей, свою ли дорогую супругу», чем окончательное суммарное «своих пернатых близких», с характерным эпитетом. Но зато совсем иначе развито воздействие пения соловья на поэта и соотношение мотивов соловья и судьбы. У Петрарки соловей лишь сопровождает своим пением поэта и тем напоминает ему о его «жребии» — утрате возлюбленной. У Мандельштама все по-другому. Соловей подсказывает поэту его поведение, ведет поэта к его судьбе («судьбине»), и эта судьба — воспеть смерть

---

<sup>1</sup> В бумагах поэта имеются беловые записи двух ранних редакций, с последующей правкой, два листа, карандаш. Они до сих пор не публиковались. Далее предлагаем прочтение этих редакций и реконструкцию вариантов.

<sup>2</sup> С авторской датой «23/ХІІ 33»; оба катрена и вся правка — рукой Н.Я.Мандельштам, оба терцета — рукой автора.

<sup>3</sup> Здесь и далее пунктуация авторская (проставлена местами).

возлюбленной: «И провожает он к моей судьбине // Кто ж без меня поймет и в звук поставит...». Именно «поставить в звук» (воспеть утрату) дано у Манделъштама как участь поэта. Петрарка трактует «жребий», «участь» поэта элегически, как понимание бренности земного — «...ничто здесь не услаждает и не длится». Мотив судьбы в этой редакции, как и в окончательной, в последней строфе олицетворен Манделъштамом в образе «пряхи» (античная Парка, прядущая нить жизни).

С указанным кругом значений у Манделъштама согласовано слово «славит» в первом стихе его переложения («Как соловей свое несчастье славит»). Подразумевающийся у Петрарки параллелизм соловья и поэта таким образом усилен. Соловей «славит», а не «нежно оплакивает», как у Петрарки, свое несчастье. Это слово будет оставлено и в окончательной редакции — но в смягченном значении: не «несчастье» славит, а «близких».

Эти вариации Манделъштама, по-видимому, восходят к другим сонетам Петрарки, где как раз говорится о назначении поэта быть певцом Лауры. Манделъштам мог использовать мотив одного сонета в переложении другого (прием, к которому прибегают переводчики). Кстати, и в рассматриваемом переложении, в финале, эффектно использован образ «мгновенья ока», которым начинается другой сонет Петрарки (СССХІХ), также переведенный Манделъштамом («Поймав немного блага // На взмах ресницы»). Ресница, однако, и там у Петрарки не названа<sup>1</sup>.

От окончательного текста переложения и от оригинала отличны в этой ранней редакции второй и третий стих начальной строфы. Ранняя редакция к оригиналу ближе, хотя построена на отсутствующих у Петрарки метафорах — «плавит» и «выплескиваясь» (напряженное «плавит» — в окончательном тексте). У Петрарки: «Сладостью наполняет небо и поля». Тем не менее, ранняя редакция передает важную реалию оригинала — «небо» («до высоты»). В окончательном тексте реалии другие («по-над холмами или в котловине»).

Обращает на себя внимание в ранней редакции слово «буравит» — поставленное в ту же стиховую позицию, что и «муравит» окончательного текста. Совершенно очевидно, что свою этимологию «муравит» получило именно из предшествующего «буравит» — ва-

---

<sup>1</sup> «Ресница» у Манделъштама фигурирует также в стихотворении «Жизнь упала как зарница...» (1925), в стихах А. Белому, январь 1934 — «Как будто я повис на собственных ресницах...» (написано позднее, чем сонет).

рианта гораздо более ясного, где слово употреблено в общепринятом значении («буравить душу»). Окончательное «муравит» — своего рода неологизм, не связанный со словарным значением<sup>1</sup>.

В рассматриваемой ранней редакции также фигурирует важная и для окончательного текста тема страха. У Петрарки она отсутствует. Даже наоборот — у Петрарки фигурирует нечто противоположное — доверье («О как легко обмануть того, кто доверяется»). Мандельштам соединяет петрарковский мотив доверья с собственным мотивом страха в стихе «О легковерье суетного страха». И если петрарковская мысль ясна, то этого в данном случае нельзя сказать о переложении. Неясность соединения «легковерья» и «страха» чувствуется и далее в этой редакции сонета Мандельштама: получается, что страх — это «он», кто «исключил два солнца из эфира» (т.е. погасил очи Лауры). Но — снова отметим, что Мандельштам и тут мог исходить из других текстов Петрарки, где также речь идет о глазах умершей (в других терминах) и говорится не об иллюзорности их сияния в жизни, а об иллюзорности их пребывания в прахе<sup>2</sup>.

Все указанные мотивы будут перестраиваться Мандельштамом в процессе правки.

Первая строфа вначале оставлена без изменений.

Во второй строфе — вариация, в которой убрано слово «судьба»:

И всю-то ночь насквозь меня буравит  
И провожает он один отныне  
Я<sup>3</sup> — только я — я тот, кто в звук поставит,  
Что смерть нашла прибежище в богине.

«Один отныне» — дойдет до окончательного текста. Но, хотя и без слова «судьбина», мотив назначения поэта как певца умершей здесь остается прежним и эмоционально даже усилен троекратным «я». В окончательном тексте этот мотив снят, но отзвуком его осталось «славит» в первой строфе. Фразеологически из этого варианта берет начало экспрессивное повторение в окончательном тексте слов «меня, меня...».

Наибольшее число вариантов относится к третьей строфе. Прежде всего Мандельштам пробует разные возможности изме-

<sup>1</sup> Покрывать поливою посуду.

<sup>2</sup> «Обо мне не должно тебе печалиться, ибо мои дни по смерти вечны, и для этого внутреннего света, когда кажутся закрытыми, открываются очи» (сонет CCLXXIX).

<sup>3</sup> До этого правка была начата так. «За...». Пунктуация авторская.

нить мотивировку «страха», который в контексте данной редакции не был согласован с дальнейшими мотивами: получалось, как уже видели, что страх, который «исключал два солнца из эфира», — погасил очи Лауры, т.е. повинен в ее смерти. Над стихом «Он исключил два солнца из эфира» было начато, но не dokonчено: «В могильный холм, пересиявши...». Из дальнейшей правки извлекается цельный вариант, где все согласовано:

Могу ли<sup>1</sup> я ее глаза без страха  
Два пламени, живой огонь эфира  
Сметь уложить в шепот сл[епого] праха.<sup>2</sup>

Еще один вариант третьей строфы<sup>3</sup>:

О как легко не знать и жить без страха:  
Два пламени, живой огонь эфира  
Взяла земля для колыбели праха.

Этот вариант по смыслу совсем близок к оригиналу: «без страха» — здесь в значении «не опасаясь». Соответствует оригиналу и «два пламени» (о глазах), так же, как и предыдущее «два солнца». В дальнейших заменах — снова отклонение от оригинала: сначала «Сиянье глаз, глядевших вглубь эфира»<sup>4</sup>, затем элегическое «сиянье глаз» переделано на «эфир очей», что дает особо многозначительную, благодаря интенсивной тавтологии, окончательную строку Мандельштама: «Эфир очей, глядевших вглубь эфира».

Очень характерны приведенные ходы от варианта к варианту в развитии Мандельштамом мотива «праха» («темная земля» у Петрарки).

В первоначальной записи было: «Боясь увидеть их шепотью праха». Затем — попытка придать праху метафорический эпитет, подсказанный, кстати, мотивом глаз: «Сметь уложить в шепот сл[епого] праха», — своего рода неявный перенос эпитета. Далее порождающим новую метафору становится только что явившееся слово «уложить». Само это слово уходит из текста, но в следующем варианте появляется другое — «колыбель», им как бы подсказанное по ассоциации (уложить в колыбель). Поэт переправляет стих на новый лад: «Взяла земля для колыбели праха». Возникший

<sup>1</sup> До этого была попытка другого начала строфы: «Куда как...», а также предположительно: «В ночь [канет?] холм, [пересиявши?]».

<sup>2</sup> Этот вариант — результат графически неотчетливой переправки (в слове «шепотью» зачеркнута буква «ю»; тут же сверху написано «сл»).

<sup>3</sup> Извлечен из записи на нижней части листа.

<sup>4</sup> Написано рядом с «Два пламени...».



мотив «колыбели» оказался прочным, так же, как и эпитет «слепой», в новом переносном значении. Затем еще вариация — «Сметь уложить в слепую люльку праха»<sup>1</sup>. Окончательный текст: «Взяла земля в слепую люльку праха».

Строки всех приведенных записей, оставленные незачеркнутыми, дают полный текст сонета в этой редакции<sup>2</sup>:

Как соловей свое несчастье славит  
В отцовской и супружеской кручине,  
И чистый воздух состраданьем плавит,  
До высоты выплескиваясь синей,  
  
И всю-то ночь насквозь меня буравит  
И провожает он, один отныне.  
Я — только я — я тот, кто в звук поставит,  
Что смерть нашла прибежище в богине.  
  
О как легко не знать и жить без страха:  
Эфир очей, глядевших в глубь эфира,  
Сметь уложить в слепую люльку праха.  
  
Так вот она, карающая пряха!  
Я убедился, что вся прелесть мира  
Ресничного не долговечней взмаха.

Рассмотрим второй лист автографа — беловую запись с датой «дек[абрь] 1933». В результате количественно небольшой правки она уже представляет окончательный текст.

Расхождения с обеими ранними редакциями очень велики. Несомненно, существовали промежуточные черновые записи, до нас не дошедшие.

Интересно, что и в этой, почти окончательной, записи не сразу возникло в первом стихе великолепное слово-неологизм «сиротствующий» — оно переделано из «осиротевши». Другая важная переправка — в последнем стихе второй строфы. Сначала написано:

И нудит смерть признать моей богини.

Здесь уже есть замечательная «нудит» — звуковая цитата из оригинала другого, СССР сонета ("nuda è gita")<sup>3</sup>. Но весь стих еще очень близок к его предшествовавшему варианту («Что смерть нашла прибежище в богине») из обеих ранних редакций. Он

<sup>1</sup> Слова «в слепую люльку праха» написаны внизу листа, под отдельной записью третьей строфы («О как легко не знать и жить без страха...») и длинной чертой отнесены к их месту после слов «сметь уложить».

<sup>2</sup> Пунктуация проставлена нами.

<sup>3</sup> Нагая взошла.

также близок к Петрарке («...что над богинями властна смерть»). И вот стих переправляется на парадоксально-физиологическое, совершенно невозможное у Петраки:

И нудит помнить<sup>1</sup> смертный пот богини.

Мотив страха, который Мандельштамом был введен еще в ранние редакции и варьировался там несколько раз, в этой записи дан уже в окончательном виде. На страх парадоксально переносится атрибут другого (центрального в сонете) образа — глаз, в метафоре «О радужная оболочка страха».

В окончательной редакции разителен еще один образ: «соловей», который «силки и сети ставит...». К сожалению, из-за отсутствия многих черновиков остается неизвестным генезис (истоки) этого удивительного образа с переносом функций: не человек ставит силки на птицу, а птица на человека. Подготавливался ли этот ход в последовательной смене вариантов, как во многих других известных нам случаях? Возможно. Или он возник мгновенно?

#### «Промчались дни мои, как бы оленей...»

Этот сонет Мандельштама (переложение СССХІХ сонета Петрарки) существует в двух редакциях. Различия касаются только первых двух строф, но они настолько велики, что перед нами, в сущности, два разных стихотворения. Именно поэтому вопрос о том, какую редакцию считать окончательной, — спорен. 4 января 1934 г. была закончена и набело переписана первая редакция<sup>2</sup>. Затем на этой рукописи Мандельштам провел правку, дающую, в конечном счете, промежуточный текст второй редакции. 8-м января помечен автограф второй редакции: здесь также проведена правка, в

---

<sup>1</sup> К этому месту относятся написанные рукой Н.Я.Мандельштам в[спомнить], вс[помнить], со знаком вопроса.

<sup>2</sup> Запись рукой Н.Я.Мандельштам, с последующими исправлениями и датой рукой автора. Карандаш, 1 л.

результате которой мы имеем ее окончательный текст<sup>1</sup>.

Черновики редакции 4 января неизвестны. По аналогии с другими сонетами, черновики которых сохранились лучше, мы можем только предполагать, что они, несомненно, существовали. Беловая запись, до правки, дает следующий текст (приводим его полностью):

Промчались дни мои<sup>2</sup> — как бы оленей  
Косящий бег. Срок счастья был короче,  
Чем взмах ресницы. Из последней мочи  
Я в горсть зажал лишь память наслаждений.

Нет, не хочу надменных оболщений.  
Ночует сердце в склепе скромной ночи,  
К земле безкостной жметя. Средоточий  
Знакомых ищет, сладостных сплетений.

Но то, что в ней едва существовало,  
Днесь, вырвавшись наверх, в очаг лазури,  
Плечь и ранить может, как бывало.

И я догадываюсь, брови хмура,  
Как хороша? К какой толпе пристала?  
Как там клубится легких складок буря?

Терцеты до самого конца в обеих редакциях остаются неизменными. Вся работа в сохранившихся автографах сосредоточивается вокруг катренов.

---

<sup>1</sup> На автографе пометка: «Закончено после известия о смерти Б.Н.Бугаева». Эту редакцию в качестве окончательной дает Н.И.Харджиев в издании «Библиотеки поэта», приводя в примечаниях две строфы из редакции 4 января. В 1-м томе американского издания обе редакции приведены рядом (от 8 января — как вариант) — редакция 4 января с ошибками: «средостений» (надо «средоточий»), «темной» (надо «скромной»); редакция 8 января с ошибкой: «белых» (надо «легких»). Можно предположить, что Мандельштам либо сам колебался в предпочтении редакций, либо, что вероятнее, считал обе редакции равноправными стихотворениями. Существовало, что в прижизненном списке стихов 1930-35 гг., сделанном рукой Н.Я.Мандельштам в Воронеже (является источником текста для ряда стихотворений), дана редакция 4 января. Кстати, в этом списке позднейшая поправка рукой Н.Я.Мандельштам — «средостений» поверх первоначального «средоточий». Это ошибка памяти, так как нарушается система рифм. Возможно, в недошедших до нас черновиках слово «средостений» употреблялось, но в каких-либо иных конфигурациях.

