



И. М. СЕМЕНКО

ПОЭТИКА
ПОЗДНЕГО
МАНДЕЛЬШТАМА



МОСКВА • 1997





Автор книги — Ирина Михайловна Семенко (1921—1987) — один из лучших знатоков русской поэзии, признанный филолог и текстолог, редактор книг Пушкина, Батюшкова, Жуковского и др. поэтов. С 1960 г., по просьбе Н. Я. Мандельштам, разбирала архив О. Э. Мандельштама, одновременно работая над текстологией ряда его произведений («Грифельная ода», цикл «Армения», «За гремучую доблесть грядущих веков...», переводы Петрарки, стихи Андрею Белому и «Стихи о неизвестном солдате», а также записные книжки и наброски к «Путешествию в Армению»). Текстологические реконструкции И. М. Семенко и статьи по истории указанных текстов выходили в советских и зарубежных изданиях, начиная с 1968 г. Часть из них составила вышедшую в 1986 г. в Риме книгу «Поэтика позднего Мандельштама», — по мнению Л. Я. Гинзбург, — лучшее достижение И. М. Семенко.

Настоящая книга является расширенным переизданием римской книги, мизерный тираж которой почти полностью осел на Западе. Исправления в текст внесены в соответствии с авторскими поправками; дается также дополнительный комментаторский пласт за счет привлечения ряда ранее неизвестных или бывших недоступными источников. Книга проиллюстрирована фотокопиями разбираемых в ней автографов О. Э. Мандельштама. Предисловие к книге написано Л. Я. Гинзбург — многолетним другом И. М. Семенко.

МАНДЕЛЬШТАМОВСКОЕ ОБЩЕСТВО

И. М. СЕМЕНКО

ПОЭТИКА
ПОЗДНЕГО
МАНДЕЛЬШТАМА

ОТ ЧЕРНОВЫХ РЕДАКЦИЙ — К ОКОНЧАТЕЛЬНОМУ ТЕКСТУ

Издание 2-е, дополненное

МОСКВА • 1997

ЗАПИСКИ МАНДЕЛЬШТАМОВСКОГО ОБЩЕСТВА

ТОМ 8

УДК 882-93

ББК 83.3.Р1

С 30

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 96-04-16192.

Предисловие — *Л. Гинзбург*

Составление — *С. Василенко, П. Нерлер*

Подготовка текста и примечания — *С. Василенко*

Библиография — *П. Нерлер, Н. Поболь*

Оформление — *В. Трофимов*

Семенко И. М. Поэтика позднего Мандельштама. От черновых редакций — к окончательному тексту / Предисловие Л. Гинзбург. Составление С. Василенко и П. Нерлера.— М.: Ваш Выбор ЦИРЗ, 1997.— 144 с., портрет, илл.— 2-е изд., доп.— Сер.: Записки Мандельштамовского Общества. Т. 8.

Настоящее издание представляет собой исправленное и дополненное переиздание книги И. М. Семенко «Поэтика позднего Мандельштама» (Рим, 1986).

Исправления в текст внесены в соответствии с авторскими поправками. Книга проиллюстрирована фотокопиями разбираемых в ней автографов О. Э. Мандельштама. Предисловие к книге написано Л. Я. Гинзбург — многолетним другом И. М. Семенко.

ISBN 5-89002-010-2

© Мандельштамовское общество

© С. Василенко, П. Нерлер, составление

© «Ваш Выбор ЦИРЗ», оригинал-макет

Ирина Михайловна Семенко, безвременно скончавшаяся в 1987 году, принадлежит к числу лучших наших знатоков русской поэзии.

И. М. Семенко родилась 27 июля 1921 года. Она дочь поэта-футуриста Михаила Васильевича Семенко, лидера украинского авангарда 1910—1920-х годов. И. М. Семенко окончила среднюю школу в Киеве. Потом была студенткой и аспиранткой Ленинградского университета и работала под руководством таких ученых, как Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский, Г. Гуковский. Защитила диссертацию «Образ автора в романе Пушкина «Евгений Онегин»». Диссертация отличается новизной постановки и интересной разработкой важного вопроса о роли «автора» в поэтической системе «Онегина». Она имеет и общее теоретическое значение для решения проблемы авторского образа в художественном произведении.

После аспирантуры И. М. Семенко была сотрудником Рукописного отдела Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, а также преподавателем Ленинградского библиотечного института (ныне Институт культуры). В 1958 году, выйдя замуж за Е. М. Мелетинского, Ирина Михайловна переехала в Москву, где продолжалась ее активная научная деятельность.

Тонким пониманием русского стиха, умением проникнуть в неповторимый эстетический строй каждого поэта отмечена книга И. М. Семенко «Поэты пушкинской поры» (1970). Книга охватывает творчество Батюшкова, Жуковского, Дениса Давыдова, Вяземского, Кюхельбекера, Языкова, Баратынского. Особенно значительна глава о Баратынском — пристальный анализ его миропонимания и поэтики.

И. М. Семенко много работала над творчеством Жуковского. Она подготовила несколько изданий поэта, сопроводив их своими вступительными статьями. В 1975 году вышла ее книга «Жизнь и поэзия Жуковского» (переведена на английский язык и опубликована в США в 1976 году).

Жуковский — один из замечательнейших русских поэтов — до недавнего времени пользовался у нас популярностью гораздо меньшей, нежели другие корифеи поэзии XIX века. И. М. Семенко много сделала для популяризации поэзии Жуковского. Она сумела показать не только историческое значение Жуковского, но и живую прелесть его стихов, сумела приблизить его к читателю как поэта, которого можно не только изучать, но и воспринимать с непосредственным восхищением.

Та же установка в работах Ирины Михайловны о Батюшкове. Одна из них является сопроводительной статьей к ее превосходному изданию «Опытов» Батюшкова в серии «Литературные памятники».

Участвуя в изданиях «Библиотеки поэта», «Литературных памятников», «Художественной литературы», Ирина Михайловна обнаружила свое

дарование текстолога. Полностью развернулся ее талант на материале творчества Мандельштама.

К работе над архивом Мандельштама И. М. Семенко приступает в 60-х годах. В 1968 году («Вопросы литературы», № 4) опубликованы прочитанные ею «записные книжки» — записи Мандельштама 30-х годов, связанные с «Путешествием в Армению» и статьей «К проблеме научного стиля Дарвина». Ирина Михайловна блестяще решила стоящую перед ней задачу — разобрать разрозненные тексты и свести их в единое целое. Задача чрезвычайной трудности, потому что «записные книжки» к «Путешествию в Армению» представляют собой полустершиеся, испещренные правкой черновые наброски на отдельных листках.

Систематически изучая черновики Мандельштама, И. М. Семенко проделала огромную, в высокой степени плодотворную работу. Итоговая в этом плане книга «Поэтика позднего Мандельштама» выросла из сочетания замечательного текстологического опыта с размышлениями о поэзии Мандельштама. Эти размышления реализовались уже в статье 1970 года («Вопросы литературы», № 10) «Мандельштам — переводчик Петрарки». Сравнительный анализ поэтики Мандельштама и Петрарки раскрывает важные принципы мандельштамовского поэтического словоупотребления, в том числе такое краеугольное для Мандельштама понятие, как «слепок формы».

В книге «Поэтика позднего Мандельштама» прослеживается становление ряда мандельштамовских текстов от черновиков со всеми их вариантами до окончательной редакции. Так проанализированы «Грифельная ода», «Стихи о неизвестном солдате», цикл «Армения», переводы из Петрарки и другие произведения. Своеобразие книги И. М. Семенко состоит в том, что текстологическое исследование строит картину творческой работы Мандельштама, обнаруживает ходы его поэтической мысли и в конечном счете раскрывает его поэтику. В частности, структуру метафоричности, для Мандельштама столь существенной.

В книге освещен и ряд других вопросов: сравнительная ценность разных источников в архиве Мандельштама, значение композиции в прижизненных изданиях Мандельштама и в подготовленных им оставшихся неизданными книгах 30-х годов, особенности пунктуации рукописных текстов архива и многое другое.

В научном наследии Ирины Михайловны Семенко «Поэтика позднего Мандельштама» — несомненно, лучшее достижение. Блестящая текстологическая книга — и в то же время книга об «образотворческой фантазии» Мандельштама (формулировка И. М. Семенко).

Книга «Поэтика позднего Мандельштама», изданная в Риме в 1986 году, уже заняла подобающее ей место в мировой литературе о Мандельштаме.

Лидия ГИНЗБУРГ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ*

Поскольку эта работа основана на материалах семейного архива, я позволю себе высказать некоторые соображения об этих материалах. Они являются одним из наиболее важных источников для издания текстов Мандельштама. Это беловые и черновые автографы; беловые (и черновики под диктовку поэта) записи рукой Н. Я. Мандельштам; ее же (преимущественно) руки прижизненные копии; копии конца 1930-х годов и более поздние. При отсутствии автографа различать все эти списки очень важно.

Кроме того, в архиве имеются два прижизненных рукописных сборника стихов 1930—1937 гг., сделанных ее рукой и формально не авторизованных (о них ниже), а также шесть разрозненных рукописных «сборников» конца 1930-х и 1940-х годов. Последние составлялись женой поэта по памяти и могут быть использованы только в исключительных случаях. Что же касается прижизненных рукописных «сборников», то их значение велико.

Первый из них был составлен в 1935 г. по приезду в Воронеж¹. Он написан рукой Н. Я. Мандельштам в ученической тетрадке (листы которой разрознены и частично отсутствуют), содержит этот сборник стихи 1930—1935 гг.

По свидетельству Н. Я., составление этого сборника совпало со временем интенсивной работы Мандельштама над другими стихами. Однако Мандельштам относился к составлению сборника со вниманием, «заглядывая» в него, и отвечал на возникавшие вопросы. Стихи переписывались с наличных автографов или записывались по памяти, часто под диктовку Мандельштама, поскольку в распоряжении была только часть рукописей. Это приводило иногда к неточностям или поправкам «на лету». Отсюда — встречающиеся разночтения между текстами *Рукоп. сб. 1935* и автографами, а также записями начала 1930-х годов. Как правило, следует предпочитать более ранние рукописи, так как в 1935 г. стихи припоминались, но не редактировались поэтом². Даты под стихами ставились рукой Н. Я. Мандельштам.

* Авторские примечания приводятся постранично, их номера набраны светлым шрифтом. Примечания комментатора даются в конце книги (с. 134—139), их номера набраны жирным шрифтом.

¹ Его домашнее название — «Ватиканский список». Далее мы будем его называть *Рукоп. сб. 1935*.

² Также очень важно, при установлении основного текста, различать в семейном архиве более ранние и более поздние записи, сделанные рукой Н. Я. Мандельштам, так как в последние вкрадывались неизбежные ошибки памяти. Ошибками памяти являются и некоторые попавшие в печать так называемые «варианты».

Второй «сборник» был составлен, также рукой Н. Я. Мандельштам, в 1937 г. в Воронеже для Н. Е. Штемпель¹ и включал стихи 1930—1937 гг. Этот «сборник» также формально не авторизован. В нем даты проставлены рукой Н. Я. Мандельштам, и, по ее свидетельству, доля участия поэта в составлении этого сборника была меньшей, чем в составлении *Рукоп. сб. 1935*. Однако и тут работа велась у него на глазах. Рукописный «сборник» 1937 г. не был полным, и уже в 1940-х годах Н. Я. Мандельштам по памяти вписала в него несколько пропущенных стихотворений.

Оба прижизненных рукописных «сборника» имеют прежде всего значение для подтверждения факта существования того или иного стихотворения, например, когда речь идет о записях кусков, выпавших из первоначальных редакций и ставших самостоятельными стихотворениями («Как люб мне натугой живущий...» и др.). Н. Я. Мандельштам сообщила мне, что эти записи всегда делались по указанию автора, в то время как порядок стихотворений и их текст в обоих «сборниках» контролировались им в меньшей мере. Н. Я. Мандельштам сообщает, что в принципе поэт придавал порядку стихотворений исключительно большое значение и потому его опубликованные прижизненные книги не допускают никаких произвольных изменений. В рукописных же «сборниках», в связи с неполнотой рукописей, порядок не мог быть установлен окончательно. Для «сборника» 1937 г. остается в силе то, что говорилось выше о «припоминании» и отсутствии какого бы то ни было элемента редактирования поэтом текста.

Пунктуация в «сборниках», так же как в отдельных копиях, всецело принадлежит Н. Я. Мандельштам и потому допускает перемены. Отметим, что, по ее свидетельству, поэт был скуп на знаки препинания. Это видно по сохранившимся автографам.

«Скуп» — это значит, что не все знаки препинания, полагающиеся по правилам, были ему нужны интонационно, и редакторы его изданий должны с этим считаться. Тем более, что во многих автографах, и даже совершенно черновых, Мандельштам проставляет знаки препинания, очевидно, интонационно для него важные.

¹ Он имеет заглавие «Наташина книга» и состоит из трех блокнотов.

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 гремящую доblesть грядущих веков...». Изучение переходов от варианта к варианту много дает для понимания поэтики Мандельштама.

Поэт безудержно метафорический, Мандельштам обычно идет путем разветвления и всё большего уточнения метафоры; каждый следующий ход, как правило, является реализацией всё 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 *A* и *B*), третья — беловая с правкой (*C*). Одна из черновых редакций (*A*) была начата раньше другой (*B*). Редакция *A* 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 *A* на автограф *B* (представляющий собой один лист), а затем обратно на группу автографов редакции *A*. Местами черновой текст крайне неразборчив. Автограф *C* представляет собой наиболее позднюю перебеленную, с правкой, промежуточную редакцию, состоящую из девяти строф, а не из восьми, как в окончательной редакции¹.

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

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 Державина¹, 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
Через 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 (четырёхстопный ямб) и строфика (восьмистишия) специфичны для державинской оды.

Первая 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 «Сквозь туман кремнистый путь блестит» и «И звезда с звездой говорит». Лермонтовские ассоциации в окончательном тексте гораздо более явно 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 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»².

¹ Л. Я. Гинзбург впервые указала на державинский источник. См. ее статью «Поэтика Осипа Мандельштама». — Известия АН СССР. Сер. лит. и яз., 1972. Вып. 4.

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

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 осечка¹.

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 «крепью»¹. Начинает выстраиваться и контрастная семантическая пара «ремень—сланец».

В «Грифельной оде» построен некий самодостаточный мир; меньше, чем в других стихах, Мандельштам использует образы своей предшествующей поэзии, но всё же, особенно в начале работы, использует. Первые два стиха продолжают мотив сна и метафору «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 2, и так же без изменений повторялось в девяти последовательных вариантах строфы 1 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»². 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 всё более развитые геологические и природные признаки «виноградного», горного, пастушьего края, подвергшегося геологическим «сдвигам», «осечкам»:

¹ Фонетически связаны и слова «цепочкой», «пеночкой».

Земля сбегается в слезах
Отсюда к виноградной речке
И всюду сдвиг, и всюду страх,
Читай: кремневых гор 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 слоистых¹ 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 всё дальше и дальше отходит от этого реального прототипа — путем метафоризации метафор:

И виноградным молоком
На мягкой грифельной дощечке
Записан сдвиг

Другой вариант:

И трех² 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 сохранится вплоть до окончательного текста). Геологические образы по-прежнему преобладают. «Вода» здесь — трансформация державинской «реки времен», уносящей «все дела людей»; ее ученики — «кремневые горы», претерпевшие

¹ Неразборчиво. Возможно, «слоеных».

² Переделано из: «И спит».

(в предшествовавших вариантах) «сдвиги» и «осечки»¹. 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 ль² на сланцевой³ доске
Ручья и молний брат молочный,
Кремневых⁴ гор созвать Ликей —
Учеников воды проточной.

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

В первом четверостишии строка «цепочкой, пеночкой и речью» временно заменяется на «холодной и раздельной речью» (а в предшествующей строке была сделана и 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 поэзии⁵, 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 теплой 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.

¹ 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».

² Переделано из: «Зачем на».

³ Переделано из: «грифельной».

⁴ Переделано из: «свинцовых».

⁵ В черновиках стихов об Армении встретим: «Обратно под своды гортани...».

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, которое 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 манделштамовская манера.

После этого варианта Манделштам 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 одни³
Колодники лесов дубовых
Овечье небо над¹ <пробел> родник⁴
Ломает зуб камней свинцовых.

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 Манделштама в стихотворении «1 января 1924»: «и в звездах небо козье»².

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. Манделштам возвращается к прежнему ходу строфы («Мы стоя спим...»). Однако мотив «неба» из только что приведенного наброска вызвал к жизни новый, очень важный для дальнейшего образ «вселенной»:

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

¹ Слова зачеркнуты.

² Там образ имеет мотивировку и внутри самого стихотворения: в строфе 5 об извозчикей полости — обычно она была из козьего меха (ср. у Ахматовой в «Поэме без героя»: «И волочится полость козья») — говорилось: «укрывшись рыбьим мехом». А эпитет «козье» — передан небу, что парадоксально согласуется с мотивом «молоком горит» (Млечный Путь).

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 приводившемся 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, пастушеского круга мотивов). Но Мандельштам, возможно, остался недоволен сугубой разноречивостью метафорических «реалий» (молочная молния сзывает Ликей). И в следующем варианте — не молния сзывает Ликей, а «наследник молнии молочной»; но одновременно образотворческая фантазия Мандельштама делает новый виток во 2-й строке первого четверостишия:

Мы стоя спим в густой ночи
Уткнувшись мирно¹ в шерсть вселенной.
Откуда ж грифеля почин
Для твердой записи мгновенной?
Зачем на сланцевой доске
Наследник молнии молочной⁶
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 приучить⁷
Для твердой записи мгновенной.
На мягкой сланцевой доске
Свинцовой палочкой молочной
Кремневых гор созвать Ликей,
Учеников воды проточной.

¹ Переделано из: «Уткнувшись волком»⁶.

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 *B* и помечена цифрой 1. В ранней редакции «Грифельной оды» эта строфа была первой¹.

В более позднем автографе *C* и в окончательной редакции данная строфа является второй, с возвращением в первом четверостишии к конструкции «Мы стоя спим...». В автографе 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>² 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 черновик³// Учеников воды проточной».

Что касается первой строфы окончательной редакции, то в группе автографов *A* 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, подготовлялись ли в каких-либо вариантах окончательные «с подковой перстень»⁴.

Второе же четверостишие прошло через правку. Сначала было:

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

¹ Ее цитирует Н. И. Харджиев в комментарии к «Грифельной оде» в издании «Библиотеки поэта» (С. 284).

² Одно слово зачеркнуто и не поддается прочтению.

³ Сначала написано: «ученик». Если это не описка поэта, то, возможно, одним из вариантов следует считать и такой:

Здесь созревает ученик
Учеников воды проточной.

⁴ 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 — вверх (на руке). Подкова — на животном, перстень — на человеке и т. д.

В 1-й строке был использован «мягкий сланец» из последних приведенных вариантов автографа *A*; 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.

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 *A*, *B* и *C*). В автографе *C* (где первой строфой уже является первая строфа окончательной редакции) она помечена цифрой 3; в автографе *B* — цифрой 2. В группе автографов *A* ее текст совпадает с первоначально написанным в *C* (затем правка в *C* дает ее окончательный текст). В автографе *B* в 6-й строке: «Вода их точит, учит время»; в *A*, *C* и в окончательной редакции — «Вода их учит, точит время»^{1/9}.

Приводим строфу по автографу *A*:

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 природы². «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.

¹ Одно из свидетельств того, что в автографе *B* эта строфа записана ранее, чем в *A*.

² Об архитектуре природы в «Грифельной оде» см.: *Сегал Д.* О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оде» О. Э. Мандельштама. — *Russian Literature. The Hague*; Paris: «Mouton», V, 1972.

В «Нашедшем подкову»: «Воздух замешен так же густо, как земля, — из него нельзя выйти, в него трудно войти»; в «Оде» воздух «пресыщен всеми». Учитель, проповедник, обучающий 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 впечатления».

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», при этом «голодная» (сравним только что приведенное «я кормлю тебя»).

«Кормление» в первом из приведенных вариантов второго 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 строфами 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 кормит⁹.

Мандельштам разворачивает здесь тему «впечатлений» из предшествующих вариантов — как впечатлений «дня», а 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 преобразается 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» открывается творческое время ночи. В окончательном тексте «Оды» мотивы этой строфы распределились между строфами 4 и 5, а «ключи» были убраны. Эпитет «пестрый» день — тютчевский¹. От Тютчева мог прийти и импульс для «коршунницы» (ср. «С поляны коршун поднялся, // Высоко к небу он взвился...»). В автографе *C* второе четверостишие поставлено на место первого и сделана попытка убрать «коршунницу» (начало четвертой 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 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.

¹ *Taranovsky K. Essays on Mandel'stam. Harvard Univ. Press, 1976. P. 33. Там же сопоставления с тютчевскими *днем* и *ночью*.*

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 зачеркивания путем соединения \cup (характерный для рукописей Мандельштама), что может дать только одно прочтение: «ночь-кормилица»^{1/10}. 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 — содержал 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 уничтожения. 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):

Не крохоборствуя пресечь¹¹
Голодных образов кормление
И как птенца сажает в сеть
Забить 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»).

Новый вариант:

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

¹ 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*.

«Доска» была в вариантах предшествующей строфы «сланцевой», «грифельной», «овечьей», «теплой», «молочной», «слоистой»¹. 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 всё 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», т. е. 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 кормленье
Иконоборствуя стереть
С доски дневные впечатленья¹².

Но если в предыдущих вариантах был призыв прекратить творчество («Не крохоборствуя пресечь...», «Необходимо прекратить...»), то здесь ход обратный — прекратить невозможно («не стряхнуть»), хотя кормленье грифеля таит нечто неприятное («...как сеть»). В дальнейших строфах будут пробоваться оба решения темы — и резиньяция, и установка на творчество. В этом варианте «иконоборствуя» 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—пенец—образ — их кормленье или не-кормленье) прибавить еще одно звено:

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

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.

¹ См. у 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.

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 четвертой; «ключи кремней» заменены на «горящий мел». В этой паре «мел» — то, чем пишут на грифельной доске («кормят» ее). «Горящий» — связано с ночью (зажигаются звезды)¹. Вместо «крохоборства» в окончательном тексте возвращено «иконоборство», а всему второму четверостишию придана форма императива². 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-го порядка.

В окончательном тексте второго четверостишия возобладала пессимистическая, условно говоря, трактовка темы: дневные впечатления стираются, птенец стряхивается с руки, виденья дня (жизни) становятся прозрачными³. Всё это приносит ночь. Но в окончательном тексте первого четверостишия сохранилось кормление ночью грифеля, т. е. творчество. Итак, в строфе в целом имеют место одновременно: кормление грифеля (творчество), стирание дневных впечатлений и стряхивание птенца (нетворчество). 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.

¹ Сравним в переложении из Петrarки: «ночь с горячей пряжей» (сонет «Когда уснет земля и жар отпышет...»).

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

³ См. соображения Ю. Левина, Д. Сегала и К. Тарановского о связи у Мандельштама мотива прозрачности со смертью.

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 пейзаж¹. Нежность к «виноградному краю», «овчаркам»², патриархальным играм согласуется с более светлым, чем в окончательном тексте, колоритом заключительных строк («звереныш» — 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». Всё 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,
Крутясь 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
Крутясь играя как звереныш.

¹ К. Ф. Тарановский, исходя из окончательного текста, рассматривает этот образ, а также «зрел виноград» как метафору творчества, притом «мучительного».

² См. его наблюдение о том, что эпитет «злых» не имеет здесь буквального значения, так же как в другом стихотворении «овчарок добрая свирепость» (Тарановский, *ibid.*).

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»¹. Всё это отвергнуто, и 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
Крутясь играя как звереныш.

Над словами «калачиком лежат» надписано: «Стриг шерсть. Вязал снопы» (попытка дальнейшего развертывания темы патриархального «дня»). Над словами «Как хорошо» — «уже перешагнул»¹³. Ранее слов «За впечатлений круг» было: «водораздел холмов»¹⁴. Этот вариант дает возможность предположительно расшифровать метафору «слепцов зеленых»: ведь отсутствие впечатлений (зрительных) равнозначно слепоте.

В первом четверостишии, 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*) второе четверостишие читается:

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

После этого пробовались замены:

¹ Этот вариант поэт не забыл и использовал его образ в стихотворении 1937 г. «Я к губам подношу эту зелень...»:

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

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

Вот крохобор<ский> твой доход —
Изнанка образов зеленых —
Вода голодная течет

и т. д.

Замены зачеркнуты¹. Отметим, что в более ранних из приведенных черновых вариантов тональность была мягкой.

Строфа 5, в окончательном тексте б

Вариант по автографу В:

И в этой мягкой тишине
Где каждый стук луной обрызган
Иль это только снится мне
Я слышу грифельные визги.
Твои ли, память, голоса
Учительствуют, хор ломая,
Бросая грифели лесам
И вновь осколки поднимая¹⁵.

И здесь так же, как в предыдущей строфе, образы имеют гораздо более мягкий колорит, чем в окончательном тексте (характерно «в мягкой тишине»). От варианта второго четверостишия предыдущей строфы («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 резиныцией, переход был уже более резок: после отсутствия впечатлений — слепоты (творческой) — слышатся «грифельные визги». Затем колорит становится еще резче, благодаря изменению 1-й строки. В ходе сюжета происходит рывок. Вместо «мягкой тишины» — то, что и в окончательном тексте:

И как паук ползет по мне².

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:

И как паук ползет по мне —
Где каждый стук луной обрызган —
<пробел> в безлесной крутизне
Я слышу грифельные визги.

¹ В окончательном тексте:

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

² 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 страхнуть, как сеть с руки¹⁶,
Птенца голодного кормленья
И крохоборствуя с доски
Стереть дневные впечатленья.

Сначала в 6-м стихе было: «Голодных грифельей 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 Манделштам 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 стрелет гневный,—

то группа автографов *А*, *В*, *С* 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>¹ вывела рука,
<Хотя бы> «жизнь» или «голубка»,

¹ Здесь и далее в угловых скобках недостающие слова по автографу *А* и окончательному тексту.

<Всё> смоет 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»¹⁷ (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 царалось, 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>»¹. 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).