<sup>2</sup> Тире — в автографе. Его надо сохранить в публикациях первой редакции, не заменяя запятой. Пунктуацию последней строфы даем по автографу 4 января (в автографе 8 января — двоеточие после «хмура»).

Несмотря на более близкую к оригиналу 1-ю строфу, включая «память наслаждений» (у Петрарки — «...в памяти храню»), эта редакция от сонета Петрарки отстоит дальше, чем редакция 8 января<sup>1</sup>. Глубоко отходит от оригинала сюжет «склепа», «ночи», поисков «средоточий знакомых».

Но прежде, чем началась правка, ведущая ко второй редакции, Мандельштам сделал замены, относящиеся еще к слою первой. Он заменил абстрактное «память» на сенсуальное «пепел», который согласуется с его собственным образом «в горсть зажал» (последний также у Петрарки отсутствует). «Нет, не хочу» заменено на «По милости»; этим выражением поддержано слово «надменных», с другой, чем в оригинале, экспрессией (у Петрарки — «Жалкий мир, непрочный и упорствующий»). Выражение «По милости» соответствует здесь оригиналу еще меньше, чем экспрессивное «Нет, не хочу...».

Была сделана еще поправка, от которой в дальнейшем автор отказался. 8-й стих переправлен сначала на «Не узнает телесных и сплетений», затем на «Не узнает родимых...»<sup>2</sup>. При всем отличии образности этой строфы от оригинала, сам по себе эпитет «сладостных» был «петрарковским» (в начальной строфе оригинала: «...горькими и сладкими в памяти храню»). Эпитет «родимых» — из совсем иной смысловой и стилистической среды.

В этой редакции, как мы уже отметили, наиболее удалена от оригинала причудливая образность второго катрена: «горсть», в которой зажат «пепел»; «ночь»; «жметя»; «ночует»; «склеп» (последний мотив сходен с «кельей» из мандельштамовского сонета «Речка, распухшая от слез соленых»). Образная фабула этого катрена (поиски — почти что в земле — «средоточий», «сладостных сплетений») с оригиналом не имеет ничего общего. Зато «земля

---

<sup>1</sup> Подстрочный перевод обоих катренов Петрарки:

Дни мои легче любого оленя  
Промчались как тень и не видели дольше блага,  
Чем на мгновенье ока и на немногие часы ясные,  
Которые горькими и сладкими в памяти храню.

Жалкий мир, непрочный и упорствующий,  
Полностью слеп тот, кто на тебя возлагает свои надежды:  
Ведь в тебе меня сердца лишили, и теперь его держит  
Та, что стала землей и не соединяет в себе кость с жилой.

<sup>2</sup> В прижизненной записи 1935 г. (см. выше) эти вариации уже отсутствуют, как и в других списках 1930-х гг.

безкостна» — трансформация петрарковской потрясающей реалии: «та, что стала землей и не соединяет в себе кость с жилой».

Итак, вышеприведенный текст — с заменой «память» на «пепел» и «Нет, не хочу» на «По милости» — есть окончательный для редакции 4 января.

История текста другой редакции — 8 января — начинается на рассматриваемом листе с записью 4 января (затем авторская работа будет прослежена по другому автографу). В обоих катренах меняется вся система образов и рифм<sup>1</sup>:

Промчались дни мои, как бы оленей  
Косящий бег, поймав немного блага  
На взмах ресницы. Смешанная влага  
Струится в жилах: горечь наслаждений.<sup>2</sup>

Слепорожденных ставит на колени  
Злая краса. Кипит надежды брага.  
А сердце где? Его любовь и тяга  
Уже земля и лишена сплетений<sup>3</sup>.

Уже в этой первой правке прорисовывается вариант, в котором реалии если и не ближе к Петрарке, то образный и эмоциональный строй ему меньше противоречат.

Это относится к обоим катренам. Вводится мотив «горечи», имеющий основание в оригинале. Снято глубокое противоречие с оригиналом во втором катрене: нет поисков «сладостных сплетений», вместо этого — «любовь» (т.е. возлюбленная) — «уже земля и лишена сплетений», что совсем близко передает петрарковское «та, что стала землей и не соединяет в себе кость с жилой».

Но свойственная мандельштамовской поэтике сенсуальная метафоричность ярко проявляет себя и в этом новом варианте обеих строф. У Петрарки речь идет о часах (днях) «горьких» и «сладких»; у Мандельштама — о струящейся в жилах «смешанной влаге», «горечи наслаждений». Мотивы переведены в сугубо сенсуальный код.

Введя близкий Петрарке мотив «горечи наслаждений» («горькими и сладкими...»), Мандельштам его конкретизирует дважды:

---

<sup>1</sup> Правка, формирующая новую редакцию, проведена более мелким почерком.

<sup>2</sup> Эта и следующая строфы приведены Н.И.Харджиевым в примечаниях к указанному изданию (не учтена при этом поправка «пепел» на «горечь», в новом контексте существенная: «пепел» не может струиться, «горечь» в «жилах» — может).

<sup>3</sup> Сначала было: «Уже земля без нежных разветвлений».

в реалиях «жил» и «влаги». «Жила» есть и в сонете Петрарки — но фигурирует в другой связи («не соединяет в себе кость с жилой»). Для «влаги» имеется прообраз в сонете Петрарки СІХІV (в переложении Мандельштама «Когда уснет земля и жар отпышет...»), где из «источника» одновременно исходит «сладостное и горькое».

Как это ему свойственно, Мандельштам не ограничивается однократным упоминанием введенной реалии — она у него порождает цепь родственных: «струится», «кипит» и, наконец, «брага».

Первый и второй катрен оказываются у него связанными единым мотивом влаги («браги»). И столь прямая соотнесенность реалий в катренах, и сугубая материализация горького и сладкого, и метафора «надежды брага», и особая маркированность самого слова «брага» — все это далеко от оригинала. Между тем, и мотив надежды, и мотив слепоты («слепорожденных» у Мандельштама) есть в сонете Петрарки.

В сонетах Мандельштама — иначе они не были бы даже самыми вольными переложениями — обильно вводятся новые образы (реалии) и даже лирические «сюжеты», но не новые темы. Кажется не имеющим никакого отношения к оригиналу выражение «ставит на колени // Злая краса»).

Но этому у Петрарки соответствует «упорствующий<sup>1</sup> мир», и поскольку подразумевается действительно красота мира (тема, важнейшая и в этом и в других сонетах Петрарки), то мандельштамовская вариация оправдана. Даже эпитет «злая», кажущийся несоответственным оригиналу, имеет основание в его (оригинала) дальнейшем тексте: «ведь в тебе (в мире) меня сердца лишили».

В новом варианте Мандельштам попробовал обработать тему «мира» в прямом выражении:

Царей и нищих<sup>2</sup> ставит на колени  
Надменный мир<sup>3</sup>. Кипит надежды брага.  
А сердце где? Его любовь и тяга  
Щепоть земли<sup>4</sup>, лишенная сплетений.

Здесь, однако, выстроилась не-петрарковская, характерная для Мандельштама единая смысловая цепь, выросшая из одного звена предыдущего варианта. «Ставит на колени» согласуется с «над-

<sup>1</sup> Protervo — имеет смысловой оттенок «злобности».

<sup>2</sup> Написано рядом с незачеркнутым «слепорожденных».

<sup>3</sup> Написано на полях.

<sup>4</sup> То же.

менный», а также с «царей и нищих». Возник новый метафорический сюжет. «Земле» также придано уточняющее «щепоть» (слово, явившееся из черновиков сонета «Как соловей, сиротствующий, славит...»).

Все это было лишь примериванием новых возможностей (предыдущий текст оставлен незачеркнутым). Обработка записи 4 января на этом была прекращена.

Промежуточные этапы между рассмотренными выше текстами обеих редакций и белой записью второй редакции (8 января) — неизвестны. Беловой автограф второй редакции<sup>1</sup> опять превращен поэтом в черновик, подобно записи 4 января. Как и прежде, правке подвергаются оба катрена, при неизменности терцетов<sup>2</sup> (мы их не приводим).

Текст обоих катренов, уже переписанный набело, до правки:

Промчались дни мои — как бы оленей  
Косящий бег. Поймав немного блага  
На взмах ресницы. Пронеслась ватага  
Часов добра и зла, как пена в пене.<sup>3</sup>

Слепорожденных ставит на колени  
Надменный мир. Кипит надежды брага.  
А сердце где? Его любовь и тяга —  
В жирной земле без нежных разветвлений.

При сохранении ряда важнейших образов и прежней системы рифм (второй редакции) перемены здесь очень значительны. Новые образы: «ватага часов добра и зла», «пена в пене»<sup>4</sup>, «жирная земля». «Ватага» — слово, подготовленное ассоциацией со стадом «оленей» — образом, фундаментальным для первой строфы и у Петрарки, и у Мандельштама. «Часы добра и зла» — новая трансформация (перекодирование) петрарковских «горьких и сладких» часов. «Пена в пене» — продолжение собственного мандельштамовского мотива «влаги», еще из варианта по записи 4 января. Но само слово «влага» здесь уже снято.

---

<sup>1</sup> С авторской датой и пометой: «8 января 1934. Закончено после известия о смерти Б.Н.Бугаева».

<sup>2</sup> В терцетах здесь, однако, проставлены существенные пунктуационные знаки: двоеточие после «хмурия» и знаки вопроса после «хороша» и «буря».

<sup>3</sup> Пунктуация авторская, хотя есть следы колебаний: над прописными буквами в словах «поймав» и «пронеслась» проставлены уменьшающие знаки (черточки).

<sup>4</sup> «Как пена в пене» — сначала зачеркнуто и затем восстановлено волнистой чертой. Сверху надписано и снова зачеркнуто: «в прозрачной смене».

Мандельштамовский образ движется от значения более простого и общего к значению производному и специфическому. Так, «пена» — производное от «влаги», но поэт сразу движется по тому же пути далее и вводит «пену в пене». «Пена» и «брага» связаны значениями («пена» — дальнейшее уточняющее звено). Вся конкретизация поставлена на службу метафоре. «Брага» — это «брага надежды», «пена в пене» — это «часы добра и зла».

Важный новый образ — «жирная земля». Эпитет оказался очень прочным и в дальнейших вариантах будет почти неизменно фигурировать, в различных применениях.

Итак, первый катрен больше не меняется в этой редакции сонета. А второй подвергается переменам шесть раз. Сначала так (вариант не завершен):

Слепорожденным<sup>1</sup> — униженье, пени  
И солодовая надежды брага.  
Не от нее ли

И здесь Мандельштам верен своей поэтике: каждый новый образ (метафора) стремится к расширению в объеме. «Брага» приобретает уточняющий эпитет — «солодовая»; он может быть соотнесен с мотивом «сладкого» в оригинале, но соотнесение — чисто формальное, так как слово «солодовая» слишком маркировано и далеко от возможных у Петрарки реалий. Уходит из катрена (временно) петрарковский мотив «мира», с ним (окончательно) уходит мотив «надменности» и «ставит на колени». Вместо «ставит на колени» — более соответствующее оригиналу, абстрактное «униженье, пени». Это начало строфы сохранено и далее. Зато в ней меняются два последних стиха:

Слепорожденным — униженье, пени  
И солодовая надежды брага.  
А еще тянет та, к которой тяга  
Двух косточек не свяжет в жирном тлене.

«А еще тянет та, к которой тяга» — этой интенсивной тавтологией заменено: «А сердце где...», т.е. мотив «сердца», восходящий к Петрарке. До сих пор он присутствовал неизменно во всех вариантах, и только в предыдущем, незавершенном, поэт попытался именно его заменить («не от нее ли»).

---

<sup>1</sup> Эта и последующая правка в автографе начиналась с переделки слова «слепорожденных».



Тавтология «тянет... тяга» по своей напряженности равносильна прежним экспрессивным образам и согласуется с подобным оборотом в 1-й строфе («пена в пене»).

Мы отметили, что в белой записи второй редакции (8 января) с самого начала уже отсутствовал кардинальный для первой редакции<sup>1</sup> сюжет «средоточий» и сладостных «сплетений» в земле. Он заменен «тягой» к той, которая теперь «в жирной земле». Если бы не было эпитета «жирный», приведенный вариант двух последних стихов точно воссоздавал бы и смысл и образность оригинала («тянет та...» — «держит та»; «двух косточек не свяжет» — «не соединяет... кость с жилой»; «в... тлене» — «стала землей»). Мы проследим далее причудливые модификации эпитета «жирный». Пока что Мандельштам еще раз обыгрывает петрарковскую реалию «косточек» и при этом от оригинала удаляется в переносах значений и эпитетов:

Слепорожденная надежда лжива.  
Земля безкостна<sup>2</sup>. Умиранье — наго.  
А еще тянет та, к которой тяга

«Земля безкостна» — попытка вернуть первоначальный вариант из редакции 4 января. Весь этот ход строфы не завершен — он требовал рифмы к слову «лжива» (ее нет в рассматриваемой записи). «Слепорожденная надежда» — превращение в новую метафору прежнего «слепорожденных» (о людях).