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 впечатления», 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:

¹ Отметим различие в образах губки у Мандельштама и Пастернака. У последнего губка — синоним всё впитывающей поэзии: «А после, поэзия, я тебя выжму...».

Ломаю ночь, горящий мел
Для твердой записи мгновенной,
Меняю шум на пенье стрел,
Меняю строй на стрепет¹ 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 паук ползет по человеку. Ранее, как мы видели, было спокойное «в безлесной 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
Я ночи друг, я дня застрельщик.
Ночь, золотой твой кипяток
Стервятника ошпарил горло
И ястребинный 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 забвения). В первом случае метафора ночи объединялась с метафорой птицы (хищной), во втором — с влажной губкой².

¹ 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».

² Напомним вариант, в котором оба значения сливаются: «Не стоит скормленное губк<е>».

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
Твсим, 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 характерный 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!¹

Среди материалов, использованных в настоящей работе, отсутствуют промежуточные варианты (если они были) этих новых 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 принципиально указал нам на живописный прототип метафоры

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

Благословенны дни и ночи те,
И сладкогласный труд безгрешен.

«подошвы» — знаменитый портрет Державина работы Тончи, где Державин изображен сидящим у подошвы горы¹. 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 клеточка короче
И я ловлю могучий стык
Видений дня, видений ночи
И никому нельзя сказать
Еще не время после после
Какая мука выжимать
Чужих гармоний водоросли².

«Чужих гармоний» — это Державин, а также, может быть, на данной стадии работы и Лермонтов. Но всё 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, запуская 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

¹ Впоследствии, в стихах 30-х годов, у Манделъштама будут часты метафоры ходьбы самого поэта, его шагов, подошв («Баратынского подошвы...» и др.).

² Эта запись местами крайне неразборчива, в особенности «водоросли» (со старинным ударением). Подтверждением правильности чтения «водоросли» являются строки из другого стихотворения Манделъштама («1 января 1924»):

И с известью в крови для племени чужого
Морские травы собирать¹⁸.

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 подобие в несхожем («подкова» и «перстень»).

Приложение. Ранняя редакция «Грифельной оды», по автографу В¹.

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 дарапалось, боролось,
Но где спасенье мы найдем,
Когда уже черствеет голос.
<И что б ни> вывела рука,
<Хотя> бы «жизнь» или «голубка»,

¹ 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 угловых скобках — недостающие слова, по автографу А и окончательному тексту.

<Всё> смоев времени река,
И ночь сотрет мохнатой губкой.

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 водоросли!

РАННИЕ РЕДАКЦИИ И ВАРИАНТЫ ЦИКЛА «АРМЕНИЯ»

Говоря, что у него «нет черновиков», Мандельштам имел в виду не ход своей поэтической работы, а чуждое ему соби́рание архива для «потомства». «Черновики никогда не уничтожаются» — это относится также не к сохранности рукописей, а к сохранности черновика в образной системе окончательного текста. В завершенной 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 ранние редакции и некоторые черновики¹.

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.

Всё 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 основой («Ломается мел и крошится...»). Из его вариантов автор сделал позднее два разных стихотворения — «Ты красок себе пожелаала...» и «Как люб мне натугой живущий...»² (последнее не вошло в цикл). К тому же источнику восходит и «Ты розу Гафиза кольпнешь...».

Наиболее ранняя редакция стихотворения «Ломается мел и крошится...» дошла в своем готовом, окончательном виде, без предшествовавших

¹ Это частью автографы, частью записи под диктовку автора рукой Н. Я. Мандельштам, а также прижизненная машинопись. Опубликовано очень немногое.

² Комментарий Н. И. Харджиева в издании «Библиотеки поэта» (С. 287).

черновых набросков¹. Приведём ее, для цельности картины, полностью. Две заключительные ее строфы до сих пор не публиковались²:

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 казnelюбивых владык.

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

Как люб мне язык твой зловещий,
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.

Багряные «уни» и «ани»³ —
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»⁴.

¹ Запись рукой Н. Я. Мандельштам, с авторской датой «16 окт. 1930» и последующей правкой, превратившей рукопись в черновик дальнейших редакций.

² Строфы 1, 2 опубликованы Н. И. Харджиевым в указ. изд. (С. 286).

³ Взято в кавычки мною.

⁴ Эта догадка помогла прочтению текста (начертание «уни и ани» неразборчиво).

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,— всё 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.

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, мука в «бычьей» метафоре восьмой строфы. Труд, обусловленный историей и географическим положением, его простота («москательный», «гончарный»), тяжесть, мука, терпение — в строфах 3, 4. В звериной (также «бычьей») метафоре труда дан мотив архитектуры «мужицких бычачьих церквей» (7). К орудиям простого, благородного, тяжелого, 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»)¹.

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

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 Мандельштама (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.

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)¹; жизнелюбие владык неотделимо от их казнелюбivosti (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 рожденья, натуга артикуляции открыто ассоциируются с уничтожением («обратно под своды гортани»). А до этого, в шестой строфе, в уподоблении начертаний букв орудиям живого ремесленного труда (скоба, кузнечные клещи) имелись в виду надгробные надписи².

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 редакции 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 ра-

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

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

боты 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.

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 поправок по тексту. Вместо церквей — 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, первоисточка.

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 народ¹.

Лишь кой-где веселый мальчишник
Уживчивый праздничный хмель
Но серо-зеленый горчишник
Безжизненный пластырь земель².

¹ 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.

² Строфа — слева на полях. Пробовался также вариант начала этой или предыдущей строфы: «А там в архалуке оглохший» (2-й стих не поддается прочтению) ¹⁹.

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 — и имеющие 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)¹. Под пятой строфой видна четкая черта — знак отделения первых пяти строф от следующего 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»². Оно относится 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 одна попытка перестройки — превращение стихотворения «Ломается мел...» в цикл из трех небольших стихотворений. Первые две строфы заключены в большую квадратную скобу³, 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

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

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

³ На левой стороне листа.

мыслилось двухстрочное («Ломается мел и крошится...», «И с хлебом играющий в жмурки...»), — цифра I — этому убедительное свидетельство. Вторым — трехстрочное («Страна москательных пожаров...», «Вдали якорей и трезубцев...», «И крови моей не волнуя...»). Третьим — также трехстрочное («Как люб мне язык...», «Как люб мне натугой...», «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 строками, 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 строк. 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.

Раздвинь осьмигранные плечи
Мужичьих своих крепостей,
В очаг вавилонских наречий
Открой мне дорогу скорей¹.

Третья редакция (черновая) — результат правки этой машинописи. На полях размещены 11 черновых вариантов нового начала и 6 вариантов заключительного четверостишия². Радикальная перестройка начала могла стимулировать тем, что перед этим была проба выделить строфы «Ломается мел...» и «И с хлебом...» в отдельное стихотворение.

Прежние мотивы рисунка, детскости, скудной окраски определяют и новый текст зачина, сначала двухстрочный, затем однострочный. Уточняется мотив детских цветных карандашей — их вынимают из пенала. Вводится мотив творения армянской земли. Движение назад, в древность, доходит до своей изначальной точки:

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

² Многое поддается прочтению с трудом.

[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 <?> владел¹ /20.

Этот первый вариант нового зачина, по аналогии с прежним, двух-
строфен; следующие однострофны. Зачеркнутое «Создатель» почти во
всех них заменяется «львом». Скудость природы компенсируется преобла-
данием в ней «главных красок», а также (после варианта с «Создателем»)
мощным и прекрасным символом Армении — «львом»²:

И выбрал чтоб ты не пеняла
На скудость природы своей
<Рисующий> лев из пенала
<С полдюжины>³ карандашей

[Создатель] чтоб ты не пеняла
На скудость природы своей
Чтоб охроу ты прокричала
Взял дюжину карандашей...⁴

Чтоб всё не по нашему стало,
Взял хитрою лапой своей
Рисующий лев из пенала
С полдюжины карандашей⁵

И выбрал чтоб ты не сучала
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.

¹ Обе строфы — слева на полях.

² Известно по воспоминаниям жены поэта, что далее «рисующий лев» был подсказан пеналом с изображением льва (рисующего?).

³ Левый край листа оборван.

⁴ Этот и предыдущий вариант зачина находятся слева на истлевшем сгибе нижней части разорванного пополам листа машинописи с полным текстом стихотворения.

⁵ Текст следующих двух строф — результат сложной правки данной строфы.

Иль птица ее рисовала?
Иль хитрою лапой своей
Раскрашивал лев, из пенала
Взяв дюжину карандашей?¹

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.
Дома² из тюремного хлеба
Из мякиша строит <?> тоска²¹.

Она изнывает³ в застенке
Лекарственной злой тишины
И солнца персидские деньги⁴
Ар<мянской> зем<ле> не нужны.

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 зверьями»).

Ряд мотивов здесь на свой лад повторяет 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 Ара-рат) — важнейшая особенность пейзажа Армении. Она дана также как

¹ Строфа написана внизу справа на полях.

² Переправлено из: «Ты вся».

³ Вместо зачеркнутого: «истомилась».

⁴ Использовано в стихотворении «Орущих камней государство...».

примета обиженности, обделенности земли, которая заставлена горой, отнявшей часть неба. С этим же значением связаны «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 третьей 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»...») ¹. В строфе «Раздвинь осьмигранные плечи...» (последней в машинописи) сделана поправка (ее характерность уже отмечалась выше):

Послушаем львиные речи
<...>² твоих сыновей.

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

Твое пограничное ухо
Привыкло к карточной³ тиши²²
Желтуха, желтуха, желтуха
В проклятой горчичной глуши.

Оно переправлялось в свою очередь:

Кто ты? Молодая? Старуха?
Привычно к карточной тиши
Твое пограничное ухо —
Все звуки ему хороши⁴.

Здесь в прямом выражении дана одна из ключевых метафор стихотворения (сравним в шестой строфе «молодые гроба»). «Карточная тишь» (на границе) — характерный для Мандельштама оксюморон (парадокс).

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

² 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.

³ Очень неразборчиво, но читается именно это слово, согласующееся с контекстом.

⁴ Дважды набрасывалось автором; второй раз — начисто. Вопросительный знак после слова «молодая» отчетливо виден. «Старуха» — развитие прежнего мотива «седина».

Поэт всё 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 глуши¹.

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):

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 машинописи². Уже набело переписан³ окончательный, восторжествовавший над другими десятью, вариант зачина («Ты красок себе пожела- лала...»). 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 вписана⁴ строфа, выработывавшаяся перед тем, — «Кто ты? Молодая? Старуха?...», но затем зачеркнута и она. Возвращенное в предшествовавшую редакцию четверостишие «Багряные “уни” и “ани”...» здесь отсутствует. Отброшенное навсегда, оно предоставило мотивы рожденья, древности строфе «Как люб мне натугой живущий...», а символ быка — новой заключительной строфе, тут же записанной автором. Стихотворение завершалось теперь такими двумя строфами:

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

¹ Эта строфа есть и в другой, белой копии. Приведена в издании «Библиотеки поэта».

² Также сохранился разорванным надвое.

³ Рукой Н. Я. Мандельштам, рядом с постоянно зачеркивавшимися двумя строфами прежнего начала («Ломается мел...» и т. д.).

⁴ Рукой Н. Я. Мандельштам, справа на полях.

Как бык шестикрылый и грозный
Здесь людям является труд,
И кровью набухнув венозной,
Предзимние розы цветут¹.

Наконец, пятый этап работы отразился в пометах, на новый лад распределяющих этот (начисто скопированный) материал в цикл². Над текстом опять поставлена цифра 2. Проведена черта над строфой «Твое пограничное ухо...». Тем самым восстанавливался финал третьей редакции, а новая строфа «Как бык шестикрылый и грозный...» изолировалась. Последнее очень важно, так как косвенно подтверждает правомерность его публикации в качестве отдельного стихотворения³.

Есть еще один экземпляр той же машинописи. Он свидетельствует о непрекращавшихся колебаниях поэта. Сначала зачеркнуто, затем восстановлено⁴ первое четверостишие — «Ломается мел...»; второе не зачеркнуто; вписано⁵ и отнесено к месту после строфы «Как люб мне натугой...» четверостишие «Кто ты? Молодая? Старуха?..». Получалась еще одна композиция, из девяти строф.

Окончательный текст содержит пять строф. Остальные строфы и их варианты послужили 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 четырехтомнике⁶, 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»⁷.

¹ Набело, слева на полях. В одном из вариантов: «Быком шестикрылым и грозным...» Обратим внимание на характерное развитие цепочки значений (шестерка быков — шестикрылый бык).

² Беловая запись рукой Н. Я. Мандельштам, из строф: «Ты красок себе пожелала...», «Страна москательных пожаров...», «Вдали якорей и трезубцев...», «И крови моей не волнуй...», «Как люб мне язык...», «Как люб мне натугой...», «Твое пограничное ухо...», «Как бык шестикрылый и грозный...».

³ В собрании М. А. Зенкевича и в семейном архиве имеется отдельная запись (автограф) этого четверостишия²³.

⁴ Волнистой чертой слева.

⁵ На полях справа, рукой Н. Я. Мандельштам.

⁶ *Мандельштам Осип*. Собрание сочинений. [Вашингтон]: Международное литературное содружество. Т. 1. 2-е изд. 1967; Т. 2. 2-е изд. 1971; Т. 3. 1969; Т. 4. [Париж]: «YMCA-Press», 1981.

⁷ Список делался под наблюдением поэта. Под четверостишием отдельно поставлена дата: октябрь 1930. Является ли оно здесь эпиграфом — графически неясно; скорее нет.

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; вавилонской древности; шестерки быков (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»¹, — 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, непрерывно обрабатывавшийся мотив быка — в этом четверостишии дополнен мотивом розы. Столь характерная реалия 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 черновиках — «роза фазтонщика и угрюмого сторожа»². В нескольких стихотворениях цикла мотив розы — решающий. 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// Мужичьих бычачьих церквей», «Чтоб охроу ты прокричала», «Окрашена охроу хриплой», «Заставлена<...> горой»).

Стихотворение «Ты розу Гафиза колышешь...» (не приводим его) и в других отношениях целиком строится на основе прежней, подробно разобранной выше авторской концепции. Как раньше, но уже совсем явно, 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:

¹ Вопросы литературы. 1968. № 4.

² Отсюда мотив розы перешел и в стихотворение «Фазтонщик».

А здесь лишь картинка налипла
Из чайного блюда с водой.

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

На требе истории хриплой
Звучат далеко¹ за <горой>

Плечьми осьмигранными дышишь

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

На требе истории хриплой²⁴
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 «охрою хриплой». Обделенность историей подразумевается и в окончательном тексте стихотворения «Ты розу Гафиза кольнешь...», хотя слово «история» отсутствует: ее символом является гора (Арагат):

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 помертвевшую маску»).

¹ Вариант: «голоса».

В «Орущих камней государство...» в новом соотношении даны почти исключительно прежние мотивы: «орущие камни» — это контаминация при посредстве переноса эпитета (было ранее — «орущий <...> народ» и «среди камней»). Мотив хриплости («хрипкая охра») перенесен на горы («хрипые 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 —
Землетрясением раскиданные рыжие валики
Похожие на фуляры от швейных машин [Зингера]¹
Чем-то испуганные, в беспорядке бегущие².

Здесь слышен храп румяных царей и бородатых ангелов³
Извиняющийся⁴ храп неграмотных священников
Свистящий храп носатых филистеров²⁶
Патриарший храп <нрзбр> ремесленников
И буйволиный храп крестьян.

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 фулярам от швейных машин, что и в процитированном на-

¹ Слово «Зингера» зачеркнуто еще до отмены всего текста.

² Ниже зачеркнутые слова: «Я не останусь <?> скисать <?>»²⁵.

³ Выше зачеркнуто: «Разве это смерть? Здесь слышен храп».

⁴ Зачеркнуто: «дружный».

броске 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 «бычьим» метафорам является «буйволиный храл» 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 колоннами¹. 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 фазтонщика² и утрюмого сторожа
Охраняющего руины запущенного форума³
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»).

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 Птолемеевой
Ликом льва ставшее <?> ребяческое изображение
<пробел> из тысячи тысяч детей^{4/27}

И с сундуками⁵ путешествующие деревенские кладбища
Землетрясением раскиданные рыхлые валики

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

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

³ В автографе — «запущенный форум». Тут же вписано слово «руины».

⁴ Над зачеркнутыми строчками «Ликом <...> тысяч детей»: «Рассказ Геродота из самых неверных источников».

⁵ Зачеркнутое: «Как города». К этому месту относится строчка: «как сундучки народа исчезнувшего».

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 хлебы¹
И нахоженные 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»² (зачеркнуто); «Иль дудкой приручить как страуса иль фламинго».

Среди черновых рукописей цикла «Армения» есть также наброски, по-видимому относящиеся к совершенно неосуществленным замыслам стихотворений³:

Запряжка быков везет апельсиновый напиток <?>²⁸
Чтобы строить дома из цуката
И голенастые поливальщики улиц
Как сеятели разбрасывающие брызги⁴

Выбелив дом ушли штукатур и плотник <?>
Двина⁵ прозрачного уксусно-горького <?> выпить²⁹
Мусор сожжен драгоценный⁶.
Есть профессора гадающие на настое и
поклоняющиеся дьяволу.
Губы³⁰ прислушивающиеся к священному шелесту⁷.

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

¹ Вместо «как пшеничные хлебы» было зачеркнутое: «из каменной соли».

² Ассоциация «Арарат — Урарту» не нуждается в комментариях.

³ Все три читаются с трудом.

⁴ Возможно — «размахивающие». «Разбрасывающие брызги» зачеркнуто. К этому месту относится на полях: «размахнувшись». Записано на листе с черновиком стихотворения «Какая роскошь в нищенском селенье...».

⁵ Двин — старая марка армянского вина.

⁶ На обороте одного из листов с черновиком «Холодно розе в снегу...».

⁷ На обороте черновика «Не развалины, нет...». Обе строки зачеркнуты. Сравним отрывочную запись, относящуюся, по-видимому, к прозаической «Армении»: «Лисиция профессор гадающий на шорохе листьев» (на обороте белого автографа стихотворения «За гремучую доблесть...»).

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 «Колочая речь араратской долины...». Кстати, тут эпитет «колочая» — 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...».

«ЗА ГРЕМУЧУЮ ДОБЛЕСТЬ ГРЯДУЩИХ ВЕКОВ...»

Мы попытаемся восстановить ранние редакции этого стихотворения¹ по перебеленному автографу, переходящему в черновой. Для удобства идентификации рукописи даем ее описание. Это стертый карандаш, черный, простой, а также чернильный, четыре 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...»². 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 строк. 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 грязи³
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 гробу⁴.

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

² Эти автографы находятся ныне в Принстонском университете.

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

⁴ Эта строфа в американском четырехтомнике 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 гремящую 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 поет¹.

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 пятую строфу редакции, содержащейся в этой схематической записи². Итак, 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 слова³:

1

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

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

² 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.

³ 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 «Колкот ресницы...»). Из сохранившихся вариантов стихов 2—4 шестой строфы даем наиболее ранний (находится на обороте листа с еще одной авторской записью «Колкот ресницы...», датированной «2 марта ночь»).

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:
 Запахай 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 основном 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...»¹ 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»² рифмуется с «грязцы». Поставленное в рифму с «грязцы», в свою очередь сопоставленным с «чернилами», — это слово ключевое и для первой, и для второй 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 второй строфе «чернецы» — слово того же корня, что «чернила» и «черный». Поэт продолжает обыгрывать найденные мотивы: ходовое выражение «черный народ» — во второй строфе ведет к метафоре «труда

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

² От слова «морить».

чернецы». Сопряженные во второй 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 второй строфы будет разыгран в следующих вариантах ранней редакции, которые приведем далее. Мотив массового труда, снова с сатирической окраской, явится в стихотворении 1931 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 «шкодливых 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 шлюет¹ /31
Не костяшками дева стучит
Человеческий жаркий искривленный рот
Негодует поет² говорит —

Мне³

¹ Эта строчка в первом томе четырехтомника напечатана как «Не табачною кровью заката пишу» (старое прочтение вдовой поэта). Исправлено во втором томе, в разделе «Дополнения и исправления» (С. 682), согласно предложенному мной чтению.

² В четырехтомном издании неверное прочтение «Негодует и «нет» говорит». Его не следует считать вариантом.

³ Далее подразумевается, несомненно, известное продолжение.

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 всё гораздо острее («кровь», «газета», «пшует»). 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 щелкнул ундервуд», «То ундервуда хрящ: скорее вырви клавиш — // И шучью косточку найдешь»¹. 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 нервность («жаркий искривленный рот»). Избыточна экспрессия строки из трех глаголов («Негодует, поет, говорит»). Сама «речь» (романс) по этому плану начиналась бы непосредственно с картины нападения волкодава. Поэт отверг этот вариант, текст зачеркнул кривой чертой.

Под этим зачеркнутым текстом, на том же листе, в обратном направлении, набросана схема еще одной редакции стихотворения². 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.

¹ Вид удлиненных держателей клавиш пишущей машинки напоминает рыбы кости.

² 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.

Начатый певцом «романс» здесь сразу должен был перебиваться репликой «от автора». Этот новый ход варьируется еще в 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 никому¹
Я такой же как ты пешеход
Но <пробел> голос к стыду моему
Так же гибко и властно поет:

Двоесточие 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, как прежде, карандашом, и в иных начертаниях, еще раз проведена правка той же записи. В результате — новый вариант ее 3-го и 4-го стиха:

Но меня возвращает к стыду моему
Твой грозящий искривленный рот³².

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 четвертой 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):

¹ Или «ничему»³³.

<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:

1

Золотились чернила московской грязицы
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

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 услышав тот голос, пойду в топоры
Да и сам за него доскажу¹.

¹ После «доскажу» — точка, а не двоеточие, как может показаться из-за брака бумаги, сплошь испещренной точками. Вдаемся в эту подробность, т. к. она существенна.

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»¹, автор сразу же меняет позицию и тон. Его собственная речь острее, чем выключенный «романс». Остановимся на ней подробнее.

В пятой строфе впервые появляется мотив «трамвайной вишенки», известный по стихотворению «Нет, не спрятаться мне от великой муры...». Вся эта редакция стихотворения и ее пятая строфа дают ценнейшую возможность в какой-то мере проследить трансформацию прежних мотивов, подготовлявших «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», «Енисея», «звезды» и т. д. С мотивом «вишенки» поэт не расстанется и тут же далее создает новую метафору — «трамвайная вишенка» (от «висит»).

Позиция автора, однако, героична, это ясно даже из неполной шестой 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 лесах топорнице найду»). Есть и игра, хотя другая, но она тоже связывается со смертью: «Как нацелясь на смерть городки зашибают в саду». Есть и звезда из «романса» («Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавленными звезда»); есть труд поэта («за совестный деготь труда»). Общий же пафос стихотворения (примирение) — иной;

¹ Еще в ранних стихах Мандельштама «пешеход» — это маленький человек, пушкинский Евгений эпохи авто («Петербургские строфы», 1913).

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 пятой строфы. Отметим и здесь графическую переменную — почерк этой правки «кудрявее». Первые две строчки радикально переделываются:

Я вишневая косточка детской мур
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» возникает. 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 листе, где была написана неполная строфа 6, оставив большой пробел, поэт набросал еще такой вариант:

Долго ль прятаться мне от великой мур
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 вначале центральной («роман»). 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 спрятаться мне от великой мур...». 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 гремящую доблесть грядущих веков...».

Его окончательный текст не повторяет буквально прежний «романс». Он дополнен мотивами из зачинов первоначальных редакций. Мотив «московской грязи» прежней первой строфы преобразен в известную

строчку о «хлипкой грязце». Иронические «голубые песцы» зачина также вошли в окончательную редакцию в новом, трагическом значении.

Сохранившийся беловой автограф (с правкой) стихотворения «За гремячую доблесть...»¹, 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 пятой 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...»)². В нем — дальнейшее развитие темы Сибири, ссылки, той же темы «Енисея»; но и оно, в свою очередь, подсказывает реалию не законченному еще «Волку»: «слеза на ресницах как лед».

И еще слой правки:

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 копии 1935 г.³ зафиксирован финал окончательной редакции стихотворения:

И меня только равный убьет.

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

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

³ 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 поэтики¹. Из сохранившихся черновиков пока было опубликовано очень немного — четыре строфы из первоначальной и промежуточной редакций сонета «Промчались дни мои, как бы оленей...»² и одна строчка из сонета «Речка, распухая от слез соленых...»³. 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 разветвлениях 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, РАСПУХАЯ ОТ СЛЕЗ СОЛЕННЫХ...»

Рассмотрим известный нам автограф. Это — перебеленная рабочая запись ранней редакции первых трех строф, с последующей многослойной правкой, превращающей ее в черновик, с набросками четвертой строфы, многочисленными отрывочными записями и отдельными словами на полях. Трудночитаемый стертый карандаш; часть записей — на отогнутой стороне листа. Первая строфа почти совпадает с окончательной редакцией. Обильная правка и зачеркивания во второй и третьей строфах заслоняют их первоначально записанный текст. Высвобожденная первоначальная запись второй и третьей строф представляет раннюю, незавершенную редакцию. Она замечательна смелостью — даже для Мандельштама — метафорических образов:

¹ Семенко И. Мандельштам — переводчик Петрарки. — *Вопр. лит.* 1970. № 10. То же в итальянском переводе: *Rassegna sovietica*. Roma, 1974. № 4.

² В издании «Библиотеки поэта». С. 315—316.

³ «Гнездится скорбь в гнезде былых веселий». — См. в американском четырехтомнике. Т. 1. 1967. (С. 566).

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

Возду́х медвежий¹, полог стрел каленых
Уже не тот. Мучительнее дыбы
Прелестный холм. Уже не те изгибы
Тропинка вьет на тех же самых склонах³⁵.

Всё обозримо. Всё на старом месте.
Волнуется. Один я замурован².
О, переход из полдня к чертовой келье!³

В первой строфе эпитет «дикие» звери более обычен и ближе к петрарковскому «лесные», чем окончательное «чуткие». Но во второй и третьей 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 сонете 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.

«Возду́х медвежий»⁴. В этот почти невероятный образ трансформировался петрарковский «согретый и прозрачный воздух» (aria). «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 Петрарки⁵. 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 превращено в строки: «Мучительнее дыбы// Прелестный холм». «Сладостная тропа стала горькой» — типичные для Петрарки метафоры «сладкого» и «горького», которые в связи с тропинкой реализовать было

¹ Крайне неразборчиво. По слову «медвежий» — правка, о которой далее. В трудночитаемом слове «Возду́х» автором проставлено ударение³⁴.

² «Один я замурован» — зачеркнуто и читается с трудом³⁶.

³ Стих зачеркнут. Пунктуация проставлена нами.

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

⁵ Не повторяя указанную выше нашу статью, тем не менее обращаемся к сюжету Петрарки как истоку «темных» и неожиданных образов в сонете Мандельштама.

немыслимо, все-таки превращаются в конкретную картину: «Уже не те изгибы// Тропинка вьет...»

Мотив перехода от радости к скорби в третьей строфе (у Петрарки он дан в психологических терминах — «Я стал приятом 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 («Всё <...>волнуется») и неподвижности замурованного в келье¹.

Эта одна из самых замечательных ранних редакций сонета Мандельштама осталась незавершенной. Хотя под приведенной записью трех строф, а также на полях и на отогнутой части листа разбросаны многочисленные, часто недописанные рифмы и строки для четвертой 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 четвертой строфы мы перейдем позднее. Пока что важно найти систему в правке строф 2 и 3.

Правка второй строфы небольшая, но существенная. Слово «медвежий» переправляется на «медвяный»³⁷. Образ стал бы менее парадоксальным, если бы имелся в виду не «воздух», а «вóздух». Однако, поскольку написание слова «воздух» оставляет нетронутым (с очень слабым, но нестертым знаком ударения над «у»), а также сохранена прежняя поддержка смысла словом «полог», образ по-прежнему причудлив и даже еще более метафоричен, чем вещественный, хотя и не представимый в реальном храме «воздух» 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») облегчил, а быть может, и стимулировал эту замену.

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

Воздух 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

¹ Возможно, по созвучию со словом «замурован» в окончательном тексте возникло «тропинок промуравленных...». Об этом см. также в главке о сонете «Как соловей, сиротствующий, славит...».

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 двенадцать 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 третьей строфы в данной редакции сонета:

Всё обозримое на старом месте
Волнуется. Один я замурован
В гостилище гранита, черствой келье¹.

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 оригинальнейших вариаций. Поверх той же записи — новые трудночитаемые переправки; они дают следующий вариант:

Всё обозримое на старом месте
Волнуется. Гостилище гранита
Меня сковало<?>. Жизнь во мне уснула².

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» оставлена как объяснение к «гостилищу»; во втором варианте «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»²:

Всё обозримое на старом месте
Волнуется. Лишь я в слепящем блеске
Зажмурился и жизнь во мне уснула³.

¹ Здесь необходимо мотивировать прочтение. «Обозримое» — переправка первоначального «обозримо. Всё». 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 одну³⁸.

² «Гранит» потом вернется.

³ Этот и следующий варианты извлечены из записей (очень неразборчивых) на полях.

«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:

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 двойной 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 незыблемей¹ 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 Палласа² («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.

В рассматриваемом автографе есть проба еще одного варианта. Как кажется, она сделана уже после вышеприведенного³:

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

¹ «Незыблемей» — переправлено из слова, очень неразборчивого, которое мы читаем как «крупинками»⁴⁰ (что согласуется с «зернится»).

² См. нашу публикацию — реконструкцию этой заметки: *Вопр. лит.* 1968. № 4. С. 191—194.

³ Извлекаем ее из записей на полях, на отдельной части листа.

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 стихотворении¹. Поэт соединил в одно целое то, что прежде было контрастным — волнующуюся природу и неподвижность скорбящего. «Незыблемость» обпрыгивается трижды в многозначительном и многозначном тексте:

Незыблемое зыблется на месте
И зыблюсь я... Как бы внутри гранита
Зернится скорбь в гнезде былых веселий...

Наконец, обратимся к четвертой строфе. Как было сказано, первоначальная редакция сонета в ее неполной (трехстрочной) записи продолжения в рассматриваемом автографе не имела. Однако в нем есть три отдельные записи, относящиеся к четвертой строфе. С учетом правки они содержат четыре ее варианта (один не доведен поэтом до конца)². 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.

Сюда! Сюда! Тепло красоты и чести
Вновь осязать³

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

¹ «Сохранность черновика — закон сохранения энергетики произведения» («Разговор о Данте»).

² Два из них соотносятся с набросками третьей строфы на основной части листа; два других — написаны на отогнутой части.

³ Слово «переплеске» очень неразборчиво; «Вновь осязать», «кокон» — почти стерты. Прочтение «переплеске» подтверждается рифмой «блеске» (об этом далее).

Грифельная ода.

Каким не вступит границам
 За пределы восточной
 Год горной страны ^{привык}
 Две твердой границе многолетней.
 На месте скалистой грехе
 Свинцовой и железной многолетней
 Кремневых гор создал Лавра
 Ученый восток профанной.

9

На что сама в преданье
 Вот грани восточной области
~~Восток~~ Восток России и
 Лавра и железной горной
 Две горы из свинцовой скалы
 Области грани и многолетней
 Кремневых гор создал Лавра
 Ученый восток профанной

Обратно
 Восток
 России
 и
 Лавра

Там не во восточной
 Восток и многолетней
 Лавра и железной горной
 Ученый восток профанной

Паропись копийки сау

Крестной иголке слово

На виноградных ступах

Сиди и церковь и селенье

Мне пропеледу от все

Возра ик угод. Зодий време

И воздуха прозорити неа

Уме гавни прояснені всені

И как оауа поузет по мне-

Тое каидно еѣх агуоа еброураи-

~~Или...~~
~~на изгнаниахъ крѣпко~~

И елику прѣрѣвѣе бузю.

Твоа и кон ^{справно} ~~дѣлѣ~~, какъ ~~дѣлѣ~~ е прѣдѣ

У ^{намаеъ} ~~дѣлѣ~~ ^{намаеъ} ~~дѣлѣ~~ ^{намаеъ} ~~дѣлѣ~~ ^{намаеъ} ~~дѣлѣ~~

Торосае ^{крѣпко} ~~дѣлѣ~~ ^{крѣпко} ~~дѣлѣ~~ ^{крѣпко} ~~дѣлѣ~~ ^{крѣпко} ~~дѣлѣ~~

Узъ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~

Узъ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~

уу

Мѣ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~

Уо ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~

И ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~

Уо ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~

И ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~

Хоѣ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~

И ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~

И ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~ ^{дѣлѣ} ~~дѣлѣ~~



Кто и? Не каменную прелесть,
 Не пробавилась, не карабасилась,
 Взырнула и с двойной душой,
 И кора друга, и гра рабренитица,
 Мол, зрелой твоей нас едет
 Горами ^{о свами реде} ~~о свами реде~~
 и ^{о свами реде} ~~о свами реде~~
 и ^{о свами реде} ~~о свами реде~~
 Твоя и каменное море.

И я ~~и~~ зрелой зрелой душой
 Горная прелесть наша,
 Кривая и воздуха реде
 С просвещенной гора, с просвещенной
 И я зрелой зрелой реде
 В кривой зрелой зрелой
 Как и зрелой; зрелой и зрелой
 Кривая с зрелой, с зрелой
 зрелой.

И. М. М. М.

This is a handwritten note or correction on the left margin, written vertically.

This is a handwritten note or correction on the right margin, written vertically.

«Ура товарищи»

Давай дружить, как мы дружим
 И в бой наваримом идем
 О врагах смертных не забудь
 Как мы много мужиков потеряли
 Давай дружить дружить и дружить
 И в бой наваримом идем
 Киним врагов и предков наших

О, товарищ, товарищ мой
 Ты спишь / спишь и спишь
 Тебе есть обиды и
 Те востанем / встанем и встанем.

Как обиды и обиды
 Да встанем / встанем и встанем
 С крепостями из боя / боя
 И встанем, встанем, встанем

Мы сядем спать в мешок ночью
 Нам земля так манит обидой
 Обидой в крепостях наших
 Умной невесткой и женой
 И не забудь / забудь / забудь
 Земле свободной / свободной
 На мешок / мешок / мешок
 Обидой и встанем / встанем / встанем
 С крепостями из боя / боя / боя
 И встанем / встанем / встанем
 Встанем: крепостями из обиды

Нужно сделать еще больше

2. Делать больше, но ^{дел} не забывать
и быт ^{свое} народное ^{дело}

Общая программа работы

~~1. Делать больше, но не забывать
и быт народное дело~~

Сделать еще больше

Кратко о работе

Делать еще больше
и не забывать ^{дел} народное ^{дело}
Сделать еще больше
Кратко о работе

Куда истреблен. Третью выношу
Дети бурчавые. как гели бурчавые;
И в садке, нежная истреб;
И в конюгах гудит обреченный истреб;
И выношу гудит гудит
Да выношу гудит гудит
Меня, как коню, коню.
Гудит гудит, гудит гудит

Грифельная Ода.

1.

Звезда с звездою поцелуй себя,
 Красавицеи миги из фароси миги;
 Красивеи а вудуеи миги,
 Красивеи с вудуеи, с вудуеи миги,
 На миги миги миги миги миги
 Миги миги миги миги миги
 Не миги миги миги миги,
 А миги миги миги миги.

2.

Ма миги миги в миги миги
 Миги миги миги миги миги
 Миги миги, в миги, миги миги
 Миги миги а миги миги миги.

~~Миги миги миги миги миги,~~
~~Миги миги миги миги миги,~~
~~Миги миги миги миги миги,~~
~~Миги миги миги миги миги.~~

сидит звезда миги
 миги миги миги
 миги миги миги миги
 миги миги миги миги

3.

Красивеи от миги миги,
~~Миги миги миги миги миги.~~

Красивеи миги миги миги,
~~Миги миги миги миги миги и миги миги миги миги:~~
~~Миги миги миги миги миги миги~~

Однѣи
 Миги миги миги миги миги.

Миги миги миги миги миги,
 Миги миги миги, миги миги миги -
 Миги миги миги миги миги
 Миги миги миги миги миги.

7
Мне тоска и сонная вина
Кто там усталый, дышит
И усталый усталый человек
Туда, куда усталый человек
И усталый па усталый человек
Туда, куда усталый человек
И усталый человек
И усталый человек
И усталый человек

8.
Кто с? Не навестит человека.
Не усталый, не усталый.
И усталый и с усталым человеком,
И усталый, и с усталым человеком.
Тоска, кто усталый человек
Усталый усталый человек!
Тоска, кто усталый человек
Усталый усталый человек!

9.
И с усталым усталым человеком
Усталый усталый человек,
Усталый и усталый человек,
С усталым человеком, с усталым человеком,
И с усталым человеком усталым
И усталым человеком усталым,
Кто с усталым, усталым и усталым
Усталый с усталым, с усталым человеком.

~~Помает мел и крошится
Табакса и веточкой жриш карандаш
Мне утро армянское снится,
Когда выткнул тот паваши.~~

И хлебком играющий в шумки
Ил вешает булоник
Тов в сахлам даровы шкурки
Досланца убиват зверей

Страна мюскагельник по жаров
И мертвых зончарная равнин
Тя фытсебородных сардаров
Терпела средь камики и глин.

Водам экорей и трузубов
Где псу... тосил магерик
Ты вилела всех жизламолюбев
Всех казнемлюбих в

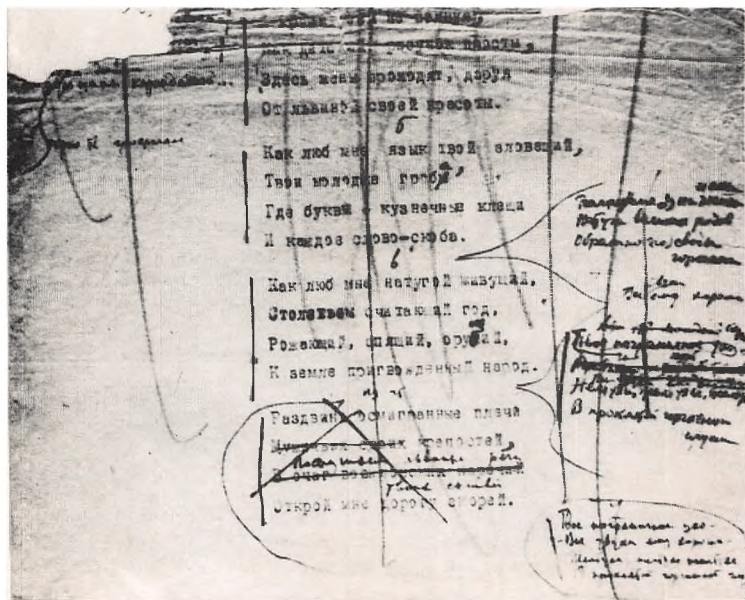
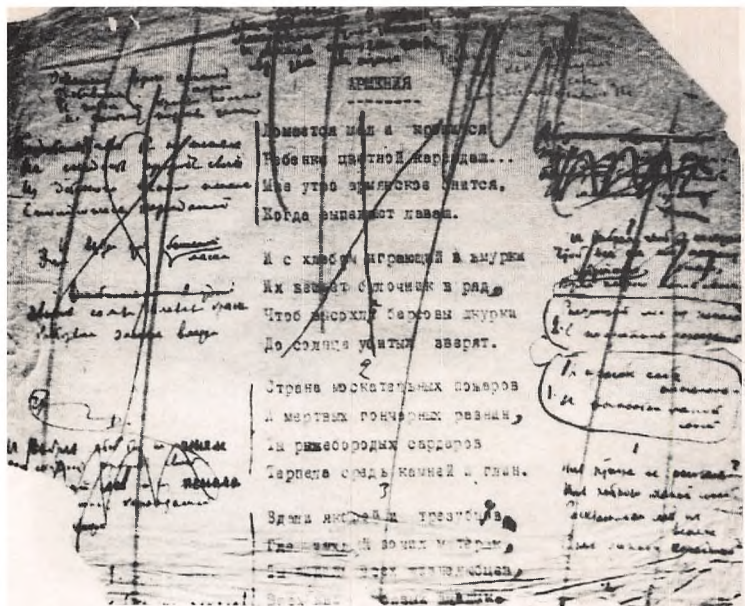
И крови моей не вальмуз
Как доекий рисучок прост.
Здесь осень прохлудат, даруя
От льдиной своей краса

Как лю иль язык т твой зовбеуши
Твой молоде грога
Где буквы кузнечные клеши
И каждое слово скова

~~Товдунь осми...~~
Ты...
Открой мне дорогу...
- Твои... уны и аны
- Магуд... реч...
Обратной ядо своей
ФВалудас...

16 окт 1910

Цикл стихотворений «Армения».
Список ранней редакции рукой Н. Я. Мандельштам с правкой.



АРМЕНИЯ

Исправить себя в рукописи
и выдать в печать
с исправлениями
с редакцией

~~Земля моя и прелесть
Авдоты цветет в саду...
Мне уже привычно слышать,
Мне привычно слышать,
И в жизни привычно в кругу
И привычно привычно в ряду
Что привычно слышать в кругу
До слышать привычно слышать.~~

Стране неслыханным воям
И мертвым голосам равна.
Им воям воям воям
Теряю я себя воям воям.

Вдаль воям воям воям
Где воям воям воям.
И воям воям воям воям.
Воям воям воям воям
и воям воям воям
и воям воям воям воям
Здесь воям воям воям
И воям воям воям воям.

~~Земля моя и прелесть
Авдоты цветет в саду...
Мне уже привычно слышать,
Мне привычно слышать,
И в жизни привычно в кругу
И привычно привычно в ряду
Что привычно слышать в кругу
До слышать привычно слышать.~~

Здесь воям воям воям
От воям воям воям воям.

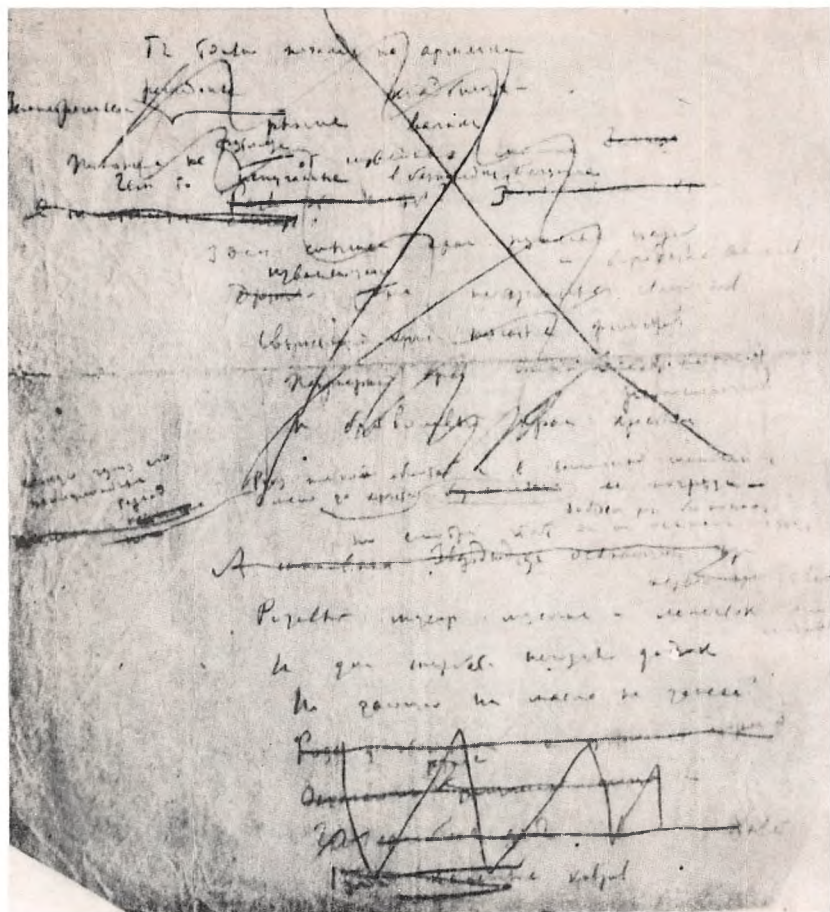
Как воям воям воям воям,
Тем воям воям воям воям,
Где воям воям воям воям
И воям воям воям воям.

Как воям воям воям воям,
Сто воям воям воям воям,
Роя воям воям воям воям,
К воям воям воям воям народ.

Раз воям воям воям воям
И воям воям воям воям
И воям воям воям воям
И воям воям воям воям

Воям воям воям воям
Воям воям воям воям
Воям воям воям воям
Воям воям воям воям
Воям воям воям воям
Воям воям воям воям
Воям воям воям воям
Воям воям воям воям

Воям воям воям воям
Воям воям воям воям
Воям воям воям воям
Воям воям воям воям



«Руку платком обмотай и в венценосный шиповник...»
(из цикла стихотворений «Армения»). Черновой автограф.

Дорогая Дорогая Дорогая
Дорогая Дорогая Дорогая
В те дни распрощания друг друга
и с тобой и с тобой и с тобой
~~и с тобой и с тобой и с тобой~~
~~и с тобой и с тобой и с тобой~~
~~и с тобой и с тобой и с тобой~~
~~и с тобой и с тобой и с тобой~~
и с тобой и с тобой и с тобой
и с тобой и с тобой и с тобой
и с тобой и с тобой и с тобой

Дорогая Дорогая Дорогая
Дорогая Дорогая Дорогая
и с тобой и с тобой и с тобой
и с тобой и с тобой и с тобой
и с тобой и с тобой и с тобой

Дорогая Дорогая Дорогая
Дорогая Дорогая Дорогая
и с тобой и с тобой и с тобой
и с тобой и с тобой и с тобой
и с тобой и с тобой и с тобой

Черновой автограф стихотворения «Дорогая, дорогая, дорогая...», не вошедшего в цикл «Армения», и черновые наброски «Выбелен дом ушли штукатурки и плотники...», «Есть профессора гадающие на настоящее и поклоняющиеся дьяволу...».

Давно уже не писал никому
~~письма~~ (редакция)
и теперь я пишу тебе. Да
к тебе пишу, как не писал
никому уже не писал
никому уже не писал

и теперь пишу тебе — Да пишу
тебе и теперь пишу тебе
и теперь пишу тебе
и теперь пишу тебе
и теперь пишу тебе

«За гремящую доблесть грядущих веков...»
Черновые наброски отдельных строк (листы 1—4), лист 1.

2

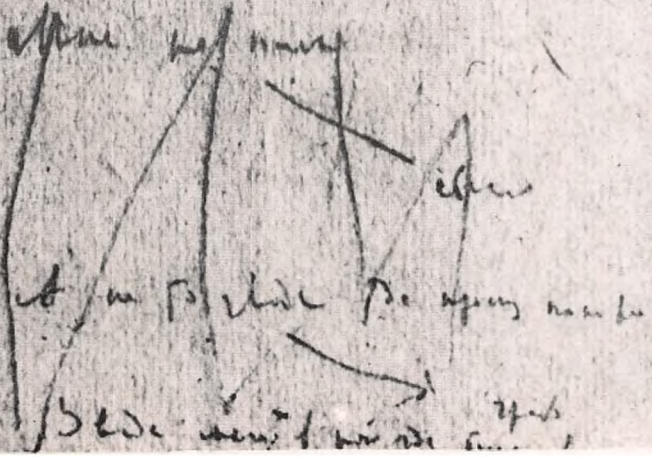
some other remarks

then now I will take some time

to write some, and hope, a copy
of the paper will be finished soon

3

In response



Въ сѣверной части реки...
въ сѣверной части...
Земельныя участки...
всѣхъ...
и

Данная...
4

Въ южной части...
5

4

January: I v. hope you
happy.

at present but not yet

~~The~~ ~~new~~ ~~development~~
The ~~new~~ ~~development~~
The ~~new~~ ~~development~~

The ~~new~~ ~~development~~
The ~~new~~ ~~development~~

The ~~new~~ ~~development~~

The ~~new~~ ~~development~~
The ~~new~~ ~~development~~
The ~~new~~ ~~development~~

6

No. 1000000, put 2000
The 1000000 is new letters.

Some of the letters of the
The alphabet is - usually
I - the letters of the alphabet
to be used in the alphabet

Где же мне в мире где
Где - Есенин
Обитает и гордится и труд -
Душой что на всем и что
А где же мне где где...

«За гремучую доблесть грядущих веков...»

Черновой вариант заключительной строфы на обороте белого автографа
стихотворения «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...»

Воспоминанья доблестей грядущих веков,
Воспоминанья доблестей грядущих веков,
Воспоминанья доблестей грядущих веков,
Воспоминанья доблестей грядущих веков,
Воспоминанья доблестей грядущих веков.

Мне на плечах каждаго дня - выходы
Но не воем я на кривом свете;
Воспоминанья доблестей грядущих веков,
Мертвой души ступенью ступень.

Этой же видят на тропе, ни шумит тропе,
На кровавом косте в кривом;
Этой степи вид под солнцем степи
Мне в свет изобретают тропе.

Уже, уже в море, но нету тропе ...

~~В море, уже в море, но нету тропе ...~~
~~В море, уже в море, но нету тропе ...~~
~~В море, уже в море, но нету тропе ...~~
И неграждат ассеривает море тропе.

Колот ресницы. В груди прикипела слеза:
Этой без страны, но будет и будет тропе
Кто-то гудит море, но не горюет гудит
Душно - и все-таки до смерти хочется тропе.

Этой правды в море на море, раздвигаются море
Дико, но солнцу, мне отравлен воздух.
Мне вот гудит море, но не горюет гудит
Но где, но там, но там, но там, но там, но там.

«За гремящую доблесть грядущих веков...»
Беловой автограф с правкой на одном листе с беловым автографом стихотворения «Колот ресницы. В груди прикипела слеза...»

And...
Pov...
Pov...

Как соловей свое искусство славит
В оросовской и су-тресской кружине
И шесте-воздух соудраабе-штравит
До высоты втесаливае-самей

И ветро-порт наево-леве буравит
И ^{продвигает} ~~в~~ ^{одни отырае} ~~он~~ ^{милитаристские}
Кружине-воздух соудраабе-штравит
То шесте-воздух соудраабе-штравит

~~Андрей...~~
~~...~~
~~...~~
Сам...
Сам...

Ган-вот оне карамель прее
И шесте-воздух соудраабе-штравит
Решителе-переливочит-взвесе.

О...
21/11/37
...

«Как соловей, сиротствующий, славит...» Список рукой Н. Я. Мандельштам с правкой.

Великий - Восток - Восток - Восток
Левый - правый - Тара - Тара

Прошлые дни мои - как бы оленей
Кочевья на Тибет и на юг
На берег пустыни Тибетской
Там где горы и река ~~и река~~
~~Там где горы и река~~
~~Там где горы и река~~
~~Там где горы и река~~
~~Там где горы и река~~
Там где горы и река

Но я, кто в лет эху спешивая,
Дале, вдалеке в реке в 1721 году
Никогда и не был в том году.

И в пролетах, в пролетах
Как египтяне * К какому году спешивая
Как там купцы и мена и мена

Стр. 34

Помимо того вписано
в архиве Б.И. Бурлака

«Промчались дни мои, как бы оленей...», Беловой автограф с правкой.

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 всё — 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».

Всё 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»: «Ко мне, 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 полдороге¹.

При всей графической разбросанности и кажущейся бессистемности записей, намечавшиеся варианты четвертой строфы соответствуют определенным вариантам третьей 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 прилагивал друг к другу третью и четвертую; они подвергались координированной правке. Выявляются варианты с рифмами «блеске — переплеске», «окон — кокон», «гранита — нарочито». Четвертый вариант («Сюда! Сюда!...») — незавершен. Сочетание третьей и четвертой строф несомненно таково:

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:

¹ В автографе было еще какое-то слово, но слабый след карандаша совершенно стерт.

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 красы 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, невелик¹. Одна из записей² представляет до правки следующий текст:

Как соловей свое несчастье славит
В отцовской и супружеской кручине
И чистый воздух состраданьем плавит
До высоты выплескиваясь синой

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 пряжа
Я убедился что вся прелесть мира
Ресничного не долговечней взмаха³.

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.

¹ 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.

² С авторской датой «21/ХІІ 33»⁴¹; оба катрена и вся правка — рукой Н. Я. Мандельштам, оба терцета — рукой автора.