Всеми модификациями «кости» Мандельштам обязан оригиналу. Но в своем переложении он отказывается окончательно от этого мотива. Замечательно, что после завершения сонета он вернулся к этому образу в одном из черновых набросков стихов А. Белому: «От тебя на земле в каждой косточке весточка есть».

«Умиранье наго» — этот образ будет затем фигурировать во всех вариантах строфы, кроме следующего, где его временно вытесняет сочетание образов прежних и совсем новых:

Слепорожденным — радуга явлений  
И солодовая надежды брага.  
А еще тянет та<sup>3</sup>, к которой тяга,  
Чьи золотые жилы в жирном тлене.

<sup>1</sup> В правке автографа 4 января еще не отмененный.

<sup>2</sup> Сначала было: «безкостна, как».

<sup>3</sup> На полях написано и зачеркнуто: «В земле безкостной». Очевидно, поэт попробовал и все же отверг вариант: «В земле безкостной та, к которой тяга».

Может показаться внезапным, т.е. неподготовленным в прежних вариантах, появление здесь «радуги явлений». Тем не менее, эта новая метафора связана с давно уже варьировавшейся метафорой «слепорожденных». Парадокс «слепорожденным — радуга...» является парадоксом на уровне прямых, но не метафорических значений. Связь всей смысловой цепи здесь осуществлена без пропуска звеньев: «радуга явлений» по-новому выражает только что сформулированную идею лживости надежд (и слово «лжива» вскоре будет возвращено в текст).

К петрарковскому «та, что стала землей и не съединяет в себе кость с жилой» восходит у Мандельштама стих «Чьи золотые жилы в жирном тлене». Отказавшись от мотива «кости», Мандельштам берет из оригинала мотив «жилы»<sup>1</sup>, но переводит его в другую художественную систему. У Петрарки его потрясающий образ — рационален, одновременно эмпиричен и аналитичен, употреблен в прямом значении. Поэтика Мандельштама — иная, и она имеет свои механизмы, закономерно порождающие самые причудливые связи слов. Речь идет и у Мандельштама о жилах умершей, но, поскольку они находятся в земле, возникла ассоциация с жилами иными — земных пород<sup>2</sup>. Вот в этой смысловой перспективе и живет словосочетание «золотые жилы», но выражает оно эмоции любви. Будучи почти обиходным в прямом значении, оно здесь необычно в значении метафорическом.

В конечном счете, в данной редакции восторжествовали: из новых мотивов — модификация «радуги явлений» и «жил», из разрабатывавшихся прежде — мотивы «жирной земли» («тлена»), «тяги» и «нагого умиранья». Они совмещены в предпоследнем варианте второго катрена<sup>3</sup>:

Слепорожденным — радуга явлений.  
Не потому ль и умиранье наго,  
Что в землю тянет та, к которой тяга,  
Чьи струны сухожилий в жирном тлене.

«Струнами сухожилий» заменено прежнее «золотые жилы». Вместо эпитета — подсоединена метафорическая реалья («струны»).

<sup>1</sup> Важна также и звукопись («жилы в жирном») — нередко применяемое в поэзии Мандельштама сближение значений по близости звучаний.

<sup>2</sup> Метафоры земных пород — и в «Грифельной оде», и в сонете «Речка, распухшая от слез соленых...»

<sup>3</sup> Зачеркнув в записи 8 января второй катрен, поэт записал этот вариант на полях.

Соединительное звено имеется в тексте: это «тянет», «тяга». От ассоциации с выражениями «тянуть жилы», «натягивать струны» в этой художественной системе закономерен ход к метафоре «струны сухожилий».

И еще — в последний раз — текст второго катрена в этой редакции видоизменяется<sup>1</sup>.

О семицветный мир лживых явлений!  
Печаль жирна и умиранье наго!  
А еще тянет та, к которой тяга,  
Чьи струны сухожилий тлеют в тлене.

Здесь «радуга» выпала из общей цепи в качестве основного понятия и фигурирует уже ее признак, ее сенсуальное определение: она «семицветна». В одном стихе трансформированы, но по существу — переданы два стиха Петрарки: «...мир, непрочный и упорствующий», «...слеп тот, кто на тебя возлагает свои надежды».

Сильно противоречивший оригиналу мотив «браги» навсегда отброшен. Однако оставлена (в первом катрене) «пена» — производное от «браги» на эмпирическом уровне и, по закону поэтики Мандельштама, производное от этого мотива в качестве дальнейшего ответвления и уточнения метафоры.

«Умиранье наго» — у Петрарки в данном сонете ничего подобного нет. Но это реминисценция из другого его сонета, СССІ («...откуда к небу нагая взошла»). В переложении СССІ сонета Мандельштам петрарковский образ до неузнаваемости изменил, передавая смысл в других реалиях («сокол после мыта»). Здесь же Мандельштам этот образ использовал и придал ему философски-обобщающую форму.

«Печаль жирна» — этого также нет (и не может быть) у Петрарки. К этому выражению вели все прежние мандельштамовские модификации «земли», тлена в земле — «та что стала землей...» (Петрарка). Раз придав земле сенсуальный эпитет «жирная», Мандельштам, как мы видели, от него уже не отказывается (все время — «жирная земля» или «жирный тлен»). Только в этом, окончательном, тексте он совершает головокружительный перенос эпитета, а стих заканчивает излюбленной им интенсивной тавтологией (их, как мы видели, несколько в данном сонете).

---

<sup>1</sup> Предыдущий вариант зачеркнут, и, снова на полях, написан окончательный текст. Поэт проверил правильность своей системы рифм в обоих катренах, выписав отдельно слова: «олений — блага — ватага — пена — явлений — наго — тяга — тлене».

Как мгновенное озарение, как завершение пути *своих* образов явилась реминисценция из «Слова о полку Игореве»: «Печаль жирна тече средь земли Руской». Эта реминисценция также перейдет в стихи Андрею Белому.

### «Когда уснет земля и жар отпышет...»

Всего один лист<sup>1</sup> с почти готовым, перебеленным текстом содержит несколько вариантов, настолько ярких, что они должны быть учтены при изучении мандельштамовской поэтики. Этот сонет, как и предшествующие, широко известен в его окончательном виде; опубликован уже несколько раз. Но, подобно вариантам других «петрарковских» сонетов Мандельштама, до сих пор не публиковалась эта ранняя редакция:

Только (уснет земля)<sup>2</sup> и жар отпышет  
И на души зверей пал пух лебяжий  
Играет ночь своих созвездий пряжей  
И мощь воды морской зефир колышет.

Чую горю рвусь плачу и не слышит  
В неудержимом отдаленья та же  
Что и всегда, гневливая, на страже  
И вся как есть далеким счастьем дышит.

И ключ один поет разноречиво.

Далее все как в окончательном тексте. Сомнения поэта в выборе первого слова («Только» или «Когда») показывают, насколько важны были для него моменты ритмические. Переводя силлабический стих Петрарки ямбом, Мандельштам во всех сонетах часто применяет ударение на первом слоге в начале стиха. Такая расстановка ударений — мандельштамовский способ преодоления разменности ямба, несвойственного силлабическому итальянскому стиху. В приведенной редакции, а также в сонете «Речка, распухшая от слез соленых...», в тех же целях применяется ударение на первом слоге в самой ответственной позиции — в начале стихотворения. Черновики этой редакции неизвестны. Она, как и окончательная, далека от

---

<sup>1</sup> В семейном архиве сохранился перебеленный автограф, с правкой, без даты, 1 л., карандаш. Упомянут Н.И.Харджиевым в примечании, с.315.

<sup>2</sup> После слова «Только» в автографе пропуск; позднее другим карандашом сюда вписано окончательное: «Когда уснет земля». Два последних слова обведены чертой (земля уснет); затем этот знак зачеркнут.

оригинала; с первых же слов накалена эмоционально и семантически; во втором и третьем стихе — вариации с метафорами еще более смелыми и специфически-мандельштамовскими.

«На души зверей пал пух лебяжий»... По сравнению с этим окончательное «на душе зверей покой лебяжий» намного умеренней. Совершенно невероятный в подобном сцеплении значений мотив «пуха» уже превращен в более отвлеченный «покой»<sup>1</sup>. В каких он находился соотношениях и чем был первоначально мотивирован — вопросы, конечно, праздные; он мог явиться и без черновой подготовки. Всеобщее успокоение, уравнивающий зверей и птиц сон («зверей и птиц сон сковывает» — Петрарка) Мандельштамом воплощены в подлинно сюрреалистическом образе. Для «позднего» периода Мандельштама, в отличие от раннего, акмеистического, несомненно характерны приемы сюрреализма (достаточно назвать хотя бы «Стихи о неизвестном солдате»). Тяготение Мандельштама к предельному, сюрреалистическому овеществлению метафор видно в этом сонете, так же, как в других.

«Играет ночь своих созвездий пряжей». В окончательном тексте — «Ходит по кругу ночь с горящей пряжей»<sup>2</sup>. У Петрарки — совсем иная реалья, традиционная для его времени: «Ночь колесницу звездную в круг выводит». Итак, в ранней редакции из собственно-петрарковских реалий выпал «круг» — но сохранены «звезды» («созвездия»); в окончательной — наоборот: есть круг, но нет звезд. Эпитет «горящий» возмещает выпадение этого реального звена, но, как таковое, оно уже пропущено, подобно «пуху» в предыдущем стихе.

В традиционной метафоре «звездной колесницы» реальный план был уже стерт долгим употреблением. А мандельштамовская ночь «играет» пряжей; совсем иная и вся тональность — у Петрарки торжественно-спокойная. К этому ближе последняя редакция. Тем не менее, и окончательное «ходит по кругу ночь с горящей пряжей» дает представление о необычном способе использования Мандельштамом образов оригинала.

Не только тема — даже реалья может быть петрарковской, но образная фабула — своя. Она может создаваться, как уже было нами

---

<sup>1</sup> Тем же карандашом, что и предыдущая поправка, стих переделан и читается: «А на душе зверей покой лебяжий». В другой связи мотив «пуха» находим снова в почти одновременно создававшихся стихах А. Белому («железный пух в морозной крутят тяге»).

<sup>2</sup> Написано под соответствующей строкой.

показано, из реалий других сонетов. Так, одна из отсутствующих в данном оригинале реалий — пряжа — есть в петрарковском сонете XXXIII, притом также в сюжете «ночи». В сонете XXXIII ночь представлена (в мифологических образах) как движение и смена звезд на небосклоне; есть, кстати, и мотив «кружения» (звездных лучей)<sup>1</sup>; есть и пряжа, вернее, прядение. Правда, прядет там не ночь, а земная старушка, поднявшаяся ранним утром («Принялась уже прядь старушка»...). Но все же имеет место сочетание мотивов звезд и пряжи, как в XXXIII сонете Петрарки, так и в переложении CLXIV сонета у Мандельштама, хотя у Петрарки это — смена образов во времени (звезды-ночь; пряжа-утро), а у Мандельштама их совмещение («созвездий пряжа» — это сама ночь). В сонете XXXIII «старушка» не только прядет, но и «раздувает угли», т.е. имеется мотив огня, который мы также можем сопоставить со словом «горящей» у Мандельштама, — разумеется, только в силу наличия нескольких других сходных компонентов. Соединя самые разные петрарковские реалии, Мандельштам создает сюжетную ткань собственных сонетов<sup>2</sup>.

Еще пример. В оригинале сонета CLXIV не фигурирует непосредственно мотив удаленности от возлюбленной. В рассматриваемом варианте переложения он прямо выражен. Мотив удаленности, между тем, есть в соседнем, CLXIII сонете Петрарки («вижу издалика сладостный свет»)<sup>3</sup>, и, возможно, это имело значение для Мандельштама.

Мандельштам свободно варьирует не только способы выражения значений, но и сами значения. «В неудержимом отдаленьи та же» — в нашем варианте. «В неудержимой близости...» — в оконча-

---

<sup>1</sup> «Кружила (rotava) лучи свои блестящие и прекрасные».

<sup>2</sup> Спорен вопрос о том, в какой раздел «Собрания сочинений» Мандельштама следует помещать его сонеты. Возможно, лучше было бы помещать их в раздел оригинальных произведений. Этому мнению придерживалась и Н.Я.Мандельштам. Сигналом того, что поэт не рассматривал эти сонеты как переводы, являются всюду поставленные им эпитафии из итальянского оригинала. Существует вариант двух последних строф данного сонета, где сюжет развит в субъективно-лирических образах («...лишусь обычной // свободы вздоха и сознания цели»). Этот вариант опубликован в американском четырехтомнике, т.1, с.203 («Как из одной высокогорной щели...»).

<sup>3</sup> В сонете CLXIII слова "di lontano" («издалека») находятся рядом со словом "veggió" («вижу»), которое не по смыслу, но по графике сходно со словом "veggio" («бодрую») из сонета CLXIV.

тельном<sup>1</sup>. Поэт переменял позицию на прямо противоположную. Это в известной степени приблизило его к оригиналу (возлюбленная «всегда передо мной» — у Петрарки). Кроме того, мотив удаленности есть в 8-м — неизменявшемся — стихе Мандельштама («...далеким счастьем дышит»), и, возможно, он хотел избежать повторения. Тем не менее, ни в словосочетании «неудержимом отдалении», ни в «неудержимой близости» нет той точно сбалансированной соотношенности определения с определяемым, которая соответствовала бы манере Петрарки.

Главное — в сменах вариантов Мандельштам движется от одной метафоры к другой, а не только от одного к другому ее лексическому или синтаксическому выражению. Именно поэтому его черновые варианты тяготеют к тому, чтобы быть «окончательным» выражением заключенного в них образа.

Пример с «далеким» и «близким» — характерен, но всё же исключителен. Чаще от варианта к варианту у Мандельштама происходит такая смена одного образа другим, когда в каждом предшествующем заключена мотивировка следующего.

Некоторые авторы, писавшие о Мандельштаме, подчеркивали нарочитую темноту, зашифрованность его образов. Конечно, читатель, внимание которого обращено на стихотворение, каким оно является в окончательном виде, «не обязан» и не может иметь в светлом поле восприятия генезис — процесс создания — того или иного поражающего образа. Но углубление в поэтику Мандельштама есть одновременно углубление в его поэзию.

Сюжет (и синтаксис) в ранних редакциях сонетов Мандельштама зачастую бывает яснее, чем в окончательных. В данном сонете вполне согласованы по значению: «не слышит в... отдалении»; «в отдалении та же, что и всегда»; «гневливая, на страже»<sup>2</sup>. В окончательном тексте смысл строфы более «темен», зато экспрессия этой «темноты» очень ярка (например, повтор «целую ночь, целую ночь на страже»)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> На том же листе отдельная запись окончательного текста:

В неудержимой близости всё та же  
Целую ночь, целую ночь на страже  
И вся как есть

<sup>2</sup> Т.е. «что и всегда» (в смысле «как и всегда») — «на страже» своей добродетели (тема других петрарковских сонетов).

<sup>3</sup> Выражение «и вся как есть» напоминает тютчевское «и я, как есть» (стихотворение «Брат, столько лет сопутствовавший мне...»).

И еще одна особенность есть у сонетов Мандельштама. В них метафора, при всей ее необычности, своей «энергетикой» обязана структуре метафоры как таковой (кроме совершенно уже стертой); ее реальный план практически действеннее переносного. Эмпирическая реалья, как бы она ни была невероятна, представляется умственному взору. До предела невероятное, но и до предела сенсуальное «на души зверей пал пух лебяжий» мы также должны предметно представить.



## СТИХИ АНДРЕЮ БЕЛОМУ

Среди произведений Мандельштама есть несколько образцов «открытой композиции» — с таким соотношением строфики, размера, интонации, когда в программу не входит закономерная остановка или сокращение смыслового, речевого потока. Тем не менее, впечатление избыточности у самого поэта возникало. Но выбрать одно и совсем отбросить другое он не решался, и это было связано с теми особенностями его творчества, о которых уже много говорилось в этой работе. Его варианты, как правило, не просто новая обработка предшествующего текста, а все время — разработка нового, движение вперед, захват новых мотивов.

По словам Н.Я.Мандельштам, в некоторых случаях поэт просил ее переписать (или перепечатать) подряд все готовые строфы, не отказываясь ни от одной, и только после этого он окончательно устанавливал состав и композицию. Примером могут служить стихи А.Белому, «Стихи о неизвестном солдате» и цикл «Армения». Цифрами или черточками помечались отобранные строфы. Остальные не всегда отбрасывались, но группировались в самостоятельные стихотворения и все вместе держались на едином тематическом и ритмическом стержне<sup>1</sup>.

Н.И.Харджиев в издании «Библиотеки поэта» напечатал, в качестве основных редакций, два стихотворения, посвященные А.Белому («Голубые глаза и горячая лобная кость...») и «Меня преследуют две-три случайных фразы...»). Последнее напечатано им по беловому автографу из собственного собрания. Оспаривать это решение бессмысленно, т.к. беловой автограф с датой «январь 1934» говорит сам за себя. В семейном архиве поэта есть, между тем, два списка со значительно большим объемом текста, относящегося к стихотворению «Меня преследуют...»<sup>2</sup>. Оба списка свидетельству-

---

<sup>1</sup> В домашнем обиходе поэта такой свод текстов, относящихся к данному замыслу, назывался «колбасой».

<sup>2</sup> Список рукой Е.Я.Хазина, из 15-ти строф, и, дополнительно, со схематической записью «Когда душе столь торопкой, столь робкой» (дальнейший текст означен многоточиями) и «Дышали шуб меха, плечо к плечу теснилось» (то же, дата 16-22 января 1934 г.). Список 15-ти строф рукой Н.Я.Мандельштам, на одном листе со стихотворением «Мастерица виноватых взоров...»; общая дата внизу листа: II, 34.

ют о намерении автора из всего наличного текста этого стихотворения создать цикл<sup>1</sup>. Группы строф помечены цифрами. По-видимому, твердое решение о композиции цикла тогда принято не было. Цифры (некоторые из них проставлены автором)<sup>2</sup> не дают окончательного порядка. Но границы самих стихотворений, образуемых группами четверостиший, оказались таким образом предварительно определены.

В 1-м томе американского издания эти цифры напечатаны в качестве вариантов, однако, что важно, не в разделе вариантов, а в основном корпусе<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> В ответ на это наше предположение Н.Я.Мандельштам отозвалась запиской: «В записи рукой Е.Я.Хазина (он мог писать только под диктовку, т.к. стихов не запоминал (т.е. наизусть) — намечен цикл стихов Белому («Реквием»), но потом предполагавшиеся повторы строф (отмеченные Хазиним многоточиями и отдельными строчками) были сняты». О «цикле» стихов, посвященных Белому, пишет И.Эренбург («Люди, годы, жизнь»).

В прижизненном рукописном сборнике 1935 г. соответствующая часть листа отсутствует: остались два фрагмента, последовательно один за другим: «Он дирижировал кавказскими горами...» и «А посреди толпы задумчивый, брататый...». Исхода из формата листа, ясно только, что и здесь был записан цикл, а не два стихотворения и что указанные фрагменты находились где-то в его середине.

<sup>2</sup> В списке Н.Я.Мандельштам пронумерованы 9 строф, из них цифры 4, 5, а также поправка «готовясь» — рукой автора. Таким способом были тогда отобраны строфы для стихотворения «Меня преследуют...». В списке Е.Я.Хазина техника другая: пронумерованы группы строф, оставшиеся вне состава стихотворения «Меня преследуют...».

<sup>3</sup> Для дальнейших публикаций укажем на некоторые неточности. Стихотворение «Меня преследуют две-три случайных фразы...» в беловом автографе не имеет названия. Здесь же в предпоследнем стихе надо: «Доколе не сорвусь» (вместо «покуда...»). Во фрагменте «Он дирижировал кавказскими горами» вместо «пугливыми шагами» надо «пустынными берегами» (так в списке Е.Я.Хазина 1934 г., Н.Я.Мандельштам 1935 г. и др.). Н.Я.Мандельштам в разговоре со мной согласилась, что «пугливыми шагами» — не вариант, а, в позднейших записях, ошибка ее памяти («спуталось с Гамлетом из восьмистиший»). «Шел через разговор» — надо «шел чуя разговор» (так в записи Е.Я.Хазина — под диктовку поэта). Здесь же лишняя строчка «И европейской мысли разветвление». Во фрагменте «Ему кавказские кричали горы» надо: не «явлений», а «явления». Этот фрагмент — один из самых ранних вариантов, по записи Л.Н.Гумилева. Его мотивы близко повторены в позднейшем фрагменте «Он дирижировал кавказскими горами». Именно «Он дирижировал...» дано в сводной записи всего наличного текста Е.Я.Хазиним. Н.Я.Мандельштам, поддерживая принцип публикации стихов А.Белому в виде цикла, считала, однако, что фрагмент «Ему кавказские кричали горы...» должен быть отнесен в раздел вариантов. Предполагалось отнести также в раздел вариантов несохранившееся полностью «Откуда привезли? Кого? Который умер?...». Обсуждалась возможность, что его 2-я строка — «Где [будут хоронить]...».

Можно предположить, что в цикле находили свое место и «конкурирующие» в разных списках и публикациях оба варианта двух заключительных строф стихотворения «Меня преследуют две-три случайных фразы...»:

А посреди толпы стоял гравировальщик,  
Готовясь перенести на истинную медь  
То, что обугливший бумагу рисовальщик  
Лишь крохоборствуя успел запечатлеть.

Как будто я повис на собственных ресницах,  
И созревающий, и тянувшийся весь,  
Доколе не сорвусь, разыгрываю в лицах  
Единственное, что мы знаем днесь.

А также:

И посреди толпы, задумчивый, брадатый,  
Уже стоял гравер, друг меднохвойных доск,  
Трехъярой окисью облитых в лоск покатым,  
Накатом истины сияющих сквозь воск.

Как будто я повис на собственных ресницах  
В топокрылатом воздухе картин  
Тех мастеров, что насаждают в лицах  
Порядок<sup>1</sup> зрения и многолюдства чин.

Тема смерти и фабула похорон в обоих вариантах общие. Та же внешняя ситуация. Но внутренняя ситуация и сюжет глубоко различны и, как уже бывало, — противоположны.

Один вариант пронизан отчаянием. Поэт, самоотождествленный со «слезой», разыгрывает эту метафору почти на всем пространстве 2-го четверостишия. Метафорой смерти является «доколе не сорвусь». «Слеза»-поэт еще не сорвалась, но к этому близка («и созревающий, и тянувшийся весь»). «Слеза» — это плач об А. Белом, о себе и обо всех: «единственное, что мы знаем».

В другом варианте то же самоотождествление — «как будто я повис на собственных ресницах» — сразу остановлено в своем развитии. «Толпокрылатый воздух», «картины», «мастера», «порядок», «многолюдства чин» — все здесь ассоциируется с прекрасной осмысленностью человеческой жизнедеятельности (образы живописи).

Существенное различие заметно и в первых строфах: в одном варианте «рисовальщику» не удалось увековечить ушедшего («обугливший бумагу... // Лишь крохоборствуя успел запечатлеть»); «гравировальщик» стоит, только еще «готовясь»; и в дальнейшем

---

<sup>1</sup> Sic! В издании «Библиотеки поэта» опечатка: «подарок».

тексте не подразумеваются никакие победы. В другом варианте все иначе, все наоборот: нет символически неудавшейся попытки «рисовальщика», с его крохоборством (мотив рисовальщика совсем снят). А граверу приданы черты уверенности в своем деле и в себе. Он — «друг меднохвойных досок»; патриархально-успокоительная окраска этого иносказания очевидна (в отличие от «обугливший», «крохоборствуя»). Соответственно окрашены и слова «задумчивый», «брадатый».

В одном тексте увековечивающая медь — символ искусства — никак не утверждена в своем торжестве над смертью (в своей высшей «истинности»). В другом — торжество творческой «меди» уже и в 1-й строфе заявлено словами «накатом истины сияющих сквозь воск»<sup>1</sup> (сияющая, побеждающая «истина» искусства), а во 2-й строфе дано ее подлинное торжество.

Расходясь столь сильно, тексты, по существу, перестают быть вариантами, и это небезразлично в свете проблемы циклизации.

В записи цикла Е.Я.Хазиним стихотворение «Меня преследуют две-три случайных фразы» завершается первым из приведенных текстов. В списках Н.Я.Мандельштам — то же самое, а при этом имеются сделанные ею отдельные записи текста с «толпокрылатым воздухом»<sup>2</sup>.

В записи Е.Я.Хазина обращает на себя внимание римская цифра III, которой означена 7-я по счету строфа «Дышали шуб меха, плечо к плечу теснилось». Это может быть указанием на то, что в одной из намечавшихся поэтом композиций цикла данная строфа изымалась — в виде пробы — из состава стихотворения «Меня преследуют...», и ею предполагалось начать другое стихотворение. Какое же? Припомним, что в записи Е.Я.Хазина стих «Дышали шуб меха...» на том же листе написан еще раз, а предполагаемое продолжение означено схематически — точками. Вряд ли повторялся

---

<sup>1</sup> Воск, сквозь который сияет истина, прямо соотнесен поэтом с доской гравировальщика; косвенно (быть может) — и с восковым лицом умершего.

<sup>2</sup> Одна из них, во всяком случае, сделана при жизни поэта. Находится в семейном архиве на одном листе с фрагментом «Стихов о неизвестном солдате». Обе строфы с «толпокрылатым» сохранились не неотрезанной части рукописного «сборника» 1935 года. Н.Я.Мандельштам очень настаивала на том, что и текст с «доколе не сорвусь» не был отвергнут.

текст двух финальных строф, который был только что уже зафиксирован в составе стихотворения «Меня преследуют...»<sup>1</sup>. Не подразумевался ли в составе трехстрочного стихотворения, начинающегося строфой «Дышали шуб меха...», текст с «толпокрылатым»? Ведь он уже существовал<sup>2</sup>.

Последняя воля автора в отношении цикла остается неизвестной.

Стихотворение «Голубые глаза и горячая лобная кость» также принадлежит к типу стихов Мандельштама с незамкнутой структурой. Окончательный текст содержит 12 двустиший. Сохранились, в сугубо черновой записи, еще 7<sup>3</sup>:

И клянусь от тебя в каждой косточке весточка есть  
И остаться в живых за тебя величайшая честь.

Из горячего черепа льется и льется лазурь  
И тревожит она литератора-Каина хмуры.

Так слагался (?) смеялся и так не сложившись ушел  
Гоголек или Гоголь иль Котенька или глагол.

На тебя надевали тиару — юрода колпак  
Продавец паутины, ледащий писатель, пустяк.

Буду гладить и гладить сухой шевиот обшлага  
Обо всем обо всех запредельная (?) плачет вьюга.

Выпрямитель сознания еще не рожденных эпох  
Голубая тужурка, немецкий крикун, скоморох.

Прямизна нашей мысли не только пугач для детей:  
Без нее лишь бумажные дести и нету вестей.

Эти наброски не были обработаны поэтом. В большинстве из них развиты иные мотивы, чем в окончательном тексте.

---

<sup>1</sup> Также отдельно и по той же схеме, с отточиями вместо продолжения, записан на этом листе стих «Когда душе столь торопкой, столь робкой...». А ведь именно это дало основание считать весь фрагмент отдельным стихотворением.