³ Здесь и далее пунктуация авторская (проставлена местами).

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 всё по-другому. Соловей подсказывает поэту его поведение, ведет поэта к его судьбе («судьбине»), и эта судьба — воспеть смерть возлюбленной: «И провожает он к моей судьбине.// Кто ж без меня поймет и в звук поставит...». Именно «поставить в звук» (воспеть утрату) дано у Мандельштама как участь поэта. Петрарка трактует «жребий», «участь» поэта элегически, как понимание бренности земного — «...ничто здесь не улаживает и не длится». Мотив судьбы в этой редакции, как и в окончательной, в последней строфе олицетворен Мандельштамом в образе «пряжи» (античная Парка, прядущая нить жизни).

С указанным кругом значений у Мандельштама согласовано слово «славит» в 1-м 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 Мандельштама, по-видимому, восходят к другим сонетам Петрарки, где как раз говорится о назначении поэта быть певцом Лауры. Мандельштам 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 Мандельштамом («Поймав немного блага// На взмах ресницы»). Ресница, однако, и там у Петрарки не названа¹.

От окончательного текста переложения и от оригинала отличны в этой ранней редакции 2-й и 3-й стих начальной строфы. Ранняя редакция к оригиналу ближе, хотя построена на отсутствующих у Петрарки метафорах — «плавит» и «выплескиваясь» (напряженное «плавит» — и 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» — варианта гораздо более ясного, где слово употреблено в общепринятом значении («буравит душу»). Окончательное «муравит» — своего рода неологизм, не связанный со словарным значением².

¹ «Ресница» у Мандельштама 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).

² Покрывать поливою посуду.

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 легковереье суетного страха». И если петрарковская мысль ясна, то этого в данном случае нельзя сказать о переложении. Неясность соединения «легковереья» 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 и (в других терминах) говорится не об иллюзорности их сияния в жизни, а об иллюзорности их пребывания в прахе¹.

Все указанные мотивы будут перестраиваться Мандельштамом в процессе правки.

Первая строфа вначале оставлена без изменений.

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

И всю-то ночь насквозь меня буравит
И провожает он один отныне
Я² — 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 изменить мотивировку «страха», который в контексте данной редакции не был согласован с дальнейшими мотивами: получалось, как мы уже видели, что страх, который «исключил 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 всё согласовано:

Могу ли³ я ее глаза без страха
Два пламени, живой огонь эфира
Сметь уложить в щепоть сл<епого> праха⁴.

¹ «Обо мне не должно тебе печалиться, ибо мои дни по смерти вечны, и для этого внутреннего света, когда кажутся закрытыми, открываются очи» (сонет CCLXXIX).

² До этого правка была начата так: «За...»⁴². Пунктуация авторская.

³ До этого была попытка другого начала строфы: «Кула как...», а также предположительно: «В ночь <канет?> холм, пересиявши <?>»⁴³.

⁴ Этот вариант — результат графически неотчетливой переправки (в слове «щепотью» зачеркнута буква «ю»; тут же сверху написано «сл»).

Еще один вариант третьей строфы¹ :

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 в глубь эфира»^{2/44}, затем элегическое «сиянье глаз» переделано на «эфир очей», что дает особо многозначительную, благодаря интенсивной тавтологии, окончательную строку Мандельштама: «Эфир очей, глядевших в глубь 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 щепотью праха». Затем — попытка придать праху метафорический эпитет, подсказанный, кстати, мотивом глаз: «Сметь уложить в щепоть 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 мотив «колыбели» оказался прочным, так же как и эпитет «слепой», в новом переносном значении. Затем еще вариация — «Сметь уложить в слепую люльку праха»³. Окончательный текст: «Взяла земля в слепую люльку праха»⁴⁵.

Строки всех приведенных записей, оставленные незачеркнутыми, дают полный текст сонета в этой редакции⁴ :

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.

¹ Извлечен из записи на нижней части листа.

² Написано рядом с «Два пламени...».

³ 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».

⁴ Пунктуация проставлена нами.

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 1-м стихе великолепное слово-неологизм «сиротствующий» — оно переделано из «осиротевши»⁴⁶. Другая важнейшая переправка — в последнем стихе второй строфы. Сначала написано:

И нудит смерть признать моей богини.

Здесь уже есть замечательное «нудит» — звуковая цитата из оригинала другого, ССЦИ сонета (*nuda è gita*¹). Но весь стих еще очень близок к его предшествовавшему варианту («Что смерть нашла прибежище в богине») из обеих ранних редакций. Он также близок к Петрарке («...что над богинями властна смерть»). И вот стих переправляется на парадоксально-физиологическое, совершенно невозможное у Петрарки:

И нудит помнить² 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. Подготавлился 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 редакция³. Затем на этой рукописи Мандельштам провел правку, дающую в ко-

¹ Нагая взошла.

² К этому месту относятся написанные рукой Н. Я. Мандельштам «в<спомнить>, вс<помнить>» со знаком вопроса.

³ Запись рукой Н. Я. Мандельштам, с последующими исправлениями и датой рукой автора⁴⁷. Карандаш, 1 л.

нечном счете промежуточный текст второй редакции. 8 января помечен автограф второй редакции; здесь также проведена правка, в результате которой мы имеем ее окончательный текст¹.

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 мои² — 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 обольщений.
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,
Пленять и ранить может, как бывало.

И я догадываюсь, брови хмуря,
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.

Несмотря на более близкую к оригиналу первую строфу, включая «память наслаждений» (у Петрарки — «...в памяти храню»), эта редакция от

¹ На автографе помета: «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 Манделыштам либо сам колебался в предпочтении редакций, либо, что вероятнее, считал обе редакции равноправными стихотворениями. Существовало, что в прижизненном списке стихов 1930—1935 гг., сделанном рукой Н. Я. Манделыштам в Воронеже (является источником текста ряда стихотворений), дана редакция 4 января⁴⁸. Кстати, в этом списке позднейшая поправка рукой Н. Я. Манделыштам — «средостений» поверх первоначального «средоточий». Это ошибка памяти, так как нарушается система рифм. Возможно, в не дошедших до нас черновиках слово «средостений» употреблялось, но в каких-либо *иных* конфигурациях.

² Тире — в автографе. Его надо сохранить в публикациях первой редакции, не заменяя запятой. Пунктуацию последней строфы даем по автографу 4 января⁴⁹ (в автографе 8 января — двоеточие после «хмуря»).

сонета Петрарки отстоит дальше, чем редакция 8 января¹. 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...»². 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, распушая от слез соленых...»). Образная фабула этого катрена (поиски — почти что в земле — «средоточий», «сладостных сплетений») с оригиналом не имеет ничего общего. Зато «земля безкостная» — 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 рифм³:

Промчались дни мои, как бы оленей
Косящий бег, поймав немного блага

¹ 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.

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

³ Правка, формирующая новую редакцию, проведена более мелким почерком.

На взмах ресницы. Смешанная влага
Струится в жилах: горечь наслаждений¹.

Слепорожденных ставит на колени
Злая краса. Кипит надежды брага.
А сердце где? Его любовь и тяга
Уже земля и лишена сплетений².

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: 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 CLXIV (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 катрены оказываются у него связанными единым мотивом влаги («браги»). И столь прямая соотношенность реалий в катренах, и сугубая материализация горького и сладкого, и метафора «надежды брага», и особая маркированность самого слова «брага» — всё 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»³ мир, и поскольку подразумевается действительно красота мира (тема, важнейшая и в этом, и в

¹ 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).

² Сначала было: «Уже земля без нежных разветвлений».

³ *Protetvo* — имеет смысловой оттенок «злобности».

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 сирдца лишили».

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

Царей и нищих¹ ставит на колени
Надменный мир². Кипит надежды брага.
А сердце где? Его любовь и тяга
Щепоть земли, лишенная сплетений³.

Здесь, однако, выстроилась не-петрарковская, характерная для Мандельштама единая смысловая цепь, выросшая из одного звена предыдущего варианта. «Ставит на колени» согласуется с «надменный», а также с «царей и нищих». Возник новый метафорический сюжет. «Земле» также придано уточняющее «щепоть» (слово, явившееся из черновиков сонета «Как соловей, сиротствующий, славит...»).

Всё 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 Беловой записью второй редакции (8 января) — неизвестны. Беловой автограф второй редакции⁴ опять превращен поэтом в черновик, подобно записи 4 января. Как и прежде, правке подвергаются оба катрена, при неизменности терцетов⁵ (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 пене⁶.

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:

¹ Написано рядом с незачеркнутым «слепорожденных».

² Написано на полях.

³ То же.

⁴ С авторской датой и пометой: «8 янв<аря 19>34. Закончено после известия о смерти Б. Н. Бугаева».

⁵ В терцетах здесь, однако, проставлены существенные пунктуационные знаки: двоеточие после «хмурия» и знаки вопроса после «хороша» и «буря».

⁶ Пунктуация авторская, хотя есть следы колебаний: над прописными буквами в словах «Поймав» и «Пронеслась» проставлены уменьшающие знаки (черточка)⁵⁰.

«ватага часов добра и зла», «пена в пене»¹, «жирная земля». «Ватага» — слово, подготовленное ассоциацией со стадом «олений» — 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.

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):

Слепорожденным² — униженье, пени⁵¹
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 реалей. 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»).

¹ «Как пена в пене» — сначала зачеркнуто и затем восстановлено волнистой чертой. Сверху надписано и снова зачеркнуто: «в прозрачной смене».

² Эта и последующая правка в автографе начиналась с переделки слова «слепорожденным».

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

Мы отметили, что в белой записи второй редакции (8 января) с самого начала уже отсутствовал кардинальный для первой редакции¹ 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 удаляется от оригинала в переносах значений и эпитетов:

Слепорожденная надежда лжива.
Земля безкостна². Умиранье — наго.
А еще тянет та, к которой тяга⁵².

Всеми модификациями «кости» Мандельштам обязан оригиналу («не соединяет кость... с жилой»). 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: «И клянусь от тебя в каждой косточке весточка есть».

«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).

«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 брага⁵³.
А еще тянет та³, к которой тяга,
Чьи золотые жилы в жирном тлене.

Может показаться внезапным, т. е. не подготовленным 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).

¹ В правке автографа 4 января еще не отмененный.

² Сначала было: «безкостна, как».

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

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»¹, 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 пород². 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 разработывавшихся прежде — мотивы «жирной земли» («тлена»), «тяги» и «нагого умиранья». Они совмещены в предпоследнем варианте второго катрена³:

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 новая метафорическая реальность («струны»). Соединительное звено имеется в тексте: это «тянет», «тяги». 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 видоизменяется⁴:

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».

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

² Метафоры земных пород — и в «Грифельной оде», и в сонете «Речка, распушая от слез соленых...».

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

⁴ 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 — пене — явлений — наго — тяга — тлене».

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 нагага зошла»). В переложении СССІ сонета Мандельштам петрарковский образ до неузнаваемости изменил, передавая смысл в других реалиях («сокол после мыга»). 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 (всё 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).

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 лист¹ 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>² 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 неуправимом отдаленьи та же
Что и всегда, гневливая, на страже
И вся как есть далеким счастьем дышит.

И ключ один поет разноречиво

¹ В семейном архиве сохранился перебеленный автограф, с правкой, без даты, 1 л., карандаш. Упомянут Н. И. Харджиевым в примечании (С. 315).

² 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.

Далее всё 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 размерности ямба, несвойственного силлабическому итальянскому стиху. В приведенной редакции, а также в сонете «Речка, распухая 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 оригинала; с первых же слов накалена эмоционально и семантически; во 2-м и 3-м 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»¹. 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 горячей пряжей»². 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 «горящей» 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 горячей 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 показано, из

¹ 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»⁵⁴).

² Написано над соответствующей строкой.

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)¹; есть и пряжа, вернее, прядение. Правда, прядет там не ночь, а земная старушка, поднявшаяся ранним утром («Принялась уже прядь старушка...»). Но всё 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. Соединяя самые разные петрарковские реалии, Мандельштам создает сюжетную ткань собственных сонетов².

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 издалека сладостный свет»³), 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 окончательном⁴. Поэт переменил 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 отдаленьи», ни в «неудержимой близости» нет той точно сбалансированной соотношенности определения с определяемым, которая соответствовала бы манере Петрарки.

¹ «Кружила (rotava) лучи свои блестящие и прекрасные».

² 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 эпиграфы 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...»).

³ В сонете CLXIII слова «di lontano» («издалека») находятся рядом со словом «veggio» («вижу»), которое не по смыслу, но по графике сходно со словом «veggio» («бодрствую») из сонета CLXIV.

⁴ На том же листе отдельная запись окончательного текста:

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

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... отдаленьи»; «В ...отдаленьи та же,// Что и всегда, гневливая, на страже»¹. В окончательном тексте смысл строфы более «темен», зато экспрессия этой «темноты» очень ярка (например, повтор «Целую ночь, целую ночь на страже»)².

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 действительнее 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.

¹ То есть «что и всегда» (в смысле «как и всегда») — «на страже» своей добродетели (тема других петрарковских сонетов).

² Выражение «и вся как есть» напоминает тютчевское «и я, как есть» (стихотворение «Брат, столько лет сопутствовавший мне...»).

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 всё 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 стержне¹.

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...»². Оба списка свидетельствуют о намерении автора из всего наличного текста этого стихотворения создать цикл³. Группы строф помечены цифрами. По-видимому, твердое решение

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

² Список рукой Е. Я. Хазина, из 15 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 строф рукой Н. Я. Мандельштам, на одном листе со стихотворением «Мастерица виноватых взоров...»; общая дата внизу листа: II, 34.

³ 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 запомнил — 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, бородатый...». Исходя 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.

о композиции цикла тогда принято не было. Цифры (некоторые из них проставлены автором)¹ не дают окончательного порядка. Но границы самих стихотворений, образуемых группами четверостиший, оказались, таким образом, предварительно определены.

В 1-м томе американского издания эти строфы напечатаны в качестве вариантов, однако, что важно, не в разделе вариантов, а в основном корпусе².

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 тянущийся весь,
Доколе не сорвусь, разыгрываю в лицах
Единственное, что мы знаем здесь.

а также:

А посреди толпы, задумчивый, бородатый,
Уже стоял гравер, друг меднохвойных доск,
Трехъярой окисью облитых в лоск покатый,
Накатом истины сияющих сквозь воск.

¹ В списке Н. Я. Мандельштам пронумерованы 9 строф, из них цифры 4, 5, а также поправка «готовясь» — рукой автора⁵⁵. 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...».

² 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 «путливыми 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 «путливыми шагами» — не вариант, а, в позднейших записях, ошибка ее памяти («спуталось с Гамлетом из восьмистиший»). «Шел через разговор» — надо «Шел чуж 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 «явление». 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. Хазиным. 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 не сохранившееся полностью «Откуда привезли? Кого? Который умер?...». Обсуждалась возможность, что его 2-я строка — «Где <будут хоронить>...».

Как будто я повис на собственных ресницах
В толпокрылатом воздухе картин
Тех мастеров, что насаждают в лицах
Порядок¹ зрения и многолюдства чин.

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

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

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

Существенное различие заметно и в первых строфах: в одном варианте «рисовальщику» не удалось увековечить умершего («обугливший бумагу...// Лишь крохоборствуя успел запечатлеть»); «гравировальщик» стоит, только еще «готовясь»; и в дальнейшем тексте не подразумеваются никакие победы. В другом варианте всё иначе, всё 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 доск»; 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 первой строфе заявлено словами «накатом истины сияющих сквозь воск»² (сияющая, побеждающая «истина» искусства), а во второй 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. Хазиным стихотворение «Меня преследуют двести 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»³.

¹ Sic! В издании «Библиотека поэта» опечатка: «подарок».

² Воск, сквозь который сияет истина, прямо соотносен поэтом с доской гравировальщика; косвенно (быть может) — и с восковым лицом умершего.

³ 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 на неотрезанной части рукописного сборника 1935 г. Н. Я. Мандельштам очень настаивала на том, что и текст с «доколе не сорвусь» не был отвергнут.

В записи Е. Я. Хазина обращает на себя внимание римская цифра III, которой означена седьмая 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 текст двух финальных строф, который был только что уже зафиксирован в составе стихотворения «Меня преследуют...»¹. Не подразумевался ли в составе трехстрочного стихотворения, начинающегося строфой «Дышали шуб меха...», текст с «толпокрылатым»? Ведь он уже существовал².

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 7³:

И клянусь от тебя в каждой косточке весточка есть
И остаться в живых за тебя величайшая честь⁵⁷.

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

Так слагался<?> смеялся и так не сложившись ушел
Гоголек или Гоголь или Котенька или глагол.

На тебя надевали тиару — юрода колпак
Продавец паутины, ледящий писатель, пустьак.

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 поэтом⁵⁸. В большинстве из них развиты иные мотивы, чем в окончательном тексте.

¹ 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.

² Отрывок из него записан (рукой Н. Я. Мандельштам) на листе с первоначальной шестистрофной редакцией стихотворения «Меня преследуют...» (копия Л. Н. Гумилева). Соображения о возможности трехстрочного варианта стихотворения относятся только к истории цикла.

³ Три двустишия: «Из горячего черепа...», «Выпрямитель сознания...» и «Буду гладить и гладить...», последнее с разночтением «<говорящая?>», опубликованы Н. И. Харджиевым в издании «Библиотеки поэта» (С. 297) (к этому двустишию относится неразборчивый вариант 2-го стиха: «Вопрошая о том, что такое...»⁵⁶).

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 очевиден. 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 неудержимо¹. Сохранилась в семейном архиве сводная запись «Солдата» рукой Н. Я. Мандельштам, состоящая из 110 стихов². 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»³.

Располагая рукописями из семейного архива, В. Швейцер опубликовала в хронологическом порядке три разные авторские редакции «Солдата», а также, по копии, сводный текст, состоящий из 97 стихов⁴/60. Изучение автографов и наиболее авторитетных записей вынуждает относить остальную часть 110-строчного свода к заведомым вариантам⁵. Итак, наиболее веро-

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

² Как наиболее ранняя, сделанная при жизни поэта, эта запись «свода» (1937)⁵⁹ имеет первостепенное значение.

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

⁴ Мандельштам *Осип*. Воронежские тетради. [Анн Арбор]: «Ардис», 1980. До этого: Лит. 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).

⁵ 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 не-

ятный объем, каким он на последнем этапе работы представлялся поэту, — 97 строк¹ /61.

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 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») ². 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

точности 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 «новой») можем привести подтверждающую его записку к нам Н. Я. Мандельштам: «Дорогою, 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 г. Описки «дорогою» 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.

¹ 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.

² В издании «Библиотеки поэта». С. 132—135.

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 из стихотворения «Опять войны разноголосица...»:

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, —
Тебе — чужое и безбровое —
Из поколения в поколение
Всегда высокое и новое
Передается удивленье¹.

«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 колочая неправда», «И ни одна звезда не говорит». В стихотворении 1922 г. «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 — «жестокые», от них исходит «верещанье», они сопряжены с отрицательным мотивом «соли» (шлют «соленые приказы», «под солью звезд»)². «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 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 заключи-

¹ В издании «Библиотеки поэта». С. 230.

² Там же. С. 258, 121, 143, 125, 126—127.

тельных стихов полного текста: «Слышишь, мачеха звездного табора, // Ночь, что будет сейчас и потом?»¹

В упомянутом выше стихотворении «Опять войны разноголосица...» фигурировала «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 облака² /62
Поставим яств посередине.
Давайте всё покроем заново
Камчатной скатертью пространства,
Переговариваясь, радуясь,
Друг другу подавая брашна³.

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, 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...»⁴ и др.). Совмещение в самом начале «Солдата» мотивов «воздуха», «звезд» и «океана» прямо восходит к лермонтовскому «Демону»⁵:

¹ «Стихи о неизвестном солдате» дают основание для религиозно-философской интерпретации — или хотя бы попутных размышлений в этом направлении, — на что мы здесь не отваживаемся.

² Sic!

³ Там же. С. 229.

⁴ Там же. С. 117.

⁵ *Taranovsky. Ibid.* P.16.

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—блодами для мирных «яств» и «брашен». «Стихи о неизвестном солдате», написанные в преддверии второй 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 строфах «Стихов о неизвестном солдате» выражена тревога не только за судьбу 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.

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 записям¹, 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 (по-видимому) редакция 1 марта; ее правка, в свою очередь дающая две черновые редакции; редакция 3 марта

¹ Таковы несколько трехстрочных записей, по памяти, рукой Н. Я. Мандельштам; ее записи (конец 30-х гг.) разрозненных строк; запись начальных слов 27 стихов на обороте машинописи «Гончарами велик остров синий...»; запись 37 заключительных стихов в списке из 12 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.

(39 стихов); редакция 2—7 марта (то же); редакция 2—10 марта (55 стихов); вторая из посланных в журнал «Знамя»¹.

1 марта 1937 г. Н. Я. Мандельштам набело переписала стихотворение, еще не имеющее названия, из 17 строчек²:

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.

Этот текст — основа для всех дальнейших построений. Строфы 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 — подчеркнута правильный (к этому тяготеют трехсложники; 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 — не 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

¹ Кроме редакции 1 марта, опубликованы в указанном издании «Воронежских тетрадей».

² ЦГАЛИ. Ф. 1893. Оп. 2. Ед. хр. 1.

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); всё 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 повторяется во всех редакциях, хотя будет не раз менять свое место, — целиком состоит из характеристики «этих» (других, не земных) «миров». В каждом из 6 стихов (всего их 7) — самодовлеющие и совершенно необычные метафоры угрожающего звездного неба. Небо изображено чужим, странным и страшным: виноградники 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 г. «Опять войны разноголосица...», где небу был придан — по контрасту с землей — эпитет «сыгое»¹.

«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 фрагменте². 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» —

¹ В стихах 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 блестя...

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

иносказание, имеющее в виду огнестрельное оружие. «Зренье пророка» — предвиденья, пророчества глобальных бедствий. Не исключено, что подразумевается слепота ясновидящего пророка: слепой видит мир посредством ходьбы, видит «подошвами» — чисто мандельштамовский образ¹. «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, трактующими 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...»)

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,

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

Если ты виночерпий и чашник,
Дай мне силу без пены пустой
Выпить здравье кружащейся башни, —
Рукопашной лазури шальной.

Голубятни, черноты, скворешни,
Самых синих теней образцы,
Лед весенний, лед вышний, лед вешний,
Облака — обаянья борцы —
Тише: тучу ведут под уздцы!¹

Итак, одновременно с «Солдатом» — не «висящие города», не «ядовитый холод», а всегда милая Мандельштаму патриархальная образность («скворешни», «тучу ведут под уздцы») и радующая зренью 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)². 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 поправками³. Объем пока не увеличивается. Вторая строфа остается без изменений (правится первая и третья). 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...⁴

¹ 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.

² Об «омолаживающей силе метафоры» поэт писал в «Разговоре о Данте».

³ На листе с основной записью слева, справа, сверху и внизу различаются пять отличных друг от друга типов начертаний слов.

⁴ Правка на левой стороне листа.

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 «зрения» 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 «зренье подошвами». Делается попытка по-новому начать третью строфу:

Недосказано там, недоспрошено,
Недокинуто там в сеть сетей,
И не знаешь, откуда берешь его,
Свет размолотых в смерть скоростей?...¹

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...²

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 реалия «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.

¹ Этот и предшествующий стих — на правой стороне.

² Первая строка была оставлена незачеркнутой; для новой пробы она обведена чертой и отнесена к своему месту, на правой стороне листа. Запись эта крайне неразборчива.

Крест, однако, потом будет возвращен в новом значении. Пока начало строфы прежнее, но финал другой¹:

Аравийское месиво, крошево
Начинающих смерть скоростей,
Миллионы убитых подошвами
Шелестят по сетчатке моей.
Доброй ночи! Всего им хорошего!
Это зренья пророка смертей.

«Зренья» поэта также дано посредством реалии («сетчатка»). Через реалию выражено и глубокое сострадание поэта к солдату (ведь шелест подошв по сетчатке причиняет муку). 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 птичьем гаме...»); 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 стертое величье...» и т. д.²

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 жизнью. Стихи 3–6 последней строфы теперь читаются:

Недосказано там, недопрошено,
Недокинуто там в сеть сетей,
И своими косыми подошвами
Свет стоит на сетчатке моей³.

«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 (косоного, косо падающего) света⁴.

Если во всех предыдущих текстах последние два стиха и по смыслу («Доброй ночи!»), и по интонации имели форму финала, то здесь всё уже по-другому. Нет заключающей интонации, активизирована «недосказанность», последний фрагмент окончательно перестроен в сторону открытой формы. Всё построение заколебалось. И тогда началась переделка первой строфы. В новом значении туда помещен и мотив креста, отвергнутый в третьем фрагменте после многих попыток его там сохранить:

¹ Оба варианта графически означены линиями, относящими записи внизу листа к его центральной части.

² По изданию «Библиотеки поэта». С. 171, 298, 165, 193, 127.

³ Строфа полностью набросана (очень бегло) внизу листа справа.

⁴ Эпитет «косой» соответствует в этом смысле понятию «кривой» (по контрасту с прямым) в других стихах Мандельштама, где «кривой» ассоциируется с «кривдой».

Этот воздух пусть будет свидетелем —
Безымянная манна его —
Как лесистые крестики метили
Океан или клин¹ боевой.

Если в первоначальном тексте первого четверостишия единственным предметом изображения был «воздух», то теперь появляется второй предмет изображения — «лесистые крестики». Отдельные ассоциации всё 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 прежних мотивов первого 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 третьем 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 первого фрагмента (в дальнейшем — и для самой темы «могилы неизвестного солдата»):

Этот воздух пусть будет свидетелем —
Дальнобойное сердце его —
Яд Вердена, всеядный и деятельный,
Океан без окна, вещество².

Сюжет приобретает всё 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-

¹ Сначала было: «Откупив океан» — вариация темы торговли жизнями.

² В 3-м стихе нагнетание звуков: яд — ерд — яд — и/д (в словоразделе) — ят.