<sup>2</sup> Отрывок из него записан (рукой Н.Я.Манделштам) на листе с первоначальной 6-строфной редакцией стихотворения «Меня преследуют...» (копия Л.Н.Гумилева). Соображения о возможности трехстрочного варианта стихотворения относятся только к истории цикла.

<sup>3</sup> Три двустишия: «Из горячего черепа...», «Выпрямитель сознания...» и «Буду гладить и гладить...», последнее с разночтением [«говорившая?»], — опубликованы Н.И.Харджиевым в издании «Библиотеки поэта», с.297 (к этому двустишию относится неразборчивый вариант 2-го стиха: «Вопрошав о том, что такое...»).

## ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «СТИХОВ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ»

Одно из наиболее поздних и значительных произведений Мандельштама, «Стихи о неизвестном солдате», — вместе с тем и одно из наиболее трудных для понимания стихотворений. Поэтика Мандельштама зачастую отличается сугубой многосмысленностью, сложной метафоричностью, и в «Стихах о неизвестном солдате» это особенно ощутимо. Разумеется, общий гуманный смысл стихотворения, его антивоенный пафос очевидны. Однако смысл этот реализуется в образах слишком неожиданных и нетрадиционных для того, чтобы остаться непрокомментированными. Попытку подобного комментария мы и предлагаем в настоящей работе, на материале творческой, а также текстологической истории этого произведения.

Текстологически проблема публикации этого замечательного произведения крайне сложна. Его окончательный текст не был определен поэтом. Сохранилось несколько ранних и промежуточных авторских редакций, а также несколько списков. С конца (по-видимому) февраля по конец марта 1937 г. текст разрастался неудержимо<sup>1</sup>. Сохранилась в семейном архиве сводная запись «Солдата» рукой Н.Я.Мандельштам, состоящая из 110-ти стихов<sup>2</sup>. Но это — не окончательная редакция; это — запись всего наличного текста с целью ничего не утратить и не забыть. Очень мало дошло следов того, какими в конце концов виделись поэту состав и композиция «Солдата»<sup>3</sup>.

Располагая рукописями из семейного архива, В.Швейцер опубликовала в хронологическом порядке три разных авторских редакции «Солдата», а также, по копии, сводный текст, состоящий из 97

---

<sup>1</sup> Самая ранняя (уже беловая) редакция, рукой Н.Я.Мандельштам, с обильной авторской правкой, — 1 марта 1937 — состоит всего из 17-ти стихов. Следующая — 3 марта (беловой автограф) — из 39-ти; затем, с датой 2-10 марта, — из 55-ти.

<sup>2</sup> Как наиболее ранняя, сделанная при жизни поэта, эта запись «свода» (1937) имеет первостепенное значение.

<sup>3</sup> Запись (рукой поэта и рукой Н.Я.Мандельштам), намечающая последовательность «фрагментов», есть на обороте чернового автографа стихотворения «Клейкой клятвой пахнут почки».

стихов<sup>1</sup>. Изучение автографов и наиболее авторитетных записей вынуждает отнести остальную часть 110-строфного свода к заведомым вариантам<sup>2</sup>. Итак, наиболее вероятный объем, каким он на последнем этапе работы представлялся поэту, — 97 строк<sup>3</sup>.

Космизм — пожалуй, наиболее яркая особенность, присущая замыслу от начала и до конца работы над этим текстом.

Небо и человек (солдат), их противостояние, враждебность неба, осуждение жестокого неба с позиции человека — такова общая для всех редакций фабула стихотворения.

Замечательная особенность «Стихов о неизвестном солдате» — органическая их связь с русской и мировой традицией философской поэзии. Характерно, что именно о поздних стихах Мандельштама (не специально о «Солдате») Б.Пастернак отозвался: «Он новое вводит в общую беседу, до него заведенную». Связь эта не прямая; вся образная система мандельштамовского стихотворения — если

---

<sup>1</sup> Осип Мандельштам. Воронежские тетради. [Анн Арбор], «Ардис», 1980. До этого: «Литературная Грузия», 1967, №1, с.71-72, где напечатано с пропусками и неверными прочтениями. Ошибки есть также в американском издании (т.1, 1967, с.244-249).

<sup>2</sup> Мотивировать это решение в рамках настоящей работы было бы слишком громоздким. Мы всячески приветствуем то, что сводный текст напечатан. В публикацию В.Швейцер вносим незначительные поправки (ею уже исправлены некоторые неточности американского издания). Надо: «могилой» (стих 19); «И за полем...» (стих 36); «Я не Лейпциг, я не Ватерлоо» (стих 41); «Мыслью пенится» (стих 78); «Эта слава» (стих 89). По поводу исправления «светопыльной дорожкой» на «светопыльной обновой» (рифмуется с «новою») можем привести подтверждающую его записку к нам Н.Я.Мандельштам: «Дорожкой очевидно моя описка; возможно, что О.М. так продиктовал, но такая «устная описка» была частым явлением (например, со стихотворением «Украшался отборной собачиной...» — О.М. забыл, что там слово «стыд», и произнес «строй»)). Правильное «обновой» — в записи Н.Я.Мандельштам 55-строчной редакции «Солдата» 2-10 марта 1937 года. Описки «дорожкой» и «строй» не являлись никогда вариантами.

Попутно: одной из описок Н.Я.Мандельштам мы считаем слово «высший» в стихотворении «Заблудился я в небе...» («Лед весенний, лед высший, лед вешний»). Нисколько не сомневаемся, что надо «вышний». Н.Я.Мандельштам охотно с этим согласилась.

<sup>3</sup> Название «Стихи о неизвестном солдате» сохранилось в прижизненной записи рукой Н.Я.Мандельштам. В ранних редакциях стихотворение сначала не имеет названия, затем называется «Неизвестный солдат». На обороте белого автографа «Клейкой клятвой пахнут почки...», в перечне стихотворений, названо «Солдат» — однако это простое сокращение, а не вариант названия.

так позволено сказать — ни на что не похожа. В то время как в других его стихах очень часто можно проследить словесное продолжение «тематической традиции», зачастую даже лексическую или фразеологическую «цитатность», то здесь этого очень мало. Вместе с тем, «Стихи о неизвестном солдате» продолжают старую как мир философскую тему протеста человека, конфликта его с «небесными», «высшими» силами (назовем только из новой поэзии Мильтона, Байрона, Баратынского, Лермонтова). Лермонтов, как увидим, не случайно и упоминается в этих стихах. Но, еще раз отметим, разработка темы у Мандельштама очень индивидуальна и специфична именно для его манеры.

Мандельштам — поэт крайностей, поэт, пользующийся самыми неожиданными сопоставлениями; любую метафору он стремится реализовать до предела. По выражению самого поэта, «ни одно слово не лучше другого» (стихотворение «Нашедший подкову»)<sup>1</sup>. Об «омолаживающей силе метафоры» он писал в «Разговоре о Данте».

В собственном творчестве Мандельштама и по существу, и по манере многое ведет к «Солдату». Таково, например, стихотворение 1923 г. «Опять войны разногласица...». Подобно тому, как это будет в «Солдате», и здесь речь идет о небе и людях; и здесь небо дано как своего рода полигон, с которого ведется обстрел по человеку. Вслед за Блоком, автором стихотворения «Летун отпущен на свободу...», Мандельштам выражает тревогу за судьбы Земли. И в его стихотворении также подразумеваются, как реалии для образов довольно темных, летящие сверху бомбы. Те же значения характерны и для стихов о солдате. Но приведем сначала строфу их стихотворения «Опять войны разногласица...»:

Как шапка холода альпийского,  
Из года в год, в жару и лето,  
На лбу высоком человечества  
Войны холодные ладони.  
А ты, глубокое и сытое,  
Забременевшее лазурью,  
Как чешуя, многоочитое,  
И альфа, и омега бури, —

---

<sup>1</sup> В издании «Библиотеки поэта», с.132-135.



Тебе — чужое и безбровое —  
Из поколения в поколение  
Всегда высокое и новое  
Передается удивленье.<sup>1</sup>

«Тебе», «ты» — подразумевается небо. Оно «многоочитое» — имеются в виду звезды. Метафора «звезды-очи» (как и обратная: «очи-звезды»); выражение «звезды глядят» — всё это в поэзии традиционно. Но «многоочитость» придает этим значениям совсем другую окраску. «Безбровое» небо — от образа «звезд-очей».

Здесь и заостренное использование традиционного образа неба, и отталкивание: звезды — это всегда «глаза» неба, но вот бровей ему никто не придал во всей мировой традиции; оно «безбровое». И чужое.

«Мне в сердце длинной булавкою // Опустится вдруг звезда», «Последней звезды безболезненно гаснет укол», «Звездная колючая неправда», «...и ни одна звезда не говорит». В стихотворении 1922 года «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» небо (звезды) и земля довольно четко противопоставлены. Земля дана в терминах тепла, жизни, нежности, любви и прямо названа («желтизна травы и теплота суглинка»). Звезды — «жестокие», от них исходит «верещанье», они сопряжены с отрицательным мотивом «соли» (шлют «соленые приказы», «под солью звезд»)<sup>2</sup>. «Крутая соль торжественных обид» — не от звезд ли? Действие соли («А белый, белый снег до боли очи ест») придано снегу, падающему сверху на землю.

Как ни далеко это стихотворение от «Солдата», в его мягких, патриархальных мотивах уже выражена отрицательная связь между человеком (земля) и небом.

В полном тексте «Стихов о неизвестном солдате» — при всей многосоставности и сложности его содержания — важнейшей темой будет та же «обида», с космической громкостью звука высказанная в одном из заключительных стихов полного текста: «Слышишь, мачеха звездного табора, // Ночь, что будет сейчас и потом?»<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Там же, с. 230.

<sup>2</sup> Там же, с. 258, 121, 143, 125, 125-127.

<sup>3</sup> «Стихи о неизвестном солдате» дают основание для религиозно-философской интерпретации — или хотя бы попутных размышлений в этом направлении — на что мы здесь не отваживаемся.

В упомянутом выше стихотворении «Опять войны разногласица...» фигурировали «врагиня-ночь, рассадник вражеский...». В свойственных ему необычных метафорах поэт призывал «землян» к миру, радости, пиршеству духа, когда «гром» — это органичный гром музыки, а «яблоко» раздора — яство на этом метафорическом пиру:

Давайте слушать грома проповедь,  
Как внуки Себастьяна Баха,  
И на востоке и на западе  
Органные поставим крылья.  
Давайте бросим бури яблоко  
На стол пирующим землянам  
И на стеклянном блюде облака<sup>1</sup>  
Поставим яств посередине.  
Давайте всё покроем заново  
Камчатной скатертью пространства,  
Переговариваясь, радуясь,  
Друг другу подавая брашна.<sup>2</sup>

С позиции людей, «землян», и рассматривается в «Стихах о неизвестном солдате» некая злая воля, находящаяся вне земли, вне сообщества людей. Это стихотворение возможно было бы трактовать как по-своему богоборческое; ведь именно к этой поэтической традиции, мировой и русской, оно примыкает. Мы уже упомянули в этой связи Лермонтова, у которого, наряду с противоположными, есть и мучительно-богоборческие мотивы («За всё, за всё тебя благодарю я...» и др.).

В самом тексте Лермонтов включен Мандельштамом в «товарищество» солдат (подробнее это будет рассмотрено дальше). И не только Лермонтов. Ведь «неизвестность» солдата — это в данном произведении также метафора. Земляне трактуются поэтом с гуманностью и демократизмом, доведенными до абсолюта. Безымянные герои окопов, Швейк, Дон-Кихот, Лермонтов, Шекспир — выстроены в один ряд землян, и жизнь их тела и духа драгоценна поэту; к землянам, к их огромной толпе и судьбе, он относит и самого себя.

С темой гибели Лермонтова связана в стихотворении и тема оборвавшейся в полете поэзии, которую Мандельштам издавна воплощал в образе ласточки (стихотворение «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» и др.<sup>3</sup>). Совмещение в самом начале «Солдата»

---

<sup>1</sup> Sic!

<sup>2</sup> Там же, с. 229.

<sup>3</sup> Там же, с. 117.

мотивов «воздуха», «звезд» и «океана» прямо восходит к лермонтовскому «Демону»<sup>1</sup>:

На воздушном океане  
Без руля и без ветрил  
Тихо плавают в тумане  
Хоры стройные светил.

Почти неузнаваемо видоизменился у Мандельштама этот лермонтовский образ воздушного океана, приобретя новый, условно говоря, «блоковский» вид угрожающей сверху бомбежки, воздушных ям, уничтоженных городов, а также неисчислимых, гигантских расстояний, скоростей, грандиозных «оптовых» человеческих гибелей.

В стихотворении «Опять войны разноголосица» поэт высказывает возможность совсем другого взгляда на «небо» — попросту говоря, возможность неба благоприятствующего, с облаками — блюдами для мирных «яств» и «бращен». «Стихи о неизвестном солдате», написанные в преддверии 2-й мировой войны, в период временно восторжествовавших в ряде стран фашистских режимов, гораздо более трагичны. Метафора «крупных оптовых смертей», торговли жизнями проходит через всё стихотворение, порождая новый смысловой побег — «затоваривания» человеческого сознания. В этой цепи значений возникает и причудливый образ небесной «тары», заготовленной не для ужасов войны, а для «обаянья» — образ, по своему связанный с теми упованиями на мирное небо, которые выражались в стихотворении «Опять войны разноголосица». В текстах Мандельштама, создававшихся одновременно с «Солдатом», фигурируют «облака», именно в сочетании со словом «обаянье» (например, в стихотворении «Заблудился я в небе — что делать...»).

В последних строках «Стихов о неизвестном солдате» выражена тревога не только за судьбы людей, но и за судьбу всего мироздания, самих «звезд», с их «ясностью» и «зоркостью». Поэт не знал еще об атомных бомбардировках, но — в сложных и фантастических образах — намекнул на возможности космических сдвигов и катаклизмов. Можно предположить, что источником для этих образов послужила тогда недавно выдвинутая астрономическая теория «красного смещения» звезд.

---

<sup>1</sup> Taranovsky, *ibid.*, p. 16.

Итак, следуя традиции поэтически-философской мысли, поэт предпринимает тяжбу, «суд» с таинственными вышними силами — от лица «неизвестного солдата», человека, используя определение человека по Лейбницу как «монады, лишенной окна».

Было бы чрезвычайно интересно проследить, по достоверным записям<sup>1</sup>, процесс разрастания «Стихов о неизвестном солдате», от первоначальных к позднейшим текстам. Конечно, требуется точное знание хронологии всех отдельных фрагментов. Пока что достоверной опорой, для начала работы, являются самая ранняя (повидимому) редакция 1 марта; ее правка, в свою очередь дающая две черновых редакции; редакция 3 марта (39 стихов); редакция 2-7 марта (то же); редакция 2-10 марта (55 стихов; вторая из посланных в журнал «Знамя»)<sup>2</sup>.

1 марта 1937 г. Н.Я.Мандельштам набело переписала стихотворение, еще не имеющее названия, из 17-ти строчек<sup>3</sup>:

Этот воздух пусть будет свидетелем —  
Безымянная манна его —  
Сострадательный, темный, владетельный —  
Океан без души, вещество...

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

Аравийское месиво, крошево  
Начинающих смерть скоростей —  
Это зренье пророка подошвами  
Протоптало тропу в пустоте —  
Доброй ночи! Всего им хорошего  
В холодеющем Южном Кресте.

---

<sup>1</sup> Таковы несколько трехстрочных записей, по памяти, рукой Н.Я.Мандельштам; ее записи (конец 30-х гг.) разрозненных строф; запись начальных слов 27-ми стихов на обороте машинописи «Гончарами велик остров синий...»; запись 37-ми заключительных стихов в списке из 12-ти стихотворений (сделанная Н.Я.Мандельштам вскоре после смерти поэта). С другой стороны, в архиве имеются записи рукой Н.Я.Мандельштам 50-х и 60-х годов.

<sup>2</sup> Кроме редакции 1 марта, опубликованы в указанном издании «Воронежских тетрадей».

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, ф.1893, оп. 2, ед. хр. 1.

Этот текст — основа для всех дальнейших построений. Стифы последующих редакций будут либо повторять, либо расширять образы и структуру первой редакции.

Уже здесь стихотворение строится из фрагментов разной длины (4-7-6 стихов) и с разной рифмовкой. При этом ритм — подчеркнуто-правильный (к этому тяготеют трех-сложники; здесь — анапест). Такое сочетание свободы в строфическом членении и жесткой обязательности метрических ударений — явление не частое. Найденный ритм, огромность и значимость темы, ее «свернутость» способствовали порождению всё новых и новых разветвлений.

Первый фрагмент (с него — хотя и с изменениями — будут начинаться все редакции, до самого конца) сам по себе уже содержит одну из главных во всем замысле тем. Но небо здесь еще прямо не названо, назван «этот воздух» (он же — «океан», в соответствии с ходовым выражением «океан воздуха»). «Безымянная манна» — несомненно, завуалированно подразумевается выражение «манна небесная». Это с самого начала — ни что иное, как метафора того, что сыплется сверху (снег, дождь). Значение совершенно прояснится в дальнейших редакциях, в другой композиции («Помнит дождь, неприветливый сеятель, // Безымянная манна его»). «Безымянная» — созвучно с «манна»; такие ассоциации по созвучию характерны для позднего Мандельштама. Но для него также характерны резкие переносы эпитетов, и не исключено, что впервые пришедшее здесь слово «безымянная» в дальнейшем ходе работы вызвало ассоциацию с выражением «неизвестный солдат». Пока что человек, солдат — не названы, а косвенно подразумеваются в самом конце («всего им хорошего...»), причем это «им» даже не очень согласовано с контекстом. Еще не появились «землянки»; не возникло парадоксальное совмещение лермонтовского «океана» с «монадой без окна» (человек); все несколько проще; «воздух» — вещество; он же — «океан без души». Некоторая несогласованность еще есть и в противоречивости характеристики океана: «без души» и «сострадательный». Но тяжба с небесами уже начата: «этот воздух пусть будет свидетелем...».

Второй фрагмент — он без единого изменения повторится во всех редакциях, хотя будет не раз менять свое место, — целиком состоит из характеристики «этих» (других, не земных) «миров». В каждом из 6-ти стихов (всего их 7) — самодовлеющие и совершенно необычные метафоры угрожающего звездного неба. Небо изображено чужим, странным и страшным: виноградины шевелятся, города

висят, ядовит холод, ядовиты ягоды. Оно всё — угроза, «ябеда», «обмолвка» (обман). Предметы, в естественной ситуации представляющие и питающие жизнь, оборачиваются ее противоположностью. Слово «золотые» не придает гротескной картине положительной окраски, так как отнесено к парадоксальному словосочетанию «созвездий жиры». Кстати, здесь снова вспоминается стихотворение трудного 1923 года «Опять войны разногласица...», где небу был придан — по контрасту с землей — эпитет «сытое»<sup>1</sup>.

«Созвездий жиры» таят в себе не только нечто странное, но нечто страшное.

Слово «жиры» — именно во множественном числе — маркировано. Для поколения Мандельштама оно имело очень специфическую и, во всяком случае, амбивалентную смысловую окраску. «Жиры», во множественном числе, — это термин отоваривания, ассоциирующийся с голодом (в следующих редакциях будет и «затоваривая» и «тара»). Абсурдность словосочетания жиры-звезды — значима.

Метафора «созвездий шатры» согласуется с мотивом Аравийской пустыни (поход Наполеона) в следующем фрагменте<sup>2</sup>. В свернутом виде этот заключительный для данной редакции фрагмент содержит мотивы войны и смерти на войне.

Ассоциации сразу ведут к первой в новой истории войне «мирового» (по меркам того времени) типа — к войнам наполеоновским: «Аравийское месиво, крошево» — это поход в Египет; Южный Крест — созвездие, видимое только в южном полушарии. «Начинающих смерть скоростей» — иносказание, имеющее в виду огнестрельное оружие. «Зренья пророка» — предвиденья, пророчества глобальных бедствий. Не исключено, что подразумевается слепота ясновидящего пророка: слепой видит мир посредством ходьбы,

---

<sup>1</sup> В стихи на смерть А. Белого (1934) Мандельштам неожиданно ввел старинное выражение — из «Слова о полку Игореве» — «печаль жирна», в смысле «густа», «обильна» («Печаль жирна тече средь земли Руской»).

У Ломоносова, с одами которого Мандельштам соотносил своего «Солдата» (об этом далее), это слово употреблялось в том же значении «обильна», «густа» — в «Вечернем размышлении о Божием величестве», в описании небосвода:

Там спорит жирна мгла с водой,  
Иль солнечны лучи блестят...

<sup>2</sup> Сравним: «Ты звезды распростер без счета // Шатру подобно пред собой» (Ломоносов. Преложение псалма 103).

видит «подошвами» — чисто мандельштамовский образ<sup>1</sup>. Холодеющий Южный Крест — здесь и перенос эпитета (холодеют мертвые), и холод звезд (неба), и символика креста. Парадоксально совмещение понятий холода и юга.

В первоначальной редакции 1 марта уже есть и трудно поддающаяся определению ирония (своего рода «юмор висельника») — отдельная нота в пафосе целого: «Доброй ночи! Всего им хорошего...». И сама эта фраза останется в стихотворении до конца, и появится несколько других, ей родственных.

«Воздух дрожит от сравнений», — писал Мандельштам в стихотворении «Нашедший подкову» (там же — процитированное выше «ни одно слово не лучше другого»). Эта склонность к безудержной словесной игре, образотворческому фантазированию в других произведениях Мандельштама зачастую вела к игре с вариантами, трактуемыми ту же тему прямо противоположно. Это характерно для вариантов «Грифельной оды», переложений из Петрарки. В «Стихах о неизвестном солдате» положение иное. Это произведение изначально целеустремленное; ему свойственны ясность замысла, четкость смысловых ходов, мотивированность ассоциаций. Темен его стиль, а не смысл. И это сказывается на характере возникающих новых фрагментов: в них почти отсутствуют обратные ходы, противоположные решения той или иной темы. В процессе создания «Стихов о неизвестном солдате» — это видно по сохранившимся материалам — почти отсутствовал «выбор» вариантов, и, в сущности, вариантов не было. Была некоторая перегруппировка и, главное, наращивание фрагментов — за счет расширения уже имеющихся образов и подхвата возникающих у поэта ассоциаций.

Между тем, в произведениях, создававшихся одновременно со «Стихами о неизвестном солдате», не раз трактуется в совсем противоположном духе тема «небо — человек». В этом Мандельштам все-таки верен себе:

...Забываем мы часто о том,  
Что счастливое небохранилище —  
Раздвижной и прижизненный дом.

(«Я скажу это начерно, шепотом...»)

---

<sup>1</sup> Формальная слепота у Мандельштама зачастую дана со знаком уважения, доверия («слепцы зеленые» — старые деревья — в черновиках «Грифельной оды»; «посмотри, как я слепну и крепну» (о себе); «слепая ласточка» — с нежностью).

В одной из редакций стихотворения «Заблудился я в небе — что делать?..» небо дано, как самая большая, самая неразрешимая и прекрасная в жизни человека загадка. Стихотворение явно связано тематикой со «Стихами о неизвестном солдате», но мысль и тональность иные:

Если я не вчерашний, не зряшний, —  
Ты, который стоишь надо мной,  
Если ты виночерпий и чашник,  
Дай мне силу без пены пустой  
Выпить здравье кружащейся башни —  
Рукопашной лазури шальной.

Голубятник, черноты, скворешни,  
Самых синих теней образцы,  
Лед весенний, лед вышний, лед вешний —  
Облака — обаянья борцы, —  
Тише: тучу ведут под уздцы!<sup>1</sup>

Итак, одновременно с «Солдатом» — не «висящие города», не ядовитый холод, а всегда милая Мандельштаму патриархальная образность («скворешни», «тучу ведут под уздцы») и радующая зренье человека красота «самых синих теней» неба.

В «Стихах о неизвестном солдате» позиция человека чем дальше, тем больше усложняется. Всё причудливее совмещается реальное с фантастическим. Один из наиболее склонных к метафоре поэтов, Мандельштам предельно актуализирует и предметный, и абстрактный ее планы. Ведь метафоре как таковой вообще свойственна актуализация предметного плана (кроме совсем стертых долгим употреблением)<sup>2</sup>. Мы увидим, как Мандельштам оживляет предметный план самых обычных, ходовых, иногда даже вовсе не метафорических выражений.

Все сюжетные нити первой редакции продлеваются, все ассоциации, идущие от прямого к переносному значению (и наоборот) почти любого из употребленных слов разрабатываются, оживляются, формируют новые метафорические сюжеты.

Приведенный выше набело переписанный текст испещряется авторскими поправками<sup>3</sup>. Объем пока не увеличивается. Вторая

---

<sup>1</sup> По изданию «Библиотеки поэта», с.198-199. Полагаем, что в список, по которому печаталось стихотворение, вкралась ошибка: «лед вышний». И смысл (облака — небесный лед), и звукопись подсказывают необходимость исправления описки.

<sup>2</sup> Об «омолаживающей силе метафоры» поэт писал в «Разговоре о Данте».

<sup>3</sup> На листе с основной записью слева, справа, сверху и внизу различаются 5 отличных друг от друга типов начертаний слов.



строфа остается без изменений (правится 1-я и 3-я). Устремленность к открытой форме выражается даже в том, что сначала предпринимаются перемены в последней строфе. Больше пространства отдается изображению людей, вначале свернутому в кратком местоимении: «всего им хорошего». Снят абстрактный мотив «пророчества», и за этот счет введен новый. В трех метафорах незавершенности (одной мало поэту) выражена преждевременность людских смертей:

Аравийское месиво, крошево  
Начинающих смерть скоростей —  
Недосказано там, недоспрошено,  
Недокинуто там в пустоте...<sup>1</sup>

В следующем витке метафора уточняется, конкретизируясь в новой реалии. «Недокинуто там в пустоте» изменяется на «недокинуто там в сеть сетей».

Реалия имеет символический смысл: «Сеть сетей» — некая абсолютная, но, согласно контексту строфы, недостижимая цель. Мотив «зренья» в этом варианте отброшен, но затем возвратится и будет основой для важнейших антимилитаристских образов всего стихотворения. Уже в следующей правке имеем вариант со словом «свет», с окраской мучительности, которая была изначально заложена в парадоксальном «зренья подошвами». Делается попытка по-новому начать 3-ю строфу:

Недосказано там, недоспрошено,  
Недокинуто там в сеть сетей,  
И не знаешь, откуда берешь его,  
Свет размолотых в смерть скоростей?...<sup>2</sup>

Но поэт возвращается к предыдущему ее началу, временно жертвуя образом «недосказано... недоспрошено...», предоставляя за его счет место для образа смертоносных в новой панораме войны «световых скоростей». К «свету» подсоединяется «луч» — в метафоре с таким же отрицательным знаком:

Аравийское месиво, крошево,  
Свет размолотых в смерть скоростей,  
И не знаешь, откуда берешь его,  
Луч пропавших без вести вестей...<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Правка на левой стороне листа.

<sup>2</sup> Этот и предшествующий стих — на правой стороне.