ироническое «доброй ночи». «Безмянная манна» небесная в дальнейшей истории текста будет реализована конкретнее, в мрачном пейзаже войны («Помнит дождь, неприветливый сеятель, // Безмянная манна его»). А слово «безмянная» 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 ступок значений возник, в сущности, из первоначально примененных к воздуху «без души» и «сострадаельный». 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,
Недокинута 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. 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 навсегда¹ — 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 наполеоновый²
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 разъясняет 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, удлинённая 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)³. С Аустерлицем пришла и тема России.

Поэтическое мышление метафорами наглядно видно и в разыгрывании других мотивов. В одном из набросков первой редакции был «клин»

¹ Соответствующий фрагмент превращен в четверостишие. В автографе описка (зачеркнутая): «стоит на [подошве] моей»; подразумеваемое «сетчатке» не вписано.

² В издании «Ардис» стих напечатан: «Свет опальный — луч наполеоновый». Полагая, 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 ритм⁶³.

³ По изданию «Библиотеки поэта». С. 297.

(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...»¹. Здесь метафора уточняется — клин «треугольным летит...»². 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 контекстом³. 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 связан был прежний мотив покупки-продажи смертей из редакции 1 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.

Неподкупное небо окопное —
Небо крупных оптовых смертей —
За тобой, от тебя, целокупное,
Я губами несусь в темноте⁴.

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)⁵. 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».

¹ По изданию «Библиотеки поэта». С. 92.

² «Треугольным» — характерное для Мандельштама сцепление разных рядов ассоциаций (подразумевается и знаменитая «треуголка» Наполеона).

³ Совмещение мотивов ласточки, пустыни, Египта — в стихотворении «От вторника до субботы...» (Там же. С. 91).

⁴ Метафора поэтического творчества (сравним о флейтисте-поэте в стихотворении «Флейты греческой тэта и йота...»: «Вспоминающих топотом губ»).

⁵ Это — запись рукой Н. Я. Мандельштам в рукописном сборнике, сделанном для Н. Е. Штемпель. Возможны опiski (таковой является «прижизненный гений...» вместо «приниженный»⁶⁴) и некоторые пропуски уже существовавших строчек.

10 января 1934.

Меня преследуют две-три орудийные тропы,
Весь день и ввечеру: пейзаж, много шума
И, Томас, как ослепшие и ослепшие
Встретились с тобой - как захват "чужа".

Зде твои восторги? Зде счастливые моменты?
Зде ты хочешь думать обо мне на вечерние дни твои?
Зде воспевай? Зде горюешь утратами?
Зде легкой стезей? Зде по-прежнему живи.

Или ты хочешь, как восторженные звезды,
И как ты хочешь и как ты хочешь соучастия
Каждо своею, своей, своей, своей, своей,
С какой-то верой, какой-то верой?

Зде твои восторги, восторженные моменты,
И мудрецов, восторженных моментов,
И восторженные моменты, восторженные моменты,
Восторженные моменты, восторженные моменты.

И восторженные моменты, восторженные моменты,
Зде ты хочешь думать обо мне на вечерние дни твои?
И восторженные моменты, восторженные моменты,
Зде ты хочешь думать обо мне на вечерние дни твои?

Зде ты хочешь думать обо мне на вечерние дни твои?
И восторженные моменты, восторженные моменты,
Зде ты хочешь думать обо мне на вечерние дни твои?
И восторженные моменты, восторженные моменты.

Зде ты хочешь думать обо мне на вечерние дни твои?
И восторженные моменты, восторженные моменты,
Зде ты хочешь думать обо мне на вечерние дни твои?
И восторженные моменты, восторженные моменты.

Вн в Которые стк, Вкушныи Коссопорт змилнов
на кон-жлага Провинциалей Внчел.

А посприи Копити Клемии Кратарованциу,
Внчелой Кречелей на Кеминую Клеи,
Кто, кто Кумовичии Булавии Криванциу
Кто, кто Криванциу Криванциу.

Как Кудайи К Копи на Кудайи Криванциу
К Криванциу К Криванциу К Криванциу
К Криванциу К Криванциу К Криванциу
К Криванциу К Криванциу К Криванциу.

16/6

I

К Криванциу Криванциу Криванциу
К Криванциу Криванциу Криванциу
К Криванциу Криванциу Криванциу
К Криванциу Криванциу Криванциу
К Криванциу Криванциу Криванциу.

К Криванциу Криванциу Криванциу
К Криванциу Криванциу Криванциу
К Криванциу Криванциу Криванциу
К Криванциу Криванциу Криванциу
К Криванциу Криванциу Криванциу.

II

К Криванциу Криванциу Криванциу
К Криванциу Криванциу Криванциу
К Криванциу Криванциу Криванциу
К Криванциу Криванциу Криванциу
К Криванциу Криванциу Криванциу.

К Криванциу Криванциу Криванциу

Иже иже в роде славною новина
Слава зрима - первенца и багряно и
Слава зрима зрима в преданном все
Слава.

И зрима зрима, зрима зрима и зрима,
То зрима зрима, то зрима зрима,
И зрима зрима, зрима зрима не зрима,
Зрима зрима, зрима зрима, зрима зрима.

Мила зрима зрима зрима зрима зрима
Мила.

Мила зрима зрима зрима зрима зрима

1-2/5

Откуда привезли? Кого? Который умер?
Зде Мне что-то невдомек
Скажи, е, шворет какой то голый умер
Не голый, так себе, писатель-голый,

Тот самый, что тогда невнятно устроил,
Который шуршал, добольно уж лежал
О нем то забыл, шотро не убоим
Затем я кавардак, пилекужи снеси

Мои же, как устроил, на колотара ариче
Киеву не подогди - колотань караца
Тут что-то кружится, зачемно быть есь прилично
Напутств и услуг

А среди толпы ^{св} задумчивый, брдатый
Уже стоял гравёр - друг меднохвостых досок,
Трёхгрот окисов облитых в лоск шпакли,
Накалом и стилистическим сквозь воек

Как будто я повис на собственных ресницах
В голпохрластом воздухе картин
Тех мастеров, что насаждают в лицах
Порядок зрения и микродерва гон.
Зиверб 34.

Он дирижировал Кавказскими горами
И махнул фукал на тесных Алыт-Тропи,
И озираючись пустынными братами
Шел через разрывор бездннннкой Голти.

Голти улов, соборный, втегауланний
Он пережил, май лишь мощный лот;
Рахиль шедла в зеркало эвнени,
А Дил кела и тлапа. Вевви.

Диваръ 34.

А посреди Голти, задумчивый, брадаутий
Уже стоял гравер — друг меднохвойных досок
Трехварой окисью облитых в локс, покажи
Макаюта и сфинксы сияющих сквозь воск.

Как будто я повис на собственных растениях
В Голти-Крилатом воздухе картин
Тех мастеров, что насаждают в лицах
Порядок зренья и множительства гин.

Диваръ 34.

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?¹

Редакция 2—10 марта еще полнее. Непосредственно к четверостишию «Аравийское месиво, крошево...», где речь шла о световых скоростях, подсоединены 12 стихов, начинающихся тем же мотивом космического света и космических пространств (даже с повторением стиха «Свет размолотых в луч скоростей»)². Наполеоновская тема остается, но только как часть общей панорамы. Поэтическая мысль автора неуклонно стремится к всё более широкому охвату антивоенных мотивов. Текст увеличен до 55 стихов. Образы не поддающихся исчислению расстояний объединены с прежними образами войн (в том числе наполеоновских). Но бедствия выводятся поэтом в этой редакции за рамки локальные и даже глобальные: они наполняют собой дурную бесконечность космоса. Уже после этой вставки (с такого рода пророческой «вестью») дано четверостишие «Для того ль должен череп развиться...».

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, опзраченный
Светлой болью и молью нулей³.

И за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем,
Весть летит светопыльной обнувою,
И от битвы давнишней светло...

¹ 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)

² Сохранилась в архиве журнала «Знамя», куда была послана поэтом для публикации, также в записи рукой Н. Я. Мандельштам, 10 марта, с соответствующей пометой.

³ «Нулей»; в издании «Ардиса» опечатка — «полей».

Весть летит светопыльной обнуою:
— 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 — светлая боль — светопыльная обнува (т. е. новость) — от битвы давшишней светло — свету светло — дорогие глазницы.

«Десятично-означенные», преодолеваемые со скоростью света состояния, исчисляющиеся цифрами со 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 полпосе всё более подробно изображаются силы, угрожающие человеку, на другом — расширяются метафоры 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 отец...

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 несправедно 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 — «приниженном 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 ар-

жива. Нет речительности, 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 присоединилась¹ новая вторая строфа:

До чего эти звезды изветливы!
Всё им нужно глядеть — для чего?
В осужденье 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 лейбнищевском 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 первой 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»². Наиболее вероятно, что в «Грифельной оде» лермонтовские образы возникли по ассоциации с метафорами «кремня», каменистых пород, варьиовавшихся в разнообразных вариантах.

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

¹ В нескольких записях Н. Я. Мандельштам.

² Комментарий Н. И. Харджиева в издании «Библиотеки поэта». С. 284 (авторизованный список первопечатного текста содержал и эпитафию из Лермонтова — «И звезда с звездой говорит...»).

«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 Лермонтова¹ Михаила
Я отдам тебе строгий отчет,
Как сузудого 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.
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». Пенье 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 тотальная (не повторяем цитату). «Птичьи» метафоры гротескно-изобразительны. И рядом стук русских костылей, русское «товарищество».

¹ В некоторых позднейших записях, при попытке вспомнить стихи, ошибочно (не вариант): «Ради Лермонтова...».

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 обратно
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 всяческой 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 откосы, Волга, хлынь...»¹. 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 г. и «Стихи о неизвестном солдате» 1937 г. включают ассоциации — в первом случае с Лермонтовым и Державиным, во втором — с Лермонтовым и Ломоносовым.

¹ Публикация Э. Г. Герштейн. — Вопросы литературы. 1980. № 12.

ПРИЛОЖЕНИЕ

МАНДЕЛЬШТАМ — ПЕРЕВОДЧИК ПЕТРАРКИ

Петрарка в «Канцониере» (книга сонетов и канцон, 1335—1370) впервые в европейской лирике осмыслил внутренний мир личности как нераздельное единство «всеобщих» человеческих ценностей и индивидуальных переживаний, как одно целое, имя которому — душевная жизнь. В любовной поэзии Петрарки психологически реальное чувство впервые стало представлять миропонимание человека¹.

Духовная жизнь личности в изображении Петрарки исполнена противоречий и беспокойства. О лирике его нельзя сказать, что она трагична, но она отмечена поисками высшей истины; недостижимость абсолюта мучительна для мыслящего сознания. Противоречия жизни и собственной души порождают тоску (*accidia*), неудовлетворенность, элегическую печаль.

Поэт начала эпохи Возрождения, Петрарка постоянно ощущает раздвоенность и несовершенство своего личного сознания, разлад между жизненным и острым ощущением бренности земного, между сладостью и горечью бытия. Он склонен осуждать себя за привязанность к бренному, земному, но в то же время с такой сладостью и нежностью его рисует, что тем самым возвращает ему всё его обаяние и власть. Душевная борьба не кончается ничем: «ни да ни нет не звучит полностью в моем сердце».

На этом зиждется глубокий петрарковский самоанализ, рефлексия, постоянно подразумеваемый вопрос к себе самому: счастлив ли я? почему я не счастлив?

Петрарка всегда воссоздает одну и ту же лирическую ситуацию внутреннего разлада и печали. В первой части «Канцониере» («На жизнь мадонны Лауры») печаль вызвана сознанием собственного несовершенства, двойственности самой природы любви, одновременно чувственной и возвышенно-духовной; во второй части («На смерть мадонны Лауры») — невозможностью примирить смертность плоти с бессмертием духа.

В своих 366 сонетах и канцонах поэт с необычайным артистизмом варьирует обстановку, реалии, поэтические «формулы», воплощающие эту единую для «Канцониере» ситуацию. Фантазия Петрарки сосредоточилась именно на изобретении этих бесчисленных вариаций. Он создал богатейший диапазон эмоциональных и «предметных» оттенков в лирике.

Из русских поэтов переводить Петрарку первым начал Державин (сонеты «Посылка плодов», «Прогулка», «Задумчивость»); после него — Ба-

¹ Мистический Апог у поэтов «нового сладостного стиля», святая Беатриче у Данте — символы неких высших ценностей. Что касается любовной лирики «провансальцев», то ей была свойственна куртуазная условность.

тюшков, один из создателей новой русской лирики. Хотя, казалось бы, пафос певца «Вакханки» кардинально отличен от Петрарки, для Батюшкова также по-своему характерна двойственность восприятия жизни, одинаково интенсивное ощущение ее красоты и ее недолговечности. Поэзия Петрарки повлияла на «унылую» элегию Батюшкова. По-видимому, в стихах Батюшкова есть немало не выявленных реминисценций из Петрарки. Не случайно, что одна из лучших и наиболее типичных у Батюшкова элегий — «Пробуждение» — в своей центральной части очень близко воссоздает структуру и лирический сюжет СССХII сонета; притом это заимствование, преобразованное «в создании собственного воображения» (Жуковский), у Батюшкова гораздо более удачно, чем перевод в собственном смысле слова («На смерть Лауры»).

В дальнейшем отдельные сонеты Петрарки переводили в России А. Майков, Д. Мин, Вяч. Иванов, В. Брюсов, Ю. Верховский, А. Эфрос, В. Левик, О. Мандельштам.

О. Мандельштам в декабре 1933 — январе 1934 года перевел четыре сонета Петрарки — три из цикла «На смерть мадонны Лауры» и один из цикла «На жизнь мадонны Лауры». То было время его страстного увлечения классической итальянской поэзией XIV—XVI веков. Теоретическим итогом этого увлечения стал «Разговор о Данте» (1933; опубликован в издательстве «Искусство». М., 1967), в котором в связи с Данте излагаются оригинальные взгляды Мандельштама на поэтическое искусство.

В «Разговоре о Данте» Мандельштам утверждает, что преодоление академизма приближает нас к тому, как понимали поэта его современники, и тем самым открывает настоящего Данте. Не исключено, что нечто подобное Мандельштам представлял себе и при переводе Петрарки. Переводчики (за некоторыми исключениями, например Державин) действительно слишком «академизировали» великого поэта, его утонченную изысканность превращали в холодность, граничащую с манерностью. Поэт становился похож на своих эпигонов, на «петраркистов» позднейшего времени. Мандельштам стремится снять с Петрарки этот «лоск», «разморозить» его. Отказываясь от размеренной холодности других переводчиков, он усиливает страсть и экспрессию.

Как теоретическая работа с «Божественной комедией», так и практическая — со стихами Петрарки — была сугубо творческой, крайне активно связанной с эстетическими исканиями русского поэта. Мандельштам накладывает на эти переводы печать собственного мироощущения и поэтической манеры. Он создает близкие Петрарке по «лирическому сюжету», но иные по трактовке и осмыслению этого «сюжета» стихи.

Прежде всего Мандельштаму чужд «индивидуализм», сосредоточенность на своей личности, на ее исключительности и незаменимости как тончайшего инструмента, своеобразного мерил разлитой в жизни «горечи» и «сладости». Внутренний разлад, душевная раздвоенность, рефлексия — всё это не свойственно Мандельштаму. У него нет и двойственности жизнелюбия и жизнеотрицания. Его поэзия пронизана жаждой жизни. Стихи на смерть мадонны Лауры перевел поэт, написавший:

Я всё отдам за жизнь — мне так нужна забота —
И спичка серная меня б согреть могла.

(«Кому зима — арак и пуши голубоглазый...», 1922)

Петрарка ловит каждое ощущение, которым отозвалась смерть Лауры в его сердце. Манделъштам в своих переводах более живописец и философ, чем психолог; его интересует «мир», а не «я».

У Манделъштама нет дуализма, нет того равновесия между «горьким» и «сладким», которое так свойственно Петрарке. И потому петрарковскую элегичность он преобразует в трагедийность.

Обратимся к сонетам¹.

СССІ

Valle che de' lamenti miei se' piena,
fiume che spesso del mio pianger cresci,
fere selvestre, vaghi augelli, e pesci,
che l'una e l'altra verde riva affrena;

aria de' miei sospir' calda e serena,
dolce sentier che si' amaro riesci,
colle che mi piacesti, or mi rincresci,
ov' anchor per usanza Amor mi mena;

ben riconosco in voi l'usate forme,
non, lasso!, in me, che da si lieta vita
son fatto albergo d' infinita doglia.

Quinci veda 'l mio bene; e per queste orme
torno a vedere ond' al ciel nuda è gita,
lasciando in terra la sua bella spoglia.

(Долина, что жалобами моими полна,
река, что часто от плача моего набухает,
звери лесные, дивные птицы и рыбы,
что одним и другим зеленым берегом сдержаны;

воздух, от моих вздохов теплый и прозрачный,
сладостная тропинка, что столь горестной оборачиваешься,
холм, что был мне мил, теперь мне безотрадный,
куда опять по привычке любовь меня приводит:

знаю в вас привычный вид,
но, увы, не в себе, после столь радостной жизни
ставшем обителью бесконечной скорби.

Здесь я видел мое благо, и по этим следам
возвращаюсь взглянуть туда, откуда к небу нагая взшла,
оставив на земле свою прекрасную оболочку.)

(Подстрочный перевод)²

¹ Переводы представляют собой цикл. Порядок стихотворений, так же как наличие эпиграфов, определен О. Манделъштамом.

² Приношу благодарность Г. Д. Муравьевой, оказавшей мне большую помощь в работе над итальянскими текстами.

Пуб. Н. Мандельштам.
До редакции Виссариона
Давыдова

срн
Давыдов

Этой весной путь будет свидетелем —
Безвосточная земля его — ~~Кто не слышит крика~~
Сострадательный, темный, ~~восточный~~ ^{милый} —
Окан без дыма, безостово... ~~Обычай окан~~ ^{Кевин}
окан — ~~Окан или Кевин~~ ^{Саломея}

Шевелялись виноградинами
Урожай нам эти мира
И висят городами украденными,
Золотыми обмывками, звездами,
Ядовитого холода звездами
Растянутых созвездий мира —
Золотые созвездий мира...

неосаромсно,
Керосинами там
Керосинами там
впереди:
в себя себя

Градусная мера, крошево
Начинающих смерти сиротами —
~~Это время пророка надвигающегося~~
~~Протестантского трона в пустыне~~
Доброй ночи! Всего или хорошего
В холодеющей Ютской Кресте

И не узнали, откуда берется
Вот, романист...
Секунды
всплеск
всплеск
всплеск
всплеск
всплеск
всплеск
всплеск

Милочка убитых ~~всплеск~~,
меленькая по себе, себе же же — В.
Делай ноги! После им формен!
Из зрелища зрелища смерти
Словесно
меленькая
по себе
себе же же
Делай ноги!
После им формен!
Из зрелища зрелища смерти

М.Т.

«Стихи о неизвестном солдате».
Список ранней редакции рукой Н. Я. Мандельштам с правкой.

1.
Тот вдова наш сидит вдовья
Замысловатое сердце ей
Из Пудина - вездеход, а доброт
Она из она - вездеход...

Минута вета гаденько
Зубоносе Фроу в вета
З. Зубоносе. Ровно им хорошему
От лица вета вета вета!

Минута вета гаденько
Зубоносе Фроу в вета
И вета гаденько гаденько
Зубоносе обмолвитесь, абрада,
Зубоносе хонор гаденько
Зубоносе гаденько гаденько
Зубоносе гаденько гаденько...

⟨Копировано...⟩
Томск 1914

2
Ах, Петербург, неслышно,
Ах, Петербург, в миг исчезает
К черной ночи подругам
Ах, Петербург, не ~~подругам~~ ^{подругам} ~~мне~~,
Там неслышно Петербург - мне
новое,
Там неслышно Петербург: ^{новое,}
Ах, Петербург - мне неслышно
Теперь неслышно Петербург.
Теперь неслышно Петербург
Ах, Петербург, неслышно,
Снежинки неслышно неслышно
Душа неслышно неслышно ~~неслышно~~

Крѣтъ мѣдѣ хомытѣ, хлѣбѣ
 ѡбѣдѣ, хомытѣ, хомытѣ,
 и в ѡбѣдѣ хомытѣ мѣдѣ
 хомытѣ хомытѣ, хомытѣ.

Крѣдкытѣ хомытѣ хомытѣ
 хомытѣ хомытѣ хомытѣ
 За хомытѣ, хомытѣ хомытѣ
 и хомытѣ хомытѣ и хомытѣ:

За хомытѣ, хомытѣ, хомытѣ,
 Но хомытѣ хомытѣ хомытѣ:
 Хомытѣ хомытѣ - хомытѣ,
 хомытѣ

и хомытѣ хомытѣ хомытѣ
 хомытѣ хомытѣ. Хомытѣ

Этот воздух пусть будет свидетелем —
 Фальшивое сердце его —
 Дядя Вердана — всеядный и деятельный,
 Океан без окна, величество...

Миллионы/убитых заделано
 Прототипами троту в пучине:
 Доброй ночи, всего или хорошего
 От лица земляных крепостей...

Шевелюшимся выкопанными
 Угрозами как эти мирн
 И висят городами украденными,
 Золотыми обломками, абаками,
 Ядовитого холода ядами
 Бастардских созвездий марш —
 Золотые созвездия прещ...

Аравийское месиво, кровиво,
 Свет разломов в луче скоростей —
 И свои ли кости подожгали
 Свет стоит на сгустке мши, —

Там лежат Ватерлоо пале пале,
 Там от бытия народов светля;
 Свет опалки — луч каплеоновый
 Трехугольным лучом журавлем.
 Для того-ли дождик зрел развился
 Во все, лоб — от виска до виска,
 Это дело дорожки глазниц
 Не могли не вливать в виска?

Будут люди холодные, хилые
 Убавать, холодать, голодать
 И в своей знаменитой мошле
 Незавестные положения солдат.

Неподвижное небо оконное —
 Небо крупный отравой слезы —
 За реку — от река — владимирское
 Я чувствую макулу в галиторе, —

За вранья, за макулы, осынь,
 По корону от макулы и макулы —
 Фаз вранья — насыщенный, осенний
 Макулы макулы макулы макулы

2-7 марта 37.

н.

Этот воздух пустынь будет свистеть —
Дальнобойные сердца его —
И в землянках — вездешный и вездешный,
Океан без окна, без света...

Миллионы убитых за землю
Протоптали тропы в пустыне:
Войрой ноги! Весело и жарко
От лиха земляных крепостей...

11.
Неблизкимися виноградинами
Угрожают как эти мурлы
И всякий горохали украдили,
Золотили обмывали, абадали,
Адабияти холода збавали,
Растянулись саввадий шарты:
Золотые созвездий жарты...

Арабийские мекки, Кромей —
Свет фальшивых в луг скоростей —
И сбавили косяки подождали
Свети стоить на саввадий шарты —

Символы прир, десятично — означивши
Свети фальшивых в луг скоростей
Названиями числа, опроверженны
Светлой болель и лопыи колель:
И за полем полем — поле новое
Ихулиничны лелюи мурабеллы —
Восток летит светопольной обложкой
И от битвы — обложившей светлой...

Растет лелюи светопольной обложкой:
— Я не Ленинград, я не Ватерлоо,
Я не битва народов — я новое —
От битвы, видят свету светлой...
«Для чего ль достанет секрет разбившей
Во весь лоб — от виски до виски,
Там в окоп дороге земляники
Не лопыи не выкаются войска?»

Развиваются от от жизни —
Во весь лоб — от виски до виски,
Застытой своих символов он держит себя,
Ленинградцы и Куполом Яснейей,
Милочу нежится, сам себе скучей —
Заша там и отсюда отсюда —
Завезены рубельки шитый теплей —
Зеленый газетей — Шекспирей отей...

Тюби лопыи холодуны хиты
Убивать, холода, и лодать
И в своей знаменитой лопыи
Неизвестный положен символ —

неподкупное небо оканчиваю.
Небо крупных отбоях смертей —
Зарубай, от себя — излучинное —
Я знавал насилье в темноте,

За довики, за кашку, оськи,
По кофери он ледиль и лопыи —
Развораганых — насильничей, осменит.
И принципский ценный лопыи...

3. марта 1937 г.
В.

Цирк о неизвестном солдате

Этот воздух пусть будет светелым
Дальновостное светило его
И в землянках в седьмью и в десятку
Океан без окна, без света.

До чего эти звезды и планеты
Все иль нужно знать? ?
В суровых судбах и сбитых,
Океан без окна, без света...

Полный дождя - не прилетит к тебе
Земляная мамо ешь,
Как мосты крепкие. Слой
Скоан или млик бивет

Фиги пиди, халдыня, чилия
Уинга, полонга, хидиат
И в своей знаменитой лонге
Книжечкины поминки соидат.

Наши лены, лаготто хилая,
Получившаяся ледат,
Как мы с тобой (будущий) мотина
Тыс фигуя и криво сивадат

И за Архимово Михаила
Я отдал тебе сродни от ю
Как суровое ути мотина
И воздушная змея влетит

Швейцарские виноградники
Угрожают нам эти мирн
И в свой городки управленны
Золотили Обиовляминьведати
Забывало холода влодали
Сасянских созвездий шатри
Золотые созвездия цирн.

Архитектурное пространство
Свет разлагается в лучах
И вдали космическом
Свет гонит по сестраю мави
Лун

Миллионы чуждых задремло
Притормозили грозы
Доброй ночи, вояж... орошеры
Влияет земляны; крепостей

Менюкунные лебо окопные -
Нобо кружных отбоях амерн
За гобой, от гейде, урочкунные,
Я губами месус в галкиге

За веронки, за кашки, сани,
По которому он медлил и тлил
Разворотных - полмурал, осадны
И прищип... цена - мотил.

Хорошо умирает лехица
И так хорошо хор ледной
Над улыбки приключури
И вдалеке

И над оуль... котом доль...
И на д рязарехой: туль...
И вдалеке

И дружи с галубком на лена
И в обели канда...
И суну по отомизам вика
Косилей деревенных оленко
Эт, явари уеще - мар 3 Р. 1918

Для того ли должен герен
раздвигал
Во все под от вика до вика,
Что в его дорожке лозки...
но лозки не вливалесе войсн?

Рубица, а геран от пелван
Во всея лод - от вьско до вьско
Иде, где светит иль он драгий сд
Полнкошная куполо и дельце
Многоя пеллажа, сам себе смиле
Там же гадки отива отива
Звезда на фрувника мити вие
Тоник сласт. - Шекспира отгу!