<sup>3</sup> Первая строка была оставлена незачеркнутой; для новой пробы она обведена чертой и отнесена к своему месту, на правой стороне листа. Запись эта крайне неразборчива.

Здесь, в двойной метафоре, применены и повтор и игра слов («вести, пропавшие без вести»). Значение, однако, совсем не игровое: ассоциации непосредственно ведут к человеку, на войне «пропавшему без вести» (ходовое выражение). Новая правка 3-го и 4-го стихов, наконец, дает и прямое изображение людей, даже в своеобразном метафорическом действии:

Миллионы убитых задешево  
Протоптали тропу в пустоте...

Так солдатам (само слово еще не фигурирует) переадресовывается первоначальный мотив «ходьбы». «Протоптали» и «тропу» — двойное уточнение, конкретизация метафоры.

В новой пробе возвращена и реалья «подошв» — теперь также приданных солдатам. Тут же делается попытка восстановить еще одно выпавшее звено («пророк»). Это звено очень важно, поскольку, в соответствии с поэтической традицией, Мандельштам отождествляет пророка с поэтом. Расширяется изображение бедствий войны, они начинают выводиться за пределы только наполеоновского похода (речь идет уже о «миллионах убитых»). С этим согласуется отказ от «Южного креста» — Южного полушария. Крест, однако, потом будет возвращен в новом значении. Пока начало строфы прежнее, но финал другой<sup>1</sup>:

Аравийское месиво, крошево  
Начинающих смерть скоростей,  
Миллионы убитых подошвами  
Шелестят по сетчатке моей.  
Доброй ночи! Всего им хорошего!  
Это зреньё пророка смертей.

«Зреньё» поэта также дано посредством реалии («сетчатка»). Через реалию выражено и глубокое сострадание поэта к солдату (ведь шелест подошв по сетчатке причиняет мучку). Метафоры «ходьбы» и «подошв» не впервые появляются у Мандельштама. Они принадлежат к числу им излюбленных. «Гамлет, мысливший пугливыми шагами...» (стихотворение «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гамме...»); стихи об А.Белом: «Шел, чуя разговор бесчисленной толпы...»; шуточные стихи: «Баратынского подошвы // Раздражают прах веков»; о себе самом: «Еще он помнит башмаков износ, // Моих подметок стертые величье» и т.д.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Оба варианта графически означены линиями, относящими записи внизу листа к его центральной части.

<sup>2</sup> По изданию «Библиотеки поэта», с.171, 298, 165, 193, 127.

Образы «сетчатки» и «подошв» останутся до самого конца работы над стихотворением. В рассматриваемом автографе они еще раз перегруппировываются, совмещаясь с мотивом зловещего «света» войны из прежних вариантов. «Миллионы убитых» заменяется прежним иносказанием незавершенности, оборванности жизней. Стихи 3-6 последней строфы теперь читаются:

Недосказано там, недоспрошено,  
Недокинуто там в сеть сетей,  
И своими косыми подошвами  
Свет стоит на сетчатке моей.<sup>1</sup>

«Подошве» здесь придан эпитет, имеющий свою символику, прежде всего, бытовую (сравним выше в цитате «подметок стертое величье», строки «И меня срезает время // Как скосило твой каблук»). Но подразумевается здесь также и более общая негативная характеристика зловещего (косого, косо падающего) света<sup>2</sup>.

Если во всех предыдущих текстах последние два стиха и по смыслу («Доброй ночи!») и по интонации имели форму финала, то здесь все уже по-другому. Нет заключающей интонации, активизирована «недосказанность», последний фрагмент окончательно перестроен в сторону открытой формы. Всё построение заколебалось. И тогда началась перделка 1-й строфы. В новом значении туда помещен и мотив креста, отвергнутый в 3-м фрагменте после многих попыток его там сохранить:

Этот воздух пусть будет свидетелем —  
Безымянная манна его —  
Как лесистые крестики метили  
Океан или клин<sup>3</sup> боевой.

Если в первоначальном тексте 1-го четверостишия единственным предметом изображения был «воздух», то теперь появляется второй предмет изображения — «лесистые крестики». Отдельные ассоциации все ближе подводят к основному образу, которого пока еще нет, образу «неизвестного солдата». Ведь «лесистые крестики» — это кресты на могилах; «лесистые» означает и то, что они деревянные, и то, что их много. Произошла и перегруппировка

---

<sup>1</sup> Строфа полностью набросана (очень бегло) внизу листа справа.

<sup>2</sup> Эпитет «косой» соответствует в этом смысле понятию «кривой» (по контрасту с прямым) в других стихах Мандельштама, где «кривой» ассоциируется с «кривдой».

<sup>3</sup> Сначала было: «Откупив океан боевой» — вариация темы торговли жизнями.

прежних мотивов 1-го фрагмента. Если ранее слово «океан» было соотнесено с «воздухом» (в согласии с ходовым выражением «океан воздуха», то теперь это слово метафорически отнесено к земле, ибо метят его «лесистые крестики» (могилы). Вариант «откупив океан боевой» согласуется с «миллионы убитых задешево» в 3-м фрагменте. Одинаковое значение в словах «откупив» и «задешево» указывает и на связь слов «миллионы» и «океан» (смысл этот — множество). «Океан или клин боевой» — метафора мест сражений и массовых гибелей.

Впервые появляющееся слово «клин» здесь, вероятнее всего, еще имеет значение клина (надела) земли, который можно купить. А раз это так, то проясняется и вариант «откупив океан боевой». Но «клин» — это также старинный боевой порядок. Совмещение различных ассоциаций в одном слове очень характерно для мандельштамовской поэтики. Новые образные ходы часто возникают как предметная детализация того или иного значения, или даже, поочередно, нескольких значений ранее употребленного слова. Примером является «клин», который в дальнейшем приведет к мотиву «журавля» (по ассоциации с выражением «журавлиный клин»). Тот же путь развития образа — от «Южного креста» к «лесистым крестикам».

Мотив массовости, всеобщности насильственных смертей ширится. «Лесистые крестики» — ведь это уже не «аравийская» пустыня; к восточным (в данном случае) наполеоновским ассоциациям прямо подключились новейшие. Хотя «лесистые крестики» временно изымаются из текста, но именно от них — импульс для нового развития 1-го фрагмента (а в дальнейшем — и для самой темы «могила неизвестного солдата»):

Этот воздух пусть будет свидетелем —  
Дальнобойное сердце его —  
Яд Вердена, всеядный и деятельный,  
Океан без окна, вещество.<sup>1</sup>

Сюжет приобретает все более обобщающий характер, но пока по-прежнему в «свернутом» виде (всё то же количество стихов — 17). Уже совершенно отчетливо прорисована Первая мировая война, дальнобойные орудия, отравляющие газы, Верден. Будут дальше использованы, по мере расширения темы, и «лесистые крестики», и «безымянная манна», и горько-ироническое «доброй ночи». «Безымянная манна» небесная в дальнейшей истории текста будет

---

<sup>1</sup> В 3-м стихе нагнетание звуков: яд — яд — и/д (в словоразделе), ят.

реализована конкретнее, в мрачном пейзаже войны («Помнит дождь, неприветливый сеятель, // Безымянная манна его»). А слово «безымянная» не только будет согласовываться с «неизвестностью» солдата, но, быть может, и способствовать окончательной кристаллизации этой темы.

«Дальнобойное сердце» — перенос эпитета (понятно, что подразумеваются дальнобойные орудия, пробивающие сердце). Этот переносный план включает и план предметный — бьющегося человеческого сердца. Всё это метафорически адресовано воздуху («сердце его»). Так целый сгусток значений возник, в сущности, из первоначально примененных к воздуху «без души» и «сострадательный». Путем безудержных подсоединений всё новых и новых метафорических реалий будет формироваться дальнейший текст стихотворения.

Но окончательный текст редакции 1 марта, с еще одной новацией — посвящением — заслуживает быть полностью воспроизведенным:

*Посвящается М.Ломоносову*

Этот воздух пусть будет свидетелем —  
Дальнобойное сердце его —  
Яд Вердена, всеядный и деятельный,  
Океан без окна, вещество.

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

Аравийское месиво, крошево  
Начинающих смерть скоростей,  
Недосказано там, недоспрошено,  
Недокинуто там в сеть сетей,  
И своими косыми подошвами  
Свет стоит на сетчатке моей.

Ломоносов — во всех своих патриотических одах апологет мира («Царей и царств земных отрада // Возлюбленная тишина...»). Примеров можно привести много. Важно и то, что Ломоносов — автор «Духовных од». Посвящение не будет далее сохранено.

Еще через день, в новой редакции (3 марта), объем увеличился вдвое (39 стихов). Первые 19 по своему сюжету соответствуют всем прежним 17-ти. Начало такое же, как в последней правке

предыдущей редакции. Возвращено «миллионы убитых...» и соединено с прежним финалом («Доброй ночи, всего им хорошего...»). Пожелание это высказывается от нового лица — «от лица земляных крепостей». Так, еще иносказательно, вводится важнейший мотив окопов. Уже много раз пробовавшееся «Недосказано там...» и т.д. исключено навсегда<sup>1</sup> — изображение людей будет всё более реальным. Строфа «Шевелящимися виноградинами...» включена полностью и без изменений. В строфе «Аравийское месиво, крошево...» вместо «Начинающих смерть скоростей» — «Свет размолотых в луч скоростей»: образы зловещих света и луча благодаря нагнетающему повторению приобретают удвоенную интенсивность (даже утроенную, поскольку строфа кончается, как и прежде, словами «свет стоит на сетчатке моей»).

Далее происходит бурное наращивание совсем нового текста, порождение и развитие новых побегов прежних метафор. В большом фрагменте дополняется новыми метафорами тема Наполеона:

Там лежит Ватерлоо — поле новое,  
Там от битвы народов светло:  
Свет опаловый наполеоновый<sup>2</sup>  
Треугольным летит журавлем.  
Глубоко в черномраморной устрице  
Аустерлица забыт огонек,  
Смертоносная ласточка шустрится,  
Вязнет чумный Египта песок.

Появление новых реалий не обязательно возводить к варьированию прежних. Но вся картина складывается так, что новая реалья часто представляет другую грань прежней. Или же имеет место «подхват». Так, сразу после «свет стоит на сетчатке» — снова мотив света: «от битвы народов светло», и еще раз — «свет опаловый...» (и игра слов: опаловый — опальный).

Даже у Мандельштама, не останавливавшегося ни перед какими крайностями образотворческого фантазирования, мало метафор со столь зашифрованным значением, как «черномраморная устрица». Эти два стиха могли бы быть идеальным образцом загадки. Поэтика загадки не чужда Мандельштаму. Только контекст разъяс-

---

<sup>1</sup> Соответствующий фрагмент превращен в четверостишие. В автографе описка (зачеркнутая): «стоит на [подошве] моей»; подразумеваемое «сетчатке» не вписано.

<sup>2</sup> В издании «Ардиса» стих напечатан: «Свет опальный — луч наполеоновый». Полагаем, что это чтение вдвойне ошибочно: в «Солдате» слова «свет» и «луч» постоянно выступают «конкурентами», и потому ни одно из них не зачеркивается автором до окончательного решения. Оказалась утраченной в подобном прочтении игра слов («опаловый») и нарушен ритм.

няет смысл этого образа. Конечно, любой образ, любое слово в художественном произведении, и даже любое слово в повседневном языке приобретает нужное значение в контексте. Однако здесь это имеет место в предельной степени. «Черномраморная устрица», в которой «Аустерлица забыт огонек», — гробница Наполеона (черный цвет, удлиненная форма, значение оболочки — раковины — нечто содержащей). И поразительно, что «устрица» связывалась Мандельштамом со смертью еще в стихах 1934 г. о похоронах А.Белого («Молчит как устрица...» — реплика недоброжелательного зрителя на похоронах)<sup>1</sup>. С Аустерлицем пришла и тема России.

Поэтическое мышление метафорами наглядно видно и в разыгрывании других мотивов. В одном из набросков первой редакции был «клин» (земли); здесь на этой основе создано метафорическое сравнение света с журавлем. Характерно, что выражение «журавлиный клин» фигурировало еще в 1915 г. в стихотворении Мандельштама «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»<sup>2</sup>. Здесь метафора уточняется — клин «треугольным летит...»<sup>3</sup>. Однако еще раз напомним, что мандельштамовские реалии бывают до предела иносказательными. Такова и «ласточка» — подключение нового звена к мотиву птицы (она «смертоносна», как свет-журавль в кругу ассоциаций с Битвой народов). Мандельштам использует и здесь образ из еще одного своего стихотворения 1915 г. Использует, но в другом значении, опять-таки обусловленном новым контекстом<sup>4</sup>. Здесь и далее «птичьи мотивы» связаны с темой воздуха — «дальнобойного», угрожающего (о чем уже говорилось выше). «Ласточка» в последующих фрагментах будет играть иную роль.

В последних трех четверостишиях новой редакции — образы противостоящих друг другу земли и неба. Небо здесь уже названо. С ним связался прежний мотив покупки-продажи смертей из редакции 1-го марта. Назван впервые «неизвестный солдат» и «знаменитая» его могила. В разработке этого мотива меняется манера. Со строгой простотой дана эмпирика окопных страданий:

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

<sup>1</sup> По изданию «Библиотеки поэта», с.297.

<sup>2</sup> Там же, с.92.

<sup>3</sup> «Треугольным» — характерное для Мандельштама сцепление разных рядов ассоциаций (подразумевается и знаменитая «треуголка» Наполеона).

<sup>4</sup> Совмещение мотивов ласточки, пустыни, Египта — в стихотворении «От вторника и до субботы...» (там же, с.91).