Домашь асемвая, горкоет яворова
Чуть чуть красная митя в свет дол
Словно обморожани заговорива
Оба пела с их фуклант отел

Нам соизно пимето, то ил обидно
Вперид на прован, а промер
И боритсе за вьскох ~~промер~~
Гра алава дргани не в пример

И сознане свое заговорива
Полчовиорожен
Сильно аземва джигел

Бат вьдора пшо обо вареве
Свои про... или под отел

Два гого по вьско овена тара
Ивакь в проофанове лисра
Ити балла звезда образно
Чуть чуть красная митя в свет дол?

Или магдака звезда митя тавро
Кто; что буде светит и митом?
Или магдака звезда митя тавро
Или магдака звезда митя тавро

И звужт по фадан шопотком
Я фоксеи в девякоето гевротом
Я фоксеи в девякоето вьдран
И фоксеи в девякоето вьдран
И фоксеи в девякоето вьдран
И фоксеи в девякоето вьдран
И фоксеи в девякоето вьдран
И фоксеи в девякоето вьдран

Дивора в девякоето одном
Мекаденском паша отелва
Окружасот паша отел
34.

Как по улицы Киева - вие
Иде, где светит иль он драгий сд
Полнкошная куполо и дельце

И на цехи ее восхитва
Надна не скажилось следника

На играх в Курееской охроне
На гадант вьскох митя в свет дол
На Круцайико лошади наги
Пахнут амертью господские митя

Уходили с последним Траива
Промо за город красной
Или магдака звезда митя тавро
Мя вернися вие - разумеют?

И скажу что магеро, историко
Потому что еще не пора
Дожилаеся порол и отивал
Тезогеитно митя в свет дол
И под вренелка митя в свет дол
Забывая митя в свет дол
Что етаблыве митя в свет дол
Радвикуот и митя в свет дол

Valle che de' lamenti miei se' piena.
Petrarca

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

Дол, полный клятв и шепотов каленых,
Тропинок промуравленных изгибы,
Силой любви затверженные глыбы
И трещины земли на трудных склонах —

Незыблемое зыблется на месте,
И зыблюсь я. Как бы внутри гранита,
Зернится скорбь в гнезде былых веселий,

Где я ишу следов красы и чести,
Исчезнувшей, как сокол после мыта,
Оставив тело в земляной постели.

Сонет СССІ, которым начинается цикл мандельштамовских переводов, очень характерен для Петрарки, сочетавшего полноту излияния чувства, подробность «исповеди» с психологическим аналитизмом. Лаура у Петрарки — это смертная женщина; она же — святая, ставшая бессмертной. Бессмертие души окрыляет поэта, но не способно полностью утешить, искупить утрату земной красоты — не только самой Лауры, но также красоты и сладости земного мира, пейзажа, составляющего с Лаурой нечто единое. Неразрешимость противоречия между жизнью и смертью не является здесь, однако, катастрофой. Душевное равновесие выражается в самой структуре сонета. Оба катрена содержат пейзаж прекрасного внешнего мира, оба терцета — «внутренний» пейзаж, итоги душевной жизни. Эти две части гармонически переливаются друг в друга: строфы 1—3 составляют одно предложение. Оно строится одновременно как обращение к явлениям природы, свидетелям бывшего счастья, как очень детальное описание этой природы — ясной и чистой — и как печальное повествование о навеки утраченном. Тоска и жалобы имеют единый колорит с прелестным «внешним» пейзажем. Отсюда — гармоничность, свойственная «плачу» Петрарки. В последней строфе (второй терцет) скорбь уравнивается словами о небе, куда взошла Лаура. И облик земли, и представление о небе определили тональность сонета — «тихую скорбь и ликованье печали» (А. Веселовский), — исполненного трогательных и в то же время трезвых, сдержанных самонаблюдений и сладостного красноречия.

В мандельштамовском переводе, естественно, сохранен «лирический сюжет» и основной круг «действующих лиц» оригинала. Мандельштам сохраняет за большинством из «участников» действия их роль: река полна слез, долина — отзвуков чувства, рыбы «зажаты» двумя зелеными берегами, тропинка извивается; поэт окружен свидетелями своего счастья и своей утраты. Они притягивают поэта, он «возвращается» к ним (у Мандельштама — «ищет»). Перевод заканчивается соответствующим оригиналу мотивом воспарения Лауры ввысь и скорбью о ее теле, оставленном земле. Мандель-

штам, в соответствии с оригиналом, строго соблюдает тематические границы строф.

Если Петрарка поистине не знает других эпитетов, кроме «сладостный», «прекрасный» (*dolce, belle*) и т. п., то Мандельштам решительно отказывается от элегического тона и соответствующей лексики, ослабляет рефлексию и самоанализ, преобразует всякого рода меланхолические сентенции. Он энергически конкретизирует петрарковские образы, внося дополнительно целый ряд крайне экспрессивных метафор, передающих динамику, боренье, напряжение, контрасты. Отсутствуют выражения «жалобы», «вздохи», «бесконечная скорбь», «безотрадный». У Петрарки лирический герой испытывает и анализирует горечь утраты, *он* сделан объектом «бесконечной скорби», пейзаж полон *его* горестными сетованиями. Компоненты пейзажа служат фоном для переживаний. Мандельштам не воспроизводит интонацию Петрарки — его обращение к участникам действия («узнаю в вас»). Интонация и синтаксис первых трех строф изменены. Вместо логически ясной конструкции — конструкция несколько более трудная, вследствие большого количества перечислений (ведь «незыблемое» — это и есть «речка», «лесные птахи» и т. п.). Снятие обращения уничтожает и разделение на «я» и «не-я».

У Мандельштама сама речка «распухла» от слез, птицы и звери сами «рассказать могли бы». Мандельштам последовательно отказывается от личностных форм. У него речь идет о любви двоих, а не только самого поэта, при этом настолько отличной по своей сути от петрарковской («клятвы и шепоты каленые»), что в ее круг втягивается вся природа. На пейзаже остались глубокие следы, рубцы («силой любви затверженные глыбы», «трещины земли», «тропинок промуравленных изгибы»). Мандельштам снимает контраст между пейзажем и поэтом. Любовь поэта и Лауры «космизируется». Природа — ее соучастник и находится в единой с поэтом атмосфере потрясения. Катаклизм душевный дан как катаклизм «геологический», равен ему. Всё это образы, невозможные в системе Петрарки. Каменные толщи, при всей их неподатливости, разъедаются силой страсти и мучительных эмоций. Проникающая, разъедающая сила этих эмоций подчеркивается эпитетами — «соленые» слезы и «каленный» шепот.

На всем протяжении сонета Мандельштам заменяет всё нежное, «сладкое» материально весомым и глубоко проникающим. «Дивные птицы» заменены «лесными птахами». *Лесные* нейтральнее *дивных*, но зато слово «птахи» создает разговорную шероховатость, усиливающую экспрессивность. Рыбы *зажаты* (у Петрарки нейтральнее — обузданы, сдержаны). Мандельштаму достаточно для самоограничения общей «рамы» сонета; зажатое внутри, его отчаяние неистовствует в поисках максимальной экспрессии. «Чуткие звери» выступают в контрасте с «немыми» рыбами, которые тоже «рассказать могли бы!» Внешняя сжатость и внутреннее, проникающее кипение — не только характеризуют здесь манеру поэта, но прямо являются одной из оригинальных тем его стихотворения. Это тема *незыблемого*, которое *зыблется*, и тема *гранита*, внутри которого *зернится скорбь*. Здесь опять «геологические» метафоры душевной жизни. Нам дается узнать, что происходит «внутри гранита», за тем пределом, который кажется оконча-

тельным. Троекратное *зыблется* (*незыблемое зыблется... и зыблюсь*) имеет и смысл глубочайшей душевной растерянности, потрясенности, утраты жизненной основы.

Ключевой образ «незыблемого» — отдаленное соответствие петрарковскому неизменившемуся пейзажу («узнаю в вас привычный вид»). Но вместо рационалистической антитезы «я» — «не-я» провозглашается единство структуры душевной жизни и жизни мира как структуры с беспредельной глубиной. *Внутри гранита* (а гранит — это мера крепости скорби) есть *гнездо бывлых веселий* (отзвук петрарковского «холм, что был мне мил») с *зерныщаюся внутри* скорбью — опять множественность, неисчерпаемость. «Трудно спускаться по изломам его многоразлучного стиха» («Разговор о Данте»).

Гранит отсутствует у Петрарки. Вся сложная система образов, связанная с гранитом в стихотворении Мандельштама, восходит к петрарковской строке о поэте, ставшем «обителем бесконечной скорби». И *обители*, и самой *бесконечности* Мандельштам придает сугубую весомость и реальность.

«Гнездо бывлых веселий» у Мандельштама сугубо метафорично; поэт имеет в виду также и пейзаж, где разворачивалась драма любви. Отсюда переход к последнему терцету («где я ишу...»). У Петрарки мирное созерцание («возвращаюсь взглянуть»), у Мандельштама — напряженные и напрасные поиски. «Следы» у Мандельштама также приобрели другой смысл — речь идет о *бесследности* «красы и чести». Последние два слова имеют соответствие в эпитетах из другого, не переведенного поэтом сонета Петрарки («*oneste donne e belle*» — «благородные жены и прекрасные» — сонет СССХII), однако семантика их в стихотворении Мандельштама обобщена и заострена. И еще отличие от оригинала: у Петрарки смысловой акцент на том, что из «мест», которые он хочет видеть, Лаура вознеслась к *небу*; Мандельштам жаждет найти хотя бы след, оставшийся от *земного* счастья. Вознесение Лауры также дано по-разному. У Петрарки акцентировано слово *небо*; Петрарке известно, где теперь Лаура: там, где не нужна телесная оболочка, одежда — внешняя и чужеродная душе (Лаура «нагая взошла»). У Мандельштама акцентировано слово «исчезнувшей», чем усиливается абсолютность его смысла. Можно взойти, вознестись куда-то, но исчезнуть «куда-то» нельзя. Если в стихотворении поэта XIV века коллизия пролетает между землей и небом, то у поэта XX века — между землей и могилой. Тело выступает не в качестве эфемерной «прекрасной оболочки», а в своей естественной, реальной весомости. Введение *земляной постели* еще более усиливает материальность, весомость, сдвиг всей картины.

СССXI

Quel rosignuol, che sì soave piagne
forse suoi figli o sua cara consorte,
di dolcezza empie il cielo e le campagne
con tante note sì pietose e scorte;

e tutta notte par che m' accompagni
e mi rammente la mia dura sorte;
ch' altri che me non ho di ch' i' mi lagne,
chè 'n dee non credev' io regnasse Morte.

O che lieve è inganar chi s'assicura!
Que' duo bei lumi, assai più che 'l sol chiari
chi pensò mai veder far terra oscura?

Or cognosco io che mia fera ventura
vuol che vivendo e lagrimando impari
come nulla qua giù diletta et dura!

(Тот соловей, что так нежно оплакивает
своих ли детей, или свою милую супругу,
сладостью наполняет небо и поля
в стольких звуках, таких жалобных и искусных;

и всю ночь как бы меня сопровождает <пеньем>
и мне напоминает о моем суровом жребии;
не о ком ином, как о себе должно мне печалиться,
ибо не верил я, что над богинями властна Смерть.

О как легко обмануть того, кто доверяется!
Те два прекрасных светоча, солнца ярче,
кто подумать о них мог, что увидит их
ставшими землею темной?

Теперь знаю я, что моя жестокая участь
хочет, чтоб живя и плача я узнал,
как ничто здесь не улаждает и не длится!)

Quel rosigniuol, che si soave piagne.
Petrarca

Как соловей, сиротствующий, славит
Своих пернатых близких ночью синей
И деревенское молчанье плавит
По-над холмами или в котловине,

И всю-то ночь щекочет и муравит
И провожает он, один отныне, —
Меня, меня! Силки и сети ставит
И нудит помнить смертный пот богини!

О радужная оболочка страха!
Эфир очей, глядевших в глубь эфира,
Взяла земля в слепую люльку праха, —

Исполнилось твое желанье, пряха,
И, плачучи, твержу: вся прелесть мира
Ресничного недолговечней взмаха.

В петрарковском сонете СССХI основной тон задан в первой строфе параллелизмом *поэт—соловей*, исконным для любовной поэзии, но преобразованным: соловей поет не любовную песнь, а траурную («оплакивает близких»). Однако даже скорбная песнь соловья не может не быть сладостной, и это слово («dolcezza») прямо отнесено к жалобам. «Нежным» плачем пронизан у Петрарки природный и душевный пейзаж. Сладостное пенье

соловья «сопровождает» поэта (можно перевести как «вторит») и аккомпанирует его горькой рефлексии. Также и в последующих строфах рефлексия, временами острая и мрачная, неотделима от элегической нежности.

Вся сюжетная канва двух первых строф сохраняется в переводе совершенно очевидно. По схеме оригинала строятся и две последние строфы — своего рода песнь самого поэта о смертности (смерти) «богини». Сохраняется восклицательный оборот «О как легко обмануть» — «О радужная оболочка»: и в оригинале, и в переводе речь идет об иллюзорности видимого, за которым скрывается истина о жизни. Мысль о парадоксальности жизни и смерти дана в том же образе глаз, при жизни равновеликих космосу (у Петрарки — солнцу, у Мандельштама — эфиру), по смерти ставших прахом. В финале сонету Петрарки соответствует лирическая ситуация («плача», проливая слезы — «плачучи»), «фабульное» содержание (краткость земного обаянья как *желанье* судьбы), конструкция и смысл заключительной сентенции: «прелесть» (от петрарковского «улаждает») «недолговечна» (от петрарковского «не длится»).

Однако этот перевод по существу еще дальше отстоит от оригинала, чем перевод предыдущего сонета. Почти полностью изменена предметная основа образов. Мандельштам здесь последовательно переводит не только с одного языка на другой, а из одной образной системы в другую.

Во всем сонете, состоящем у Мандельштама из 60 полнозначных слов, всего восемь имеют лексическое соответствие сонету Петрарки: соловей, своих, ночь, я, богиня, земля, желанье, плачучи. Даже для самого свободно переложения это, конечно, исключительный случай. В то же время тематика и «фабула» не только каждой строфы, но и каждой строчки неукоснительно соответствуют оригиналу.

В переводе опять снято всё, что у Петрарки отмечено печатью элегичности: в первой же строке соловей не «оплакивает», а «славит». Стиль с самого начала предельно удален от какой бы то ни было условности («сиротствующий», «пернатых близких», «в котловине», «щечочет», «муравит»).

Происходит кардинальное изменение эмоционального тона и самого образа поэта. Излюбленное Петраркой и его предшественниками слово «сладкий», «сладостный» здесь, как и почти во всех сонетах, изгоняется. В описании пения соловья опущена целая строка с очень «жалобной» интонацией («в стольких звуках, таких жалобных и искусных»), а также слова «нежно», «милая супруга». В исповеди самого поэта устраниаются условно-поэтические «суровый жребий», «жестокая участь». Не случайно отсутствует и слово «небо», отчасти заменяясь *синей ночью* — более конкретной и «земной». Состояние самой природы — более напряженное. «Поля» заменяются картиной вздыбленной, пересеченной местности (холмы, котловина). Замечательно, что «наполняет... звуками» («в звуках») выражается в переводе противоположным по семантике и форме способом — парадоксальным «плавит» тишину. Слово «плавит» вносит огромный сдвиг в систему образов. Оно находится в одном ряду с другими подобными по смыслу словами, введенными Мандельштамом в переводы сонетов и выражающими горение, накал («жар», «каленные шепоты», «пепел» и др.). Пение соловья приобретает чувственную конкретность и энергическую экспрессию, выра-

жает давление эмоций, преображающих пейзаж («плавит», «муравит» — ср. в предыдущем сонете «тропинок промуравленных изгибы»).

Образ соловья-поэта в мандельштамовской картине мира характеризуется оригинальным переносом функций — *сам соловей* выступает в роли *ловца, ставит* силки и сети. Соловей «молчанье плавит... в котловине»; поэтическое мастерство приобретает оттенок некоего ремесла (в положительном смысле); эпитет «деревенское» усиливает эту семантическую перспективу. Вся эта цепь образов возникла, вероятно, из петрарковского эпитета «искусные» звуки. Мечтательно-отвлеченная трактовка соловья-поэта изменена на трагически-активную; даже в необычном эпитете «сиротствующий» есть оттенок своеобразной активности, в отличие, например, от «осиротевший». Поэзия (пение соловья) не «уныла», а патетична; она не дает покоя, «нудит помнить». Из самих утрат и страдания создается поэзия.

Из стиха Петрарки «не о ком ином, как о себе должно мне печалиться» Мандельштам извлекает тему одиночества и всемерно усиливает ее звучание («один отныне» и «меня, меня»). Если для Петрарки одиночество поэта в каком-то смысле естественно (следствие его общей концепции неповторимости собственной личности), то в переводе Мандельштама одиночество — трагедия. У Петрарки соловей напоминает ему о нем самом, о его «жреби» («о себе мне должно печалиться»). Мандельштам он «нудит помнить смертный пот» умершей. Лирическое сетование Петрарки в четвертой строфе уступает место мотиву *ее* судьбы, введенному с помощью мифологического образа пряжи, ткавшей нить *ее* жизни, между тем как у Петрарки речь идет о *собственной* «судьбе». «Смертный пот» не только впечатляет своей зримой реальностью, но подводит к теме страха, отсутствующей у Петрарки. Петрарковский образ глаз, необычайно впечатляющий и смелый, становится в переводе краеугольным для целых двух строф (у Петрарки он более «локален», занимает два стиха). Мандельштам создает сквозной цельный образ. Он вводит метафорическую «радужную оболочку страха»; у него земля «слепая»; и даже в последней строке — «ресничные взмахи», совпадающий, кстати, по основному образу с переводом первой строфы сонета СССХІХ (см. ниже).

Петрарке свойственна как бы жалость к себе, к своим слезам. Мандельштам устремлен в сторону философских обобщений. Заключительная сентенция перестроена опять по принципу перехода в противоположность: у Петрарки речь идет о том, что *ничто не улаживает его и не длится*; у Мандельштама — о *недолговечности всей прелести мира*. Эти три слова сильнее всего акцентированы в последней строфе.

CLXIV

Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace,
e le fere e gli augelli il sonno affrena,
Notte il carro stellato in giro mena
e nel suo letto il mar senz' onda giace;

vegghio, penso, ardo, piango; et chi mi sface
sempre m' è inanzi per mia dolce pena:
guerra è 'l mio stato, d'ira e di duol piena;
e sol di lei pensando ho qualche pace.

Così sol d'una chiara fonte viva
move 'l dolce e l' amaro ond' io mi pasco;
una man sola mi risana e punge.

E perchè 'l mio martir non giunga a riva,
mille volte il di moro e mille nasco:
tanto da la salute mia son lunge!

(Когда небо, и земля, и ветер умолкают,
и зверей и птиц сон сковывает,
ночь колесницу звездную в круг выводит
и на своем ложе море без волны покоится;

бодрствую, думаю, плаваю, плачу;
и та, что меня крушит,
всегда передо мной мне на сладостную муку:
война — мое состояние, гнева и боли полная,
и лишь о ней думая, обретаю некоторый мир;

Так из одного ясного источника живого
исходит сладостное и горькое, которыми я питаюсь,
одна и та же рука меня врачует и ранит;

и чтоб мое мученье не прекратилось¹,
тысячу раз в день умираю и тысячу рождаюсь,
столь от исцеленья моего я далек!)

Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace.
Petrarca

Когда уснет земля и жар отпышет,
А на душе зверей покой лебяжий,
Ходит по кругу ночь с горячей пряжей,
И мощь воды морской зефир колышет, —

Чую, горю, рвусь, плачу — и не слышит,
В неудержимой близости всё та же:
Целую ночь, целую ночь на страже
И вся как есть далеким счастьем дышит.

Хоть ключ один — вода разноречива,
Полужестка, полусладка. Ужели
Одна и та же милая двулична...

Тысячу раз на дню, себе на диво,
Я должен умереть на самом деле
И воскресаю так же сверхобычно.

Этот сонет (единственный переведенный Манделштамом из цикла «На жизнь мадонны Лауры») раскрывает противоречия душевной жизни с глубокой лиричностью и в то же время точностью. Ключевое значение имеет формула, ставшая классической в любовной лирике: «сладостная мука». Эта формула у Петрарки относится не только к любви, но и к рефлексии, сильно выраженной в сонете.

¹ Буквально: не достигло берега.

Противоположные душевные состояния сливаются, теряют свою контрастность; у Петрарки — родоначальника поэтической меланхолии — не только мука сладостна, но и сладость мучительна. Всё пропущено сквозь этот двойной фильтр. И потому при всей скорбности тона сонета он в самом себе содержит некое «утешение», утоление боли. Интеллектуализм, четкость каждой психологической детали, «литературность» стиля дисциплинируют, сдерживают выражение скорби. Поистине у Петрарки «море» этой скорби, но оно «без волны покоится!» Погружение в его глубины осуществлено как гармонически-мерный отчет в своих чувствах, а не спонтанная лирическая исповедь. Характерна сентенциозность стиля («Так из одного ясного источника» и т. д.).

Как и во многих других сонетах Петрарки, краеугольное значение имеет первая строфа. Ее умиротворенный и царственный покой («ночь колесницу звездную в круг выводит»), казалось бы, составляет контраст с не знающей отдыха мыслью. На самом же деле огромный внешний «круг» покоя настолько широк, поистине всеобъемлющ (небо, земля, море, ветер, звезды, звери, птицы), что он как бы облекает, ограничивает, уменьшает сферу внутренней тревоги.

Хотя многое в переводе стало неузнаваемым, в нем воссоздается и лирическая ситуация в последовательности ее развития, и образная основа сонета Петрарки. Передана парадоксальность любви — одновременное отсутствие и присутствие Лауры. Отзвуком петрарковской душевной борьбы, «войны», является, по-видимому, «стража»¹. *Счастье* — соответствие *миру*, который дарует Лаура у Петрарки. Точно воспроизведены мотивы *источника* («ключа») с разной на вкус водой, тысячекратных «на дно» рождения и смерти.

Так же как у Петрарки, у Мандельштама природный пейзаж соответствует душевному. Но вся картина мира — и внешнего, и внутреннего — изменена. Изображается совершенно другое, чем у Петрарки, состояние земного бытия — накаленного жаром, исполненного мощи. Соответственно у Мандельштама — не величественно-спокойная, рационально оправданная смена состояния мира (день — ночь), а трудный перевал, насыщенное страстью и контрастами преобразование.

«Жаром» заменен «ветер», «отпышет» вместо «умолкает», «горящая» вместо «звездная», «мощь воды... зефир кольшет» вместо «без волны покоится». Характерно, что выпавшее из первой строки слово «ветер» возвратилось с другой семантической окраской («зефир») в образе, по сравнению с оригиналом контрастно перевернутом.

Усилено напряжение, исчезла величавость. У Петрарки ночь течет *над* землей («когда *небо*, и земля, и ветер умолкают»). Этим приподняты над земным уровнем и ночные думы поэта. У Мандельштама слово «небо» опущено, вся экспрессия отдана поставленному в то же ритмическое положение «когда уснет *земля*»².

¹ Это слово есть в переводе другого, CCCXLVI сонета, сделанном А. Майковым («Я знаю, милая! Я день и ночь на страже!»).

² Ср. в стихотворении «Прославим, братья...»:

Мы будем помнить и в легкой службе,
Что десяти небес нам стоила земля.

Огромный семантический сдвиг — в замене петрарковского «ночь колесницу звездную в круг выводит» на «ходит по кругу ночь с горящей пряжей». Эпитет «горячая» соотносится с «жаром» первой строки. Вносится тревога (пряжа горит в руках), ощущение душевного смятения. Хождение с пряжей «заземляет» образ ночи (в то время как звездная колесница связана с представлением о небесах, куда ее «выводят»). «Патриархальный» колорит ночи у Мандельштама заметно отличается от петрарковской «книжности». Вместо «литературной» метафоры, условной и торжественной, — своеобразный миф, с яркой печатью индивидуальности, спонтанности. Совершенно невероятна мандельштамовская метафора *лебяжьего покоя* на *звериной* душе. А ведь она возникла из прозрачного, логически ясного петрарковского «зверей и птиц сон сковывает»! Там, где у Петрарки аналитическая дифференциация, у Мандельштама — фантастическое взаимопроникновение, совмещение, «наплыв». Душа зверей (отзвук раннего мандельштамовского «темная звериная душа») — словосочетание, само по себе у Петрарки невозможное, — выражает особое ночное состояние мира, обнажение его глубин.

Во второй строфе сняты и внутренняя война, и сладостная мука. У Мандельштама нет рефлексии, потому что нет двух путей, между которыми можно выбирать. Нет и двойственности решений, и мерного колебания между горьким и сладким. Есть, наоборот, исступленная сосредоточенность чувства.

Для стиля Петрарки необычайно характерно симметрическое распределение экспрессии между трезвыми «бодрствую, думаю» и эмоциональными «пылаю, плачу». Обе пары уравнивают друг друга. Мандельштам переносит «пылаю» («горю») в первую пару, заменяет «бодрствую» на «чую», «думаю» на «рвусь». Для его стиля характерно постоянство эмоционального накала. Введены вопросительная интонация (в третьей строфе), повторение «целую ночь, целую ночь»; психологическая гипербола «тысячу раз на дню» перенесена на более «видное» место (в начало строфы).

Источник душевных переживаний — любовь — у Петрарки дарит сладостную муку самоанализа, неуверенности в собственных решениях. У Мандельштама акцент перенесен с субъекта любви на объект (вместо «обретаю... мир» — «счастьем дышит»). Взамен *сладостной муки* нечто другому парадоксальное — *неудержимая близость*, сомнение не в собственном чувстве, а в чувстве ответном (что в сонете Петрарки затушевано. Напомним, что сонет этот из цикла «На жизнь мадонны Лауры»). Мандельштам дает намек на ситуацию, породившую драматизм любви Петрарки, в нарочито смутных образах второй строфы: «милая» далека и всегда «на страже». В метафоре родника («ключа») с «разноречивой» водой *горечь* заменена *жесткостью*, символизирующей суровость «милой». Отсюда — атмосфера беспокойства: «рвусь» и «не слышит», вопрос «ужели» вместо утвердительного «так» Петрарки. Ведь «близость» несколько фантастична, «воображаема» и не случайно названа «неудержимой».

Здесь мы подходим к одному из наиболее оригинальных образов мандельштамовского перевода. В самую любовь он вкладывает смысл «чуда». Вот почему отсвет фантастичности лежал у него на первой строфе. В последнюю же строфу Мандельштам прямо вводит «диво», «воскресаю»,

«сверхобычно». Возлюбленная творит чудеса, она двулика, она далека и в то же время близка и неудержима; поэт «чувет» (ощущает) присутствие этого чудесного и к нему «рвется» как к «далекому счастью». Тысячекратному переходу от жизни к смерти также придан оттенок чуда, которое творит возлюбленная. У Петрарки сказано: «умираю и рождаюсь»; у Мандельштама — «умираю и воскресаю». Снято традиционное, несколько «куртуазное», «исцеленье» и введены слова «на самом деле». Далеко уйдя от оригинала в своем понимании внешнего и внутреннего мира, Мандельштам выражает «сверхобычное» языком любовно-философской поэзии XX века.

СССХІХ

I dì, miei più leggier' che nesun cervo,
fuggîr come ombra; e non vider più bene
ch' un batter d'occhio, e poche ore serene,
ch' amare e dolci ne la mente servo.

Misero mondo, instabile e protervo!
del tutto è cieco chi 'n te pon sua spene;
chè 'n te mi fu 'l cor tolto, et or sel tene
Tal ch' è già terra e non giunge osso a nervo.

Ma la forma miglior, che vive ancora
e vivrà sempre su ne l' alto cielo,
di sue bellezze ogni or più m' innamorà;

e vo, sol in pensar, cangiando il pelo,
qual ella è oggi e 'n qual parte dimora,
qual a vedere il suo leggiadro velo.

(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 жилкой.

Но форма лучшая, что живет еще
и будет жить всегда, там, в вышнем небе,
в свою красоту всё больше меня влюбляет;

и седеет волос, стоит только подумать,
какова она сейчас и в каких местах обитает,
как выглядит ее изящный покров.)

I dì, miei più leggier' che nesun cervo...
Petrarca

Промчались дни мои — как бы оленей
Косящий бег. Срок счастья был короче,
Чем взмах ресницы. Из последней мочи
Я в горсть зажал лишь пепел наслаждений.

По милости надменных оболъщений
Ночует сердце в склепе скромной ночи,
К земле бескостной жмется. Средоточий
Знакомых ищет — сладостных сплетений.

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

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

В сонете СССХІХ господствует мысль о бренности земного, решающая в лирике Петрарки. В отличие от большинства его сонетов и канцон, здесь эта тема трактуется не без проповеднической суровости. Лишь первая строфа рисует земное «благо» с элегической нежностью. Вторая строфа моралистически-сурова. Распад красоты дан в образе антиэстетичном, аналитическом до беспощадности («не соединяет в себе кость с жилой»¹). В двух заключительных строфах — триумф новой, святой Лауры. «Волос седеет» не от отчаяния, а от священного трепета. Если сравнить этот сонет с вторым из переведенных Манделъштамом, то в нем есть некоторая бесчувственность при созерцании распада. Там изумление было горестным (плач о погасших «солнцах-глазах»). Здесь оно восторженное — перед небесной красотой Лауры, воскресшей к вечной жизни.

И всё же нельзя сказать, что рефлексия Петрарки наконец преодолена — она заключена в самой структуре его художественной мысли. Выбор выражен только тематически. Строится же сонет как смена тезиса антитезисом. Строгая тематическая завершенность каждой строфы придает своего рода окончательность ее смыслу. Финал не имеет обратной силы, так как не является синтезом противоречий. Отречение от сладости земной и здесь не состоялось.

Петрарковским *промчавшимся оленем* — символом бега времени — начинается стихотворение Манделъштама. Кратковременность земного *блага* (у Манделъштама *счастья*) также передается с помощью основного образа Петрарки, правда, перевернутого («дольше» — «короче»; «не видели» — «был»). Дальше от оригинала отстоит «по милости надменных оболъщений». В этой метафорической конструкции подразумеваются оболъщения этого мира (у Петрарки — «жалкий мир, непрочный и упорствующий», буквально — «дерзкий», «наглый»). Оболъщения имеют своим источником и *надежды того, кто слеп*. В свою очередь, *слепота* передана метафорической *ночью*.

Вся образность второй строфы определена петрарковской *землей*, в которую превращается распавшаяся плоть (у Манделъштама — *бескостная земля*.) Отсутствие *сплетений* — это петрарковское «не соединяет». Мир смерти рисуется как лишенный основы, структуры («не соединяет кость с жилой» — «бескостная земля»). В последнем терцете — представление мест,

¹ Для лирики Петрарки подобные образы, восходящие к аскетическим концепциям, не характерны. Разложение человеческой плоти для него не является гиперболическим собранием ужасов.

где находится новая Лаура, ее красоты и ее «легкого» (ср. «изящного») одеяния¹.

С самого начала притягивает внимание необычный и многозначительный эпитет «олений *косящий* бег». Это замена петрарковской *тени* («промчались как тень»). В весомом, зрительно осязаемом образе символизировано одновременно и ускользание жизни, и то, чему в оригинале нет соответствия, — ее непрерывное отклонение от самой себя. Отказ от «тени» имеет принципиальное значение еще и потому, что у Петрарки она является символом не только быстротечности счастья, но и его тщеты и иллюзорности («*жалкий мир*» — этот эпитет также снят в переводе). Мандельштам, наоборот, интегрирует в быстротечности бурную динамику чувственной и духовной полноты, трагическую в силу ее необратимости. Он не принимает концепцию иллюзорности жизни. Поэтому образы Петрарки становятся в переводе чувственно более экспрессивными. «Взмах ресницы» сенсуальнее, чем «мгновенье ока». Обобщающе-суммарное выражение душевного опыта у Петрарки («в памяти храню») заменено резким словесным жестом, спонтанным порывом удержать счастье не только в воспоминании, но в его реальном бытии («Из последней мочи я в горсть зажал»).

У Мандельштама нет отчетливой картины воспоминания; грань между прошлым и настоящим, у Петрарки очень заметная, размыта. Интенсивность сожалений о прошлом времени Мандельштам передает, переживая его как время настоящее. «Я в горсть зажал» — в отношении времени это совсем близко настоящему, ближе, чем слова Петрарки «в памяти храню» («горсть» еще не успела разжаться). Если у Петрарки вторая строфа — отрезвляющее подведение жизненных итогов, развенчание земных надежд в беспощадно-отчужденной картине тления и потому срывание покрыва с «костей и жил», то в переводе — щемящая, ласкающая нежность к останкам Лауры: «К земле бескостной жметя...» Поэт льнет к могиле возлюбленной, лелет ее; к ее останкам отнесен элегический эпитет «сладостных».

Нет и предпосылки разъединения праха и духа, и потому опять накладывают друг на друга формально антагонистические образы («склеп скромной ночи», «земля бескостная» — и «жметя», ищет «сладостных сплетений»). Земля и жизнь даны как нечто единое, даже когда земля — могильная².

Естественно, что оригинал требовал в двух последних строфах найти решение для темы вознесения Лауры, контраста Лауры-праха и Лауры небесной. Экспрессивно дано перемещение снизу — вверх как перемещение

¹ При переводе для Мандельштама могло иметь значение то, что корень слова *leggadro* связан с *leggiero* («легкий»).

² Когда были закончены переводы сонетов, началась работа над стихами на смерть А. Белого, которые обнаруживают глубокую внутреннюю связь с петрарковским циклом. «Голубые глаза и горячая лобная кость» — здесь есть, может быть, отзвук СССХХ сонета. В одной из черновых рукописей этого стихотворения (находятся в архиве поэта, принадлежащем Н. Я. Мандельштам) с трудом читается строка:
И, клянусь, от тебя в каждой косточке весточка есть...

Характерно, что в черновых вариантах сонета СССХХ разрабатывался образ, перешедший в одно из стихотворений А. Белому, «10 января 1934»: «печаль жирна и умиранье наго», — непосредственно восходящий к «Слову о полку Игореве» («Печаль жирна тече средь земли Руской»).

из темноты — к свету (после «склепа» — «вырвавшись наверх», после «ночи» — «очаг лазури»).

«Очаг лазури» заменил мистическое «вышнее небо» Петрарки; тем самым религиозная мысль оригинала не формулируется, а представляется в образе ярко колористическом и менее отчетливом концептуально.

Как всегда, образы Манделъштама более сенсуальны. Петрарка имеет в виду субстанцию души, сбросившей земную оболочку и приобщившейся к вечной жизни. Его небесная Лаура «в свою красоту... влюбляет» в смысле любви высшей и красоты вечной. У Манделъштама даже «небесная» Лаура «пленять и ранить может, как бывало», т. е. речь идет о любви чисто земной, с ее тревогами, обольщениями и страстями. В четвертой строфе Манделъштам придает петрарковским догадкам о небесной ипостаси Лауры чувственную конкретность и динамику («клубится», «буря»).

В финале изменены сами образы поэта и Лауры. Манделъштам, вероятно, знал о существовании в огромной литературе о Петрарке мнения, что образ Лауры, «простой горожанки», в «Канцониере» чрезвычайно сублимирован¹. Возможно, в его замысел входило (и не только в этом сонете, но и в других) снять сублимацию, воссоздать чувство поэта, каким оно было «в действительности». Если это так, то Петрарка явился для Манделъштама не только «образцом», но и своеобразным «героем», которому придана, вместо священного изумления перед кроткой Лаурой в ангельском сонме, чуть ли не ревность к той, кто «пленяет» новую «толпу». «Брови хмурия» (так преобразилось петрарковское «седеет волос»), поэт «догадывается»:

Как хороша? К какой толпе пристала?
Как там клубится легких складок буря?

Каково же в целом соотношение перевода с оригиналом?

Переводы Манделъштама — вольные переводы; они соответствуют оригиналу в самом главном. Если общий смысл сонетов Манделъштама — страстная привязанность к прекрасному земному, то ведь и у Петрарки проникновенность, постоянно сопровождающая описания сладости земной жизни, придает этой жизни притягательность.

Беспокойство и *assidia* (тоска) поэта XIV века могут показаться безмятежностью после того пути, который прошла с тех пор европейская лирика. Но у Петрарки, создавшего сотни смысловых и стилистических вариаций своих гармонических жалоб, сама их длительность и постоянство увеличивает глубину чувства. Однако для переводчика, отобравшего из более чем трехсот стихотворений *четыре*, этот путь закрыт. Недаром «сдержанность» и «дисциплинированность» отдельных переводов, в том числе Вяч. Иванова, замораживала эмоцию подлинника. Манделъштам в четырех стихотворениях нагнетает образы душевного смятения, адекватные по масштабам оригиналу.

Одно из главных отличий манделъштамовских переводов от оригинала — в самом типе поэтической мысли. Безудержная мысль Манделъштама устрем-

¹ Поэт вполне мог считать эту точку зрения правильной. Сравним в «Разговоре о Данте» описание миниатюры XIV века, рисующей встречу Данте с Беатриче: «Дант Алигьери изображен весьма удалым молодым человеком, а Беатриче — бойкой и круглолицей девушкой».

лена в сферу образности. И это также имеет эмоциональный смысл. У Петрарки, с его сладостно-ясной и «долгой» поэтической речью, переносных значений мало; отдельное слово всегда растворено в эмоциональной атмосфере целого. Петрарка создавал преимущественно чисто лексические вариации своей постоянной темы. Раздвигая сферу образности, Мандельштам увеличивает ассоциативность, или, как сам называл это в «Разговоре о Данте», смысловую и эмоциональную перспективу. Мандельштамовские слова часто удивительны, неожиданны, парадоксальны; в этих «взрывах» выражается внутреннее напряжение.

Зачастую поражает умение Мандельштама передать подлинное звучание ритмических и смысловых «тактов» оригинала. Он очень редко меняет последовательность строк. В сонетах CCCXI и CCCXIX явных перемен нет; в CCCI сонете две строки слиты в одну, в CLXIV — изменено место всего лишь одной строки. Строго соблюдается тип рифмовки. Рифмы, согласно оригиналу, только женские, между тем как другие переводчики (А. Майков, Вяч. Иванов, А. Эфрос) перемежали их с мужскими. Более того, Мандельштам часто дает даже близкое итальянским рифмам звучание русских рифм, что особенно важно, т. к. они занимают те же места в строфе.

В сонете CCCI у Петрарки рифмуются *riena, affrena, serena, mena*; в переводе в том же положении: *соленьх — зеленых — каленьх — склонах*. И там и тут созвучны конечные слоги «на» и «ны». Огласовка же рифм другого ряда дана, как в оригинале, на звук «и» (i): *cresci — riesci* — могли бы — изгибы. Далее у Петрарки *vita — gita*; у Мандельштама (опять в том же положении!) *гранита — мыта*. Сильно ассонирует с рифмами оригинала мягкое «л» в словах *doglia — spoglia* — *веселий — постели*. Таким образом, в этом сонете все русские рифмы звучат соответственно итальянскому тексту!

В сонете CLXIV петрарковские *tace, giace, sfacc, pace* передаются фонетически близкими *лебяжий, пражей, та же, страже*; в переводе наиболее сильными являются звуки *ж, щ (ч)*, доминирующие в оригинале (ср. «горящей», «пражей» — *gito, augelli*). И опять рифмам *viva — viva* точно соответствуют *разноречива — диво*.

Обращают на себя внимание и звуковые соответствия внутри строк. Одинаково расположение и ритмика четырех ударных глаголов в сонете CLXIV (*veggio, penso, ardo, piango* — *чую, горю, рвусь, плачу*). В ряде случаев сохраняется исходный «порыв» оригинала и хореический акцент в начале или в середине строки («*Válle che de' laménti*» — «Рэчка, распу́хшая»); не только тот же акцент, но и тот же звук в словах «*Nótte il cárro*» — «Хóдит по крúгу»; «*Guérra è 'l mio státo*» — «Цéлую ночь на стрáже»; «*Lasciándo in tégga*» — «Оста́вив тéло» (последнее — в ответственном ритмическом положении, в финале CCCI сонета).

Сравним также занимающие *те же* позиции в стихе звуки в словах: *piagne... figli* — *сла́вит... бли́зких*; *et tútta nótte* — *и всю́-то но́чь*; *quel rosigniuol* — *как соловей* (вместо буквального «*тот соловей*»); *assicura, oscura, ventura* — у Мандельштама опять тот же тип звуков на тех же местах: *эфира, мира* (сонет CCCXI). *Misero* — *милости*; *leggiádro* — *легких склáдок*; *bene, serene, spene, tene* — на тех же местах у Мандельштама *оленей, насла́женный, обольще́ний, сплете́ний* (сонет CCCXIX). Даже *ancora* и

dimora ассонируют с *хмурия, буря*. В CLXIV сонете, в третьей и четвертой строфах, в оригинале сильно звучит слог «*mi*» в словах *mi, mio, mia, mille*, и Мандельштам вводит свое не предусмотренное по смыслу «*милая*»!

Всё это совсем не безразлично для содержания перевода. Во всем своем объеме содержание лирического произведения включает в себя звуковую инструментовку, имеющую прямое отношение к лирической эмоции. Читатель получает на родном языке «звучащий слепок» иноязычного оригинала.

В заключение — одно общее соображение. Мандельштам в своей лирике обычно передает личное переживание сдержанно и опосредствованно. В его поэтических образах внутренний опыт выражается не как изменчивый поток впечатлений и эмоций, а как целеустремленное движение познающей мысли. Мандельштам не случайно вдохновлен Петраркой. Переводческая ориентация на Петрарку дала ему возможность с необычной для его собственной лирики непосредственностью выразить душевное состояние и не нарушить законов собственной поэтики. Литературность перспективы придает его сонетам внеличное осмысление. И всё же в этих переводах, несомненно, нашли выход глубинные пласты мандельштамовской лирики.

«РАВЕНСТВО ДУШИ И ГЛАГОЛА — ВОТ ПОЭТ»

Слова, взятые для заголовка предлагаемых читателю заметок о поэте Осипе Мандельштаме, принадлежат Марине Цветаевой, другу Мандельштама. И хотя слова эти относятся не специально к нему, вспомнить их в связи с поэзией Мандельштама уместно. Мои краткие заметки на претендуют ни на оригинальный анализ художественной манеры Мандельштама, ни, тем более, на обследование его «творческого пути». Литературовед — это в первую очередь читатель. «Книга в работе, утвержденная на читательском попире, уподобляется холсту, натянутому на подрамник» — писал Мандельштам¹. Радостно сознавать, что этот замечательный поэт связывал нашу, читательскую работу, с творческой.

Итак, прежде всего, читатель, любящий стихи Мандельштама, рад повторить признанную в нашей стране и за рубежом истину о том, что Мандельштам — поэт огромного, оригинального таланта. Скольких читателей нашли два его относительно недавних издания в «Библиотеке поэта», переводы на языки народов СССР и переводы за рубежом — на немецкий, французский, английский, итальянский — не буду перечислять! Попутно замечу, что к приближающемуся столетию поэта (1991) следовало бы позаботиться о новых выпусках его произведений в СССР.

Итак, столетие поэта; а между тем — как много в нем близкого, актуального, до сих пор волнующего. Время, на которое пала его зрелость — 20-е и 30-е годы нашего века — для нас, как и для него тогда — предмет живых исторических и социальных раздумий, страстного отношения. И оказывается, на проверку фактами, что не только художественная, но и об-

¹ Вопросы литературы. 1968. № 4. С. 193.

пественная позиция Мандельштама, любившего свою страну и озабоченного ее судьбами, вовсе не чужда и не далека от современного взгляда на прошлое. Он радовался тому, что было достойно радости, осуждал недостойное. Однако сейчас хочется говорить о самой его поэзии, это выразившей, о том, чем дорога и близка она нам сегодня.

Пожалуй, прежде всего — неиссякаемой любовью к самой поэзии (это одна из магистральных тем его творчества). Близка любовью к жизни, к Земле, к человечеству, к созданной человечеством прекрасной культуре, — а также и страхом гибели этой культуры. Близка искренностью, отсутствием условности и позы. Чрезвычайно высоко расценивая роль поэта в создании мировой цивилизации, Мандельштам и в жизни и в стихах чуждался позы поэта, любой позы — «величественной» или «цирковой».

В своей поэзии несомненно далекий от классических образцов, несомненно поэт «модернистский» (в нем критики видели даже единство символизма, акмеизма, футуризма), Мандельштам остался чужд декадентству, а также характерным для модернизма идеям «отчуждения» и т. п. Противоположный этому подход к человеку и человечеству выражен в «Стихах о неизвестном солдате», где и себя самого поэт представляет идущим вместе «с гурьбой и гуртом», как одного из бесчисленной толпы «неизвестных солдат» человечества.

При жизни Мандельштама было распространено мнение, что его поэзия — для немногих, что она отличается сугубой сложностью, трудностью. Время не стоит на месте — и уже редкий читатель в наши дни не понимает стихов Мандельштама, иногда и действительно трудных. Кроме того, не надо доказывать, что поэзия по своей природе — не из «легких» искусств; она отличается многосмысленностью, особой ассоциативностью, некоторой смысловой прикровенностью. Возможность изучения поэзии основана на этом ее свойстве...

«Трудность» в поэзии Мандельштама, как ни парадоксально, связана с его исключительной впечатлительностью, безудержной спонтанностью его поэтической речи. Характерно, что «ранний» Мандельштам, с поэтической речью ясной и прозрачной, явно чужд спонтанности; стихи сборников «Камень» (а также «Tristia») словесно отточены, взвешены, подчеркнута структурированы. И это, например, такие «простые» стихи, с предельной «прекрасной ясностью» (выражение поэта М. Кузмина):

На бледно-голубой эмали,
Какая мыслима в апреле,
Березы ветви поднимали
И незаметно вечерели

(1909)

Или:

В спокойных пригородах снег
Сгребают дворники лопатами.
Я с мужиками бородатыми
Иду, прохожий человек...

(1913)

Другая, иногда трудная для понимания часть стихов Мандельштама основана на возраставшем у него увлечении образностью в поэзии. Но неверно было бы считать, что с годами Мандельштам отказался от принципа прозрачности значений. И в его поздних стихах ее много:

Я к губам подношу эту зелень —
Эту клейкую клятву листов,
Эту клятвопреступную землю:
Мать подснежников, кленов, дубков.

(1937)

Голубятни, черноты, скворешни,
Самых синих теней образцы,
Лед весенний, лед вышний, лед вешний...

(1937)

Но его стихи часто вызывают и изумление непривычностью, неожиданностью образов. Такие образы возникали у него в силу его собственной, никогда его не покидавшей изумленности чуду жизни и мира. Поэтому в его стихах, наряду с трогательно тихим вниманием к миру — накаленность, напряженность образов, нелюбовь к величавости и риторичности. В поэзии Мандельштама, взятой как целое, жизнь человека накалена, неспокойна, полна трудных перевалов, насыщена страстью и контрастами. Раздвигая сферу образности, создавая непривычные метафоры и сравнения, Мандельштам увеличивал смысловую и эмоциональную перспективу изображаемого. Поэтика Мандельштама имеет свои механизмы, закономерно порождающие самые причудливые связи слов. Эти связи часто удивительны, неожиданны, парадоксальны; в смысловых «взрывах» выражается внутреннее напряжение, острота реакций, дополнительные глубинные значения:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда...
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

Когда цитируешь Мандельштама, вспоминаются его собственные слова: «Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна» («Разговор о Данте»). Небезынтересно «вразбивку» процитировать отрывки из разных стихов его разного времени:

В разноголосице девического хора
Все церкви нежные поют на голос свой...

На страшной высоте блуждающий огонь,
Но разве так звезда мерцает?..

Я буду метаться по табору улицы темной
За веткой черемухи в черной рессорной карете,
За капором снега, за вечным, за мельничным шумом...

Ангел в светлой паутине
В золотой стоит овчине,
Свет фонарного луча —
До высокого плеча...

Нет на Москву и ночью утомону...
...То слышится гармоника губная,
То детское молочное пьянино...

Откинув палисандровую крышку
Огромного концертного рояля,
Мы проникаем в звучное нутро...

И ты, Москва, сестра моя, легка,
Когда встречаешь в самолете брата
До первого трамвайного звонка, —
Нежнее моря, путаней салата
Из дерева, стекла и молока...

Мы умрем, как пехотинцы,
Но не прославим
ни хищи, ни поденщины, ни лжи...

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

Мандельштаму свойственна «напряженность и яркость», если использовать слова акад. В.М.Жирмунского о поэтическом учителе и друге Мандельштама, Гумилеве. Повышенная образность Мандельштама несколько не сродни «книжности» или словесным изыскам. Даже наоборот: поэзия зрелого Мандельштама создает впечатление, что он говорит как бы первое, что придет на ум, не выбирая слов (конечно, это не предполагает буквального осуществления). Характерно, что он сам считал разговорную речь менее «сырой», чем речь поэтическую, — мнение, выражающее тенденции его собственной манеры. Кстати здесь припомнить и теорию замечательного филолога Потебни, его идею генетической связи поэтического иносказания с первичной образностью народного языка. Конечно, у Мандельштама не отнимешь характерные для него фантастические наплывы, совмещения, взаимопроникновения образов (достаточно напомнить «Грифельную оду»).

Поэтический мир Мандельштама при этом совершенно чужд абстрактности; он очень вещественен, предметен (о чем много писали). Мандельштам своеобразно сформулировал это в одном из своих писем: «...глаз есть орудие мышления». И еще: «Внимание — доблесть лирического поэта»¹. Именно совмещением разноприродных предметов он создает свою яркую, многосмысленную, сложную метафору. Мандельштам энергичски конкретизирует образы, создает экспрессивные метафоры, передающие динамику, боренье, напряжение, контрасты, неожиданности. Он сам как-то сказал поэту Всеволоду Рождественскому: «самое ценное в поэзии — это

¹ Там же, с. 191, 204.

неожиданность». Невозможно «предвидеть» следующее слово Мандельштама, как, в сущности, это можно предвидеть в поэзии песенной или вообще имеющей стилистическую установку, даже в поэзии самоновейшей. У Мандельштама — необычайно свободная стилистика. Ничто в мире земных предметов (природных или искусственно созданных человеком) ему не кажется ничтожным, недостойным внимания. Он поистине влюблен во всё, что радует, живит телесно и духовно:

Тихонько гладить шерсть и ворошить солому...
.....
И спичка серная меня б согреть могла...

И о другом, о любимых им московских соборах:

Богослужения торжественный зенит,
Свет в круглой храмине под куполом в июле,
Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули
О луговине той, где время не бежит.

И о любимом им итальянском языке, с его дифтонгами:

Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг,
Язык бессмысленный, язык солено-сладкий,
И звуков стакнутых прелестные двойчатки —
— Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг.

Свой поэтический мир Мандельштам «строит объемно» (используем его выражение из статьи «Литературный стиль Дарвина»). Там же — характеристики «писательской» манеры Дарвина, кажущиеся также автохарактеристиками: «Дарвин группирует несхожее, контрастирующее, различно окрашенное», ибо тогда в поле зрения «всегда находится целиком весь органический мир»¹.

Поэт со специфической, очень индивидуальной манерой, Мандельштам не принадлежит к поэтам, отображающим «личность», ее психологию, рефлексию, душевную раздвоенность. Вообще его интересует «мир», а не «я». Интимных по тематике стихов у него, в сущности, немного. В книге прозы «Шум времени» (1925) он о себе пишет, что его память «враждебна всему личному», что ему «хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени», — принцип, характерный не только для его прозы, но и для лирики. И дальнейший путь лирической поэзии свидетельствует об актуальности этого принципа (ослабление интереса к «исповедальности» как таковой, к личным, неповторимым психологическим «тонкостям»). Поэзию всё больше интересует мир и его судьбы. Так это было и у Мандельштама. Конечно, его авторская личность всегда присутствует; она очень, очень остро ощущается в его стихах, в страстной субъективной окрашенности, эмоциональном восприятии мира, исключительной откровенности, искренности. «Не смей описывать ничего, в чем так или иначе не отобразилось бы внутреннее состояние твоего духа» — обращался Мандельштам к писателям, своим современникам².