Неподкупное небо окопное —  
Небо крупных оптовых смертей —  
За тобой. от тебя, целокупное,  
Я губами несусь в темноте.<sup>1</sup>

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

Таков в этой редакции новый финал стихотворения.

Работа поэта продолжается.

Текст, датированный 2-7 марта, по своему составу в качестве самостоятельной редакции вызывает некоторые сомнения (быть может, неоправданные)<sup>2</sup>. Он, однако, содержит важную новацию (подтвержденную редакцией 2-10 марта, — достоверной, поскольку она записана сразу): изъяты четыре стиха о «черномраморной устрице» — от слова «глубоко» до «песок». Вместо них новое звено, присоединенное к прежнему мотиву грубо попираемых «подошвами» войны глаз человека. Глаза глядят из черепа — из драгоценных глазниц:

Для того ль должен череп развиться  
Во весь лоб — от виска до виска —  
Чтоб в его дорогие глазницы  
Не могли не вливаться войска?<sup>3</sup>

Редакция 2-10 марта еще полнее. Непосредственно к четверостишию «Аравийское месиво, крошево...», где речь шла о световых скоростях, подсоединены 12 стихов, начинающихся тем же моти-

---

<sup>1</sup> Метафора поэтического творчества (сравним о флейтисте-поэте в стихотворении «Флейты греческой тэта и йота»: «Вспоминающим топотом губ»).

<sup>2</sup> Это — запись рукой Н.Я.Мандельштам в рукописном сборнике, сделанном ею для Н.Е.Штемпель. Возможны списки (таковой является «прижизненный гений...» вместо «приниженный») и некоторые пропуски уже существовавших строчек.

<sup>3</sup> Здесь уже возможна и перекличка со стихами Аполлинера:

Я выстроил дом посреди океана земного,  
Потоки, которые льются из глаз моих, окна его.

(«Земной океан». Перевод М.П.Кудинова).

Но наиболее близки мотивы этого четверостишия к собственному стихотворению Мандельштама, уже не раз нами упоминавшемуся:

На лбу высоком человечества  
Войны холодные ладони.

(«Опять войны разноголосица...», 1923).



вом космического света и космических пространств (даже с повторением стиха «свет размолотых в луч скоростей»)<sup>1</sup>. Наполеоновская тема остается, но только как часть общей панорамы. Поэтическая мысль автора неуклонно стремится к все более широкому охвату антивоенных мотивов. Текст увеличен до 55-ти стихов. Образы неподдающихся исчислению расстояний объединены с прежними образами войн (в том числе наполеоновских). Но бедствия выводятся потом в этой редакции за рамки локальные и даже глобальные: они наполняют собой дурную бесконечность космоса. Уже после этой выставки (с такого рода пророческой «вестью») дано четверостишие «Для того ль должен череп развиваться...».

Стихотворение начинает приобретать черты славословия человеку, выраженного восторженным панегириком его черепу. Это, как мы увидим, вызовет к жизни несколько новых патетических строф.

Происходит и расширение образов «света» и «луча». Они соединены теперь с мотивом «скоростей» из прежнего текста, по ассоциации со световыми скоростями; так осуществляется ход к впечатляюще-необычайной картине космических пространств, которые могут стать полигоном новых войн.

Сквозь эфир десятично-означенный  
Свет размолотых в луч скоростей  
Начинает число, опрозраченный  
Светлой болью и молью нулей<sup>2</sup>.

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

Весть летит светопыльной обновой:  
— Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,  
Я не битва народов, я новое,  
От меня будет свету светло...

Для того ль должен череп развиваться

и т.д.

Постоянно удлинялась, распространялась цепь «световых» метафор, начинавшаяся первоначальным «зреньем пророка»: «зренье» — «сетчатка» — «свет» — «луч» — «свет опаловый наполеоновый» — «огонек Аустерлица» — «свет размолотых в луч скоростей» —

<sup>1</sup> Сохранилась в архиве журнала «Знамя», куда была послана поэтом для публикации, также в записи рукой Н.Я.Мандельштам, 10 марта, с соответствующей пометкой.

<sup>2</sup> «Полей»; в издании «Ардиса» опечатка — «полей».

«светлая боль» — «светопыльная обнова» (т.е. новость) — «от битвы давнишней светло» — «свету светло» — «дорогие глазницы».

«Десятично-означенные», преодолеваемые со скоростью света расстояния, исчисляющиеся цифрами с множеством нулей; опасность расширения «поля» битвы («и за полем полей — поле новое» — опять словесный повтор, делающий смысл более интенсивным) — такой «вести», «обновы» страшится поэт. Это сама опасность говорит: «Я не Лейпциг, я не Ватерлоо...». На одном полюсе всё более подробно изображаются громадности и высоты человеческого гения:

Развивается череп от жизни  
Во весь лоб — от виска до виска, —  
Чистотой своих швов он дразнит себя,  
Понимающим куполом яснится,  
Мыслью пенится, сам себе снится,  
Чаша чаш и отчизна отчизне,  
Звездным рубчиком шитый чепец,  
Чепчик счастья — Шекспира гец...

Голова (череп) человека ассоциируется у Мандельштама с Шекспиром как безусловнейшим примером ценности человека и описана в соответствии с известным портретом. Черепные швы метафоризованы в «звездном рубчике» (изгибы линий). «Звездным рубчиком шитый...» — это, может быть, также и перенос признака (Шекспир на портрете — в кружевном воротнике). Сначала словом «купол», затем словом «звездный» человеческий гений высоко поднят над своей неправедно решенной судьбой. Неожиданное и даже несколько абсурдное сочетание значений в словах «чепчик... отец» — это уже нам знакомое, мандельштамовское, в принципе не имеющее ограничений сцепление и продолжение ассоциаций: «чаша чаш», «сам себе снится», «отчизна отчизне», и от мотива «отчизны» — еще один шаг — «отец».

Но после этой важнейшей вставки, ликования — три заключительных строфы из редакции 3 марта об убивающих друг друга «холодных и хилых» людях и — контрастно с Шекспиром — «приниженным гении могил». Этими словами оканчивается и данная редакция. Но развитие замысла не остановилось и на этом.

Авторская воля в отношении последней редакции «Солдата» неизвестна. Сводный текст, как уже говорилось, составлялся при изучении архива. Нет ручательства, что его композиция «правильна». Но ведь поэт и не успел установить композицию окончательно.

Начало, судя по всему, не переделывалось после редакции 2-10 марта:

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

К этому присоединилась<sup>1</sup> новая вторая строфа:

До чего эти звезды изветливы!  
Все им нужно глядеть — для чего?  
В осуждение судьбы и свидетеля,  
В океан без окна, вещество.

Теперь прямо выражена коварность «звезд», и это сказывается на смысловой окраске первой строфы (в том числе на апелляции к «воздуху»). Не «воздух» враждебен — он непосредственно близок к человеку как среда его существования (сравним далее — «И бороться за воздух прожиточный...»). Мотив «яда» воздуха («яд Вердена...») уже и ранее был снят. Становится яснее, что воздух призывается в свидетели «звездной колючей неправды» (выражение из стихотворения «Я буду метаться по табору улицы темной...»).

Новая вторая строфа закрепляет переадресовку, в лейбницеvском значении, слов «океан» и «вещество». Ведь в первой строфе эти слова уже оказались соотнесены с «землянками» — окопами, наполненными людьми. «Океан без окна, вещество» (эта метафора употреблена дважды) — теперь это уже относится к человеку (он же — «всеядный и деятельный...»).

Не беремся судить о том, когда именно возникли у Мандельштама прямые ассоциации с лермонтовским «Демоном». Предпосылки для этого, возможно, были с самого начала, в самом по себе соседстве слов «воздух» и «океан». Их сцепление в первоначальном контексте 1-й строфы могло быть толчком к пробуждению ассоциации и открытой разработке темы Лермонтова. Примером подобного хода в развитии Мандельштамом поэтического сюжета является «Грифельная ода», где есть две «цитаты» из Лермонтова — «звезда с звездой» и «кремнистый путь», где и открытым текстом заявлено, что последнее выражение — «из старой песни»<sup>2</sup>. Наиболее вероятно, что в «Грифельной оде» лермонтовские образы возникли по ассоциации с метафорами «кремня», каменистых пород, варьировавшихся в разнообразных вариантах.

---

<sup>1</sup> В нескольких записях Н.Я.Мандельштам.

<sup>2</sup> Комментарий Н.И.Харджиева в издании «Библиотеки поэта», с.284 (авторизованный список первопечатного издания содержал и эпиграф из Лермонтова — «И звезда с звездой говорит»).

В «Стихах о неизвестном солдате» тема Лермонтова появляется уже после того, как были созданы три (по меньшей мере) ранние редакции. Соответствующие строфы непосредственно соотносятся с открывающими стихотворение строфами о воздухе и океане (еще раз напомним лермонтовское «На воздушном океане»). «Без руля и без ветрил» — у Лермонтова, «Без руля и крыла» — в этих новых строфах:

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

И за Лермонтова<sup>1</sup> Михаила  
Я отдам тебе строгий отчет,  
Как сутулого учит могила  
И воздушная яма влечет.

Эти строфы о поэзии и поэте вошли в группу, объединенную мотивом «неизвестного солдата». «Ласточка» — здесь символ «разучившейся» поэзии. Но поэт вернул ей положительную окраску, а «смертоносная ласточка» уже ранее им была изъята вместе со строфой о «черномраморной устрице».

Строфы скреплены с предшествующим текстом общим стержнем: «лесистые крестики» — «знаменитая могила» солдата — «воздушная могила» — «воздушная яма», поглотившая Лермонтова. Выражением «строгий отчет» Мандельштам вводит тему ответственности, единства, связанности всех со всеми всеобщей судьбой. Неспроста появляется в стихотворении и слово «товарищество». Выражение «строгий отчет» — специфично для времени, когда создавались стихи; оно здесь употреблено парадоксально.

Развитие прежних «окопных» образов «земляных крепостей», «миллионов убитых» — в другом новом фрагменте; с этим согласовано его место (после строфы о «приниженном гении могил»):

Хорошо умирает пехота  
И поет хорошо хор ночной  
Над улыбкой приплюснутой Швейка  
И над птичьим копьём Дон-Кихота  
И над рыцарской птичьей плюсной.

---

<sup>1</sup> В некоторых позднейших записях, при попытке вспомнить стихи, ошибочно (не вариант): «Ради Лермонтова...».

И дружит с человеком калека —  
Им обоим найдется работа,  
И стучит по околицам века  
Костылей деревянных семейка —  
Эй, товарищество, шар земной!

В сложное единство сведены здесь образы, ассоциации, интонации, почерпнутые из резко различных рядов. Эти ряды несовместимы, и несовместимость входит в замысел, выражаясь в гротескности картины. Слабый отзвук Лермонтова (кстати, случайно ли, что снова из «Демона»?) — в словах «поет хорошо хор ночной». Пень сфер, хоры звезд — это и вообще из поэтического прошлого; у Лермонтова же есть близкое: «хоры стройные светил». Итак, в «Солдате» опять — мотив издевки звезд. Издевка тотальна (не повторяем цитату). «Птичьи» метафоры гротескно-изобразительны. И рядом стук русских костылей, русское «товарищество».

Закономерно, нам кажется, отнесены к концу произведения фрагменты, в которых прямо означено личное отношение поэта к теме и его собственная судьба. «Ясность ясеневая...» — снова о звездах; «чуть-чуть красная» — о них же. Это звездное «красное смещение» — таинственное само по себе и таинственно угрожающее. О «красном смещении» говорится еще раз в строфе:

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

В стихотворении «Заблудился я в небе...» также фигурирует, и в той же соотнесенности с небом, «обаянье»: «Облака-обаянья борцы...».

В последнем фрагменте («Наливаются кровью аорты...») — обращенность на себя, которую комментировать излишне...

Мандельштам, в своей поэтике несомненно далекий от классических образцов, несомненно, поэт «модернистский», остался в своем творчестве совершенно чужд характерным для модернизма идеям экзистенциального отчуждения и т.п. Противоположный экзистенциализму подход к человеку и человечеству выражен, нам кажется, в «Стихах о неизвестном солдате», где и себя самого поэт представляет идущим вместе с «гурьбой и гуртом», как одного из бесчисленной толпы «неизвестных солдат».

В связи с этим еще раз отметим, что, соответственно одному из главных принципов мандельштамовской поэтики, сюжет «неизвестного солдата», предельно детализованный антивоенный сюжет, имеет обобщающее, расширительное значение осуждения всяче-

ской вражды и ненависти, всяческих страданий и гибелей. В этом смысле весь текст «Стихов о неизвестном солдате», столь детализированный, столь предметно конкретизированный, является развернутой метафорой. «Неизвестным солдатом» Мандельштам представляет и самого себя.

Поэтика Мандельштама не была неизменной. Она уже и в «Солдате» приобрела новые качества. Не совсем привычные для читателя Мандельштама черты — в стихах, написанных почти в самом конце пути, — «На высокие утесы, Волга, хлынь...»<sup>1</sup>. В настоящей работе внимание было сосредоточено на общих, специфических чертах его манеры. До конца свойственна Мандельштаму ориентированность на русскую поэтическую традицию. Отталкивание от нее было притяжением. Это сказалось и в том, что «Грифельная ода» 1923 года и «Стихи о неизвестном солдате» 1937 года включают ассоциации — в первом случае с Лермонтовым и Державиным, во втором — с Лермонтовым и Ломоносовым.

---

<sup>1</sup> Публикация Э.Г.Герштейн. — «Вопросы литературы», 1980, № 12.



**Finito di stampare nel maggio 1986  
per i tipi dell'editore Carucci  
dalla Pubbliprint service s.n.c.  
Via Gasperina 173, Roma**