¹ Там же, с. 198.

² Там же, с. 193.

Разумеется, в этих заметках невозможно касаться «житейской» личности Мандельштама, того, каким он был «в жизни», не в стихах. Тут еще многое предстоит продумать, сопоставляя имеющиеся о нем воспоминания. Существенно то, что, как вспоминают, речевая манера его в жизни соответствовала манере в стихах. Человеческий свой облик он запечатлел в известных стихах:

То усмехнусь, то робко приосанюсь,
И с белорукой тростью выхожу...

И до чего хочу я разыграться,
Разговориться, выговорить правду...

Взять за руку кого-нибудь: «Будь ласков, —
Сказать ему, — нам по пути с тобой...»

Опять вспоминается проза Мандельштама, суждение о некоторых его современниках: «Бог отказал этим людям в приветливости, которая все-таки укрывает жизнь»¹.

Мандельштам глубоко укоренен в художественных и нравственных традициях русской поэзии. Ахматова вспоминала о его исключительном, почти «грозном» преклонении перед Пушкиным. Сами его стихи свидетельствуют о преклонении перед «нежным» Батюшковым:

Ни у кого — этих звуков изгибы,
И никогда — этот говор валов,

перед Лермонтовым:

А еще над нами волен
Лермонтов, мучитель наш...

и далее напомним поэтов, наиболее актуальных для Мандельштама: Державин, Тютчев, Ин. Анненский, Хлебников, Гумилев, с которым его связывали взгляды на поэзию и тесная дружба; Ахматова (то же), Цветаева (то же). Современник Есенина, Мандельштам с ним не был близок, но, как вспоминала Ахматова, считал его создателем лучшего стиха в русской поэзии. О Хлебникове Мандельштам писал, что «он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие» (статья «Литературная Москва»). Не был он близок с Маяковским, но чрезвычайно высоко его ценил (а Маяковский любил повторять мандельштамовскую строчку «Россия, Лета, Лорелея» из стихотворения «Декабрист»).

Замечательная особенность Мандельштама — органическая связь с русской и мировой традицией поэзии. «Он новое вводит в общую беседу, до него заведенную» — говорил о нем Пастернак. «Современная поэзия не свалилась с неба, а была предсказана всем поэтическим прошлым нашей страны» — писал Мандельштам («О поэзии»). У него можно найти словесное продолжение тематических традиций, «цитаты» из предшественников, в совершенно новых функциях и значениях, в новаторских контекстах, как в

¹ Там же, с. 184.

музыке Шостаковича «цитаты» — это продолжение Чайковского, Мусоргского, Малера. Иногда принято чрезмерно сближать Мандельштама с Тютчевым. Однако они — не только поэты разных эпох и разных миров, но и по любым параметрам глубоко несходны. Проблемы связи и отталкивания модернистской и классической поэзии еще ждут своих исследователей-теоретиков.

Мандельштам, как известно, сам много и с огромным интересом занимался теорией искусства, в особенности искусства словесного. Им написаны статьи о поэтах и поэзии (в основном вошедшие в книгу «О поэзии»), замечательная теоретическая работа «Разговор о Данте», снискавшая высокую оценку специалистов. В статьях «О природе слова», «Слово и культура» обосновано его благоговение перед русским языком, обладающим драгоценным для поэзии свойством «внутренней свободы»; Мандельштам считает русский язык близким эллинской филологической культуре, прародительнице европейской поэзии.

Как теоретическая работа Мандельштама над мировой поэзией, так и важная для него переводческая работа была активно связана с его собственными эстетическими исканиями. У него есть точные, почти академические переводы (из средневекового эпоса, из Барбье и др.). Но, например, на вольные переводы из Петрарки он накладывает печать собственного мироощущения и поэтической манеры. Он усиливает эмоциональный накал, в четырех сонетах концентрирует душевное смятение оригинала; оперирует материально весомым и глубоко проникающим, применяет разговорную шероховатость, усиливает экспрессию. Он отказывается от петрарковской рационалистической антитезы «я» — «не я», провозглашает единство структуры душевной жизни и мира как структуры с беспредельной глубиной. Слова имеют чувственную конкретность и энергичскую экспрессию. Позиция автора активна, трагически-активна (достаточно вспомнить введенный им в «петрарковский» сонет неологизм «сиротствующий», хотя есть более обычное слово — пассивная форма — «осиротевший»). Мандельштам превращает в конкретные картины психологические описания Петрарки. Актуализирует предметный план. Эмпирическая реалья, как бы она ни была невероятна, должна в этой системе предстать перед умственным взором читателя именно как реалья: «И на́ души зверей пал пух лебязжий» — паразитальная строка в одном из вариантов.

Актуально для нас в Мандельштаме то, как он понимал и изображал национальное и общечеловеческое, даже всечеловеческое. Он оставил стихи и прозу, глубоко проникающие в национальные культуры — русскую, итальянскую, английскую, немецкую, армянскую; в историческую структуру народных (национальных) образов жизни, словесных и изобразительных искусств. Им с любовью воспеты Москва, «Петрополь», Рим; им созданы панегирики итальянской, немецкой поэзии, образы прекрасной Западно-европейской готики и Возрождения. Причем ему несвойственно археологическое отношение к культурам прошлого — они для него актуальны, живы, часто даны вне дистанции времени и пространства (это, конечно, одна из характерных черт модернистской литературы). Легко переходивший от серьезности к шутке, Мандельштам оставил и шутливые «Стихи о русской

поэзии», и сардонические строки о людях Возрождения (которыми он, как никто, умел восхищаться), именно с сокращением дистанции:

Уж эти мне говоруны,
Бродяги флорентийцы...

Культуру Манделъштам понимает как всечеловеческое творчество и достоиние и вместе с тем как «дружбу» национальных культур:

Когда я спал без облика и склада,
Я дружкой был, как выстрелом, разбужен.
Бог Нэхтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мне язык — он мне не нужен.

Характерно и известное определение, данное Манделъштамом еще в молодые годы школе «акмеизма», к которой он тогда принадлежал: «Тоска по мировой культуре» (статья «Утро акмеизма»). Любовь к мировой культуре оставалась с ним всю жизнь. Античность, в особенности Гомер; поэзия Средневековья, русская храмовая архитектура, театр французского классицизма, старинный русский театр Озерова; замечательные русские поэты и Данте, Вийон, Расин, Гете, Шенье — в его понимании, при всех национальных и исторических различиях, — духовно близки.

В одно широкое и братское лазорье
Сольем твою лазурь и наше черноморье...
И мы бывали там. И там пили мед.

И пятиглавые московские соборы
С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой.

В Манделъштаме нашему современнику близко его преклонение перед прекрасным, созданным *всем* человечеством. Манделъштаму не свойственен при этом холодный эстетизм. Снимая дистанцию между нами и далеким прошлым, он приближает к нам жизнь и культуру прошлого путем своеобразной, очень подчеркнутой демократизации образов величественных «аристократов» (позволил себе метафору) мировой культуры. Это очень ярко проявилось в «Разговоре о Данте» и многих стихах. Вообще демократизм Манделъштама, отсутствие у него элитарной позы и художественной установки достойны быть отмеченными:

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

(о коктебельских камушках). Вспоминается в этой связи и его стихотворный цикл «Армения», в котором необычно выражено единство, «братство» современного человека и вечно-живого, в его трактовке простого, человека древности. Старинное армянское кладбище он видит таким:

И с сундучками путешествующие деревенские кладбища,
Чем-то испутанные, в беспорядке бегущие.

Новизна поэзии Мандельштама для его времени и художественная актуальность для времени нашего — также и в целостном восприятии разных родов и планов искусства (слово, звук, освещение, краска, линия, объем). Его стихи насыщены образами музыки и музыкантов (Бах, Бетховен, Шуберт); предметами его изображений являются тембр голоса, манера исполнения. Архитектура, живопись, зодчество — его излюбленные темы. И не только темы, т. к. они «работают» в глубине создаваемых им поэтических структур. Мандельштам был убежден в единстве интеллектуальной и художественной природы литературы, живописи, музыки, театра, архитектуры. «Видеть, слышать и понимать — все эти значения сливались когда-то в едином семантическом пучке» («Путешествие в Армению»). Как снова не вспомнить Шостаковича, говорившего о «молекулярной связи слова и музыки».

Размышляя о поэзии Мандельштама, особо хочется выделить одно из последних произведений — «Стихи о неизвестном солдате». Это произведение Ахматова считала одним из сильнейших в мировой поэзии XX века. Оно одновременно чрезвычайно просто и чрезвычайно сложно. Гуманный смысл, антивоенный пафос его очевидны. И у Мандельштама нет другого стихотворения, пронизанного пафосом и страстью такой силы. Поразительно связаны здесь друг с другом сила любви к человечеству и сила протеста против возможностей его уничтожения. Да, действительно поражает масштаб встревоженной мысли и опасений поэта. Стихотворение написано за несколько лет до второй мировой войны, а между тем нетрудно представить, что оно написано вчера или сегодня. Поистине космический масштаб приобретает тревога поэта. И — открытым планом — здесь действительно идет речь об ужасе войны космического масштаба, о небывалых еще военных средствах; о войне, в которую втянут космос. Идет речь именно о том, чем встревожено сейчас человечество!

Сложность стихотворения — в его фантастических образах (а может быть, они уже и не покажутся фантастическими?), в метафорах, в смелости сопоставлений, в необходимости расшифровок исторических сравнений, ассоциаций.

Ещё в стихотворении 1923 г. «Опять войны разноголосица...» небо было дано как своего рода полигон, с которого ведется обстрел по человеку. Уже тогда Мандельштам выразил тревогу за судьбы всей Земли, уже тогда мыслил категориями всечеловеческой дружбы:

Давайте бросим бури яблоко
На стол пирующим землянам

...Переговариваясь, радуясь,
Друг другу подавая брашна

(для метафоры использовано ходовое выражение «яблоко раздора»).

Как ни далеко это стихотворение от «Стихов о неизвестном солдате», в его мягких, патриархальных, даже простодушных образах уже был выражен антивоенный пафос нового времени. В «Стихах о неизвестном солдате» всё это напряженнее и грандиознее. «Земляне» трактуются с гуманностью и демократизмом, доведенными до абсолюта. Безымянные герои окопов, неиз-

вестные солдаты, их жизнь и гибель даны с горечью и глубочайшим состраданием:

Будут люди холодные, хилые,
Убивать, холодать, голодать,
И в своей знаменитой могиле
Неизвестный положен солдат.

В один ряд с ними выстроены Швейк, Дон-Кихот, Лермонтов, Шекспир; жизнь тела и духа «землян» драгоценна поэту; к их огромной толпе и судьбе он относит и самого себя. Новая война — это «воздушные ямы», уничтоженные города, неисчислимы, гигантские расстояния, скорости, грандиозные, «оптовые» человеческие гибели:

Сквозь эфир десятично-означенный
Свет размолотых в луч скоростей
Начинает число, опрозраченный
Светлой болью и молью нулей.

Миллионы убитых задешево
Протоптали тропу в пустоте —
Доброй ночи! Всего им хорошего
От лица земляных крепостей!

Неподкупное небо окопное —
Небо крупных оптовых смертей —
За тобой, от тебя, целокупное,
Я губами несусь в темноте

За воронки, за насыпи, осыпи,
По которым он медлил и мглил:
Развороченных — пасмурный, оспенный
И приниженный гений могил.

«Стихи о неизвестном солдате» написаны в преддверии второй мировой войны, в период временно восторжествовавших в ряде стран фашистских режимов. Метафора «крупных оптовых смертей», торговли жизнями проходит через всё стихотворение: торговая «тара» заготовлена для войны, ведущейся «с неба»; и тут же этому «небу» противопоставлено иное, естественное небо, исполненное «обаянья». Сила метафор, убедительность их значений огромны. Стихи эти — славословие человеку и проклятье жестокости и злу, несущим всеобщую гибель. Выражена также тревога не только за судьбы людей, но и за судьбу мироздания, самих «звезд», с их «ясностью» и «зоркостью». Поэт не знал еще об атомных бомбардировках, но, в сложных и фантастических образах, намекнул на возможность необратимых космических сдвигов и катаклизмов. Дана впечатляюще-необычайная в мировой поэзии картина космических пространств, которые могут стать полигоном новых войн. «Десятично-означенные», преодолеваемые со скоростью света расстояния, исчисляющиеся цифрами с множеством нулей; опасность расширения полей битв («И за полем полей — поле новое...»).

Есть в стихотворении и тема оборвавшейся в полете поэзии, «ласточки», «разучившейся летать». Введена тема единства, глобальной связанности всех со всеми:

Эй, товарищество, шар земной!..

Выражена мысль об ответственности перед человечеством каждого, в том числе и поэта за поэта:

И за Лермонтова Михаила
Я отдам тебе строгий отчет...

В первой редакции стихотворение имело посвящение Ломоносову, прославлявшему мир, «возлюбленную тишину».

Сила воздействия, оригинальность, яркость, страстность, благородная гуманность и искренность, современное чувство ответственности и правды — не могут не делать поэзию Мандельштама убедительной и актуальной, близко затрагивающей читателя. И даже такого, о котором он писал: «Величайшая награда для художника — подвинуть к деятельности мыслящих и чувствующих иначе, чем он сам»¹.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПУБЛИКАЦИИ:

МАНДЕЛЬШТАМ О. ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ. ЗАМЕТКИ²

Большая часть публикуемых нами записных книжек и заметок О. Э. Мандельштама связана с работой над книгой «Путешествие в Армению» (Звезда. 1933. № 5).

Мандельштам был в Армении в 1930 году. Впечатления от поездки глубоко отразились в его прозе и лирике. Тема Армении стала точкой приложения многих связанных между собой мыслей: об истории и историческом сознании, о видении мира, о древности культуры, сохранившей свою цельность.

Ты розу Гафиза колышешь
И нянчишь зверушек-детей,
Плечьями осьмигранными дышишь
Мужичьих бычачьих церквей —

так начинается стихотворный цикл «Армения», опубликованный в «Новом мире» (1931. № 3). Поэт знал, что никогда не сможет забыть эту страну.

Записные книжки 1931—1932 годов теснее, чем печатное прозаическое «Путешествие», связаны со стихотворной «Арменией». В них больше своеобразного лиризма.

Может быть, наиболее «поэтическим» в прозе Мандельштама является представление о глубочайшей взаимосвязанности всех сторон человеческого сознания, цельности восприятия мира. Отсюда — мандельштамовская концепция единства интеллектуальной и «художественной» природы литературы, живописи, музыки, науки.

«Видеть, слышать и понимать — все эти значения сливались когда-то в одном семантическом пучке» («Путешествие в Армению»). И поэт собирает

¹ Там же, с. 191.

² Вопросы литературы. 1968. № 4.

«семантический пучок» из нескольких тематических линий: путешествие как способ художественного и научного познания мира; мировосприятие (писателя, живописца, ученого), определяющее тип впечатлений; наконец, угол зрения и стиль, проблема которого едина в науке, литературе, живописи.

Всё это помогает понять, почему в записных книжках 1931—1932 годов органично слетаются исторические экскурсы и дневниковые записи; заметки о поэтах и поэзии; острые характеристики людей (в том числе ироническое описание мещанского быта «соседей по квартире»); суждения о натуралистах, «выплакавших глаза в лупу», и о французских художниках-импрессионистах, решивших, по мнению поэта, задачу синтетического восприятия мира.

Из записных книжек 1931—1932 годов извлечены также косвенно связанные с «Путешествием в Армению» заметки о литературном стиле ученых-естествоиспытателей Палласа и Дарвина (Мандельштам посвятил Дарвину очерк, напечатанный в 1932 году в газете «За коммунистическое просвещение»). Не случайно и здесь стиль, писательская манера выводятся Мандельштамом из особенностей мировосприятия (хотя нельзя не отметить некоторой свойственной тому времени упрощенности формулировок, когда идет речь о классовой природе научного творчества Дарвина, — например, там, где говорится о жажде «широкого сотрудничества с международными научными силами буржуазии»).

Фрагментарная запись — основа мандельштамовской прозы. Ее нельзя рассматривать только как заготовку для будущего развернутого описания. Отказ Мандельштама-прозаика от принципа «сплошного» повествования входил в систему его эстетических воззрений, о чем в записных книжках 1931—1932 годов прямо идет речь.

ПРИМЕЧАНИЯ

Все статьи сборника, за исключением заметки «Стихи Андрею Белому», печатались ранее в отечественных и зарубежных периодических изданиях и альманахах (сведения об этих публикациях можно найти в библиографии работ И. М. Семенко, помещенной в Приложении). Тексты статей печатаются по первому изданию сборника, вышедшему в Риме в 1986 г., с исправлением многочисленных опечаток, искажений и пропусков по рукописям и авторизованным машинописным копиям из архива И. М. Семенко (в настоящее время находится в Мандельштамовском обществе). Статья «Равенство души и глагола — вот поэт» печатается впервые по авторской рукописи;

остальные материалы Приложения приводятся по текстам первых публикаций. Цитаты из стихотворений Мандельштама, которые не входят в сферу текстологической работы И. М. Семенко, приводятся по изданию: Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1973, при этом в отдельных случаях в них внесены необходимые уточнения. Тексты сонетов Петрарки сверены с изданием: *Il Canzoniere di Francesco Petrarca*. Ulrico Hoepli, Milano, 1908, которое имелось в библиотеке Мандельштама (см.: Фрейдин Ю. Л. «Остаток книг»: библиотека О. Э. Мандельштама. — Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991, с. 238).

Работу над книгой И. М. Семенко завершала, будучи уже тяжело больной. Это обстоятельство привело к тому, что ей не удалось устранить отдельные неточности, вкрапившиеся в ее текстологическую работу. Учитывая, что во всех своих работах И. М. Семенко всегда стремилась к предельной точности (упомянем хотя бы, что уже после выхода первого издания сборника она составила и опубликовала список выявленных в нем опечаток), мы сочли возможным привести в примечаниях уточнения к предложенному И. М. Семенко прочтению отдельных стихотворных строк Мандельштама, которые содержатся в недавно опубликованной статье: Гаспаров М. Л. «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла. «Philologica», 1995, vol. 2, № 3/4, с. 153 — 198 (далее *Гаспаров*), и в новейшем издании стихотворений Мандельштама, подготовленном А. Г. Мещем: Мандельштам О. Полное собрание стихотворений («Новая библиотека поэта»). Санкт-Петербург, 1995 (далее *НБП*), а также некоторые уточнения текстологического характера, внесенные автором примечаний.

Выражаем глубокую признательность за помощь в работе Е. М. Мелетинскому, М. А. Соколовой, а также Ю. Л. Фрейдину, предоставившему для иллюстрирования фотокопии из своего собрания.

1 Приводим уточненное прочтение этой строки (*НБП*, с. 466):

Читай: кремневых гор осечки.

2 У Мандельштама последовательность этих вариантов обратная (см. автограф *A*, л. 8).

3 Приводим уточненное прочтение этой строки (*Гаспаров*, с. 168):

Без шапки стоя спят одни

4 И. М. Семенко дает контаминацию двух незавершенных вариантов этой строки (там же):

Овечье небо над
И родник

5 Приводим уточненное прочтение этих слов (*Гаспаров*, с. 168): «Уткнувшись валко».

6 Приводим уточненное прочтение этой строки (*НБП*, с. 469):

Последыш молнии молочной

7 Приводим уточненное прочтение этой строки:

Чтоб черный грифель приучить

8 Вариант «Вода их учит, точит время» является не окончательной редакцией этой строки, а опиской, вошедшей, к сожалению, во все прижизненные и посмертные издания стихотворений Мандельштама. Ее необходимо исправить по автографу *B*:

Вода их точит, учит время

9 Приводим уточненное прочтение этой строки (*НБП*, с. 470):

Ключи кремлей и грифель кормит.

10 М. Л. Гаспаров справедливо оспаривает это прочтение (*Гаспаров*, с. 187); назначение упомянутого знака остается не вполне ясным.

11 Приводим уточненное прочтение этой строки (*НБП*, с. 470):

Не крохоборствуй, прекрати

12 М. Л. Гаспаров предложил следующее прочтение первой строки этого четверостишия (*Гаспаров*, с. 179):

И к<ак> стряхнуть, как сбыть с руки

Строки 3—4 представляют собой контаминацию, введенную И. М. Семенко.

13 Эти слова (второе из них И. М. Семенко прочесть правильно не удалось) представляют начало следующего варианта:

Уже глаза перешагнут

М. Л. Гаспаров считает это предложенное нами чтение предположительным (*Гаспаров*, с. 181).

14 У Мандельштама последовательность этих вариантов обратная (см. автограф А, л. 10).

15 Приводим уточненное прочтение строк 6 и 8 (*Гаспаров*, с. 159):

Учительствуют гор державе

И вновь осколки подымая.

16 Приводим уточненное прочтение этой строки (*Гаспаров*, с. 171):

И как стряхнуть, как сбрызнуть с руки

17 Эти слова представляют окончание строки, начало которой не сохранилось (край автографа оборван):

<Скаж>и кто может угадать

18 Эту цитату И. М. Семенко приводит по памяти; у Мандельштама:

Ночные травы собирать

19 Приводим прочтение первого и последних слов этой строки:

От <нрзб> не просохший

20 Уточняем прочтение этой строки:

Которыми эллины владели

21 Приводим уточненное прочтение строк 2—4 этой строфы:

Трава как седые виски

Дома из тюремного хлеба

Из мякиша страшной тоски.

22 Первоначально строка читалась:

Привыкло к аптечной тиши

Вариант «картечной» пробовался, но был отброшен.

23 В семейном архиве Мандельштама (в настоящее время хранится в Отделе рукописей и редких книг Библиотеки Принстонского университета в США) находится запись этого четверостишия рукой Н. Я. Мандельштам в составе рукописного сборника 1935 г.; его автограф — в фонде М. А. Зенкевича (ГЛМ).

24 Приводим уточненное прочтение этой строки:

Но трубы истории хриплой

25 Приводим уточненное прочтение этой строки, предложенное Ю. Л. Фрейдиным:

Я не постыжусь сказать

26 Приводим уточненное прочтение этой строки:

Свирястящий храп носатых философов

27 Приводим уточненное прочтение этой строки:

Лапою льва иль ребенком избранным

из тысячи тысяч детей

28 Приводим уточненное прочтение этого слова: «камень» (*НБП*, с. 476).

29 Приводим уточненное прочтение этих строк:

Выбелен дом ушли штукатуры и [каменщики] плотники

Стекла прозрачные укуской губкою вымыты

30 Приводим уточненное прочтение этого слова: «Чутко» (*НБП*, с. 476).

31 Приводим уточненное прочтение этой строки:

Не табачною кровью газеты плюет

32 Приводим уточненное прочтение этой строки:
Твой прекрасный искривленный рот.

33 Этот вариант прочтения является правильным (установлено А. Г. Мецем; *НБП*, с. 479).

34 Приводим уточненное прочтение этих слов: «Воздух медвяный»; ударение в слове «Воздух» в автографе отсутствует.

35 Приводим уточненное прочтение этой строки:
Тропина вьет на тех же самых склонах.

36 Приводим уточненное прочтение этих слов: «Лишь я неузнаваем».

37 Правка состояла в том, что по трудночитаемому слову «медвяный» еще раз, более четко, было написано его окончание.

38 Правка на этом этапе была иной и осталась незавершенной:
Всё обозримое на старом месте
Волнуется. В гостинице гранита

39 Приводим уточненное прочтение последних двух строк:
Волнуется. Гостиница гранита
Меня сковала. Жизнь во мне уснула.

40 Приводим уточненное прочтение этого слова: «крупницами».

41 Правильная дата: «23/XI/33»; косую черту перед числом «33» И. М. Семенко приняла за римскую цифру в обозначении месяца.

42 Предполагался вариант:

Кто ж за меня поймет и в звук поставит,

43 Это предположение И. М. Семенко основано на том, что в слове «могильный» более ярко записанные первые четыре буквы она считает нанесенной поверх слова правкой, дающей слово «ночь».

44 Пробовался еще один вариант этой строки:

Эфир очей глядевших в ночь эфира

45 Окончательным является вариант:

Сметь уложить в слепую люльку праха!

поскольку, записав его, Мандельштам зачеркнул слова «Взяла земля».

46 Это слово, в свою очередь, было переделано из «осиротевший».

47 Этот список датирован до правки рукой Н. Я. Мандельштам.

48 Отметим, что текст сонета в этом списке не совпадает с текстом редакции от 4 января, т. к. в нем учтены более поздние поправки в строках 4 и 5 (И. М. Семенко упоминает о них немного далее):

Я в горсть зажал лишь пепел наслаждений.

По милости надменных обольщений

49 И. М. Семенко имеет в виду упомянутый выше авторизованный список.

50 Черточки являются у Мандельштама характерной особенностью написания заглавной буквы «П» (они встречаются и в других его автографах), и поэтому их нельзя считать уменьшающими знаками.

51 Приводим уточненное прочтение этой строки:

Слепорожденье, униженье, пени

52 И. М. Семенко совместила здесь строки из двух различных последовательных вариантов — первого:

Слепорожденных униженье, пени

Земля безкостна. Умиранье — наго.

А еще тянет та, к которой тяга

и второго:

Слепорожденных униженье, пени

Надежда лжива. Умиранье — наго.

В земле безкостной та, к которой тяга
Чьи золотые жилы в жирном тлене.

В дальнейшем Мандельштам вновь вернулся к оставшемуся незачеркнутым варианту третьей строки:

А еще тянет та, к которой тяга

53 Возврат к этому варианту второй строки невозможен, т. к. он зачеркнут и заменен уже известным и единственно возможным:

Земля безкостна. Умиранье — наго.

54 Эту цитату из стихотворения «Меня преследуют две-три случайных фразы...» И. М. Семенко приводит по тексту издания «Библиотеки поэта», в котором оно напечатано по автографу из собрания Н. И. Харджиева. Однако в этот автограф вкралась описка; исправляем ее по изданию: Мандельштам О. Стихотворения. М., 1992, с. 125:

Морозный пух в железной крутят тяге,

55 Оснований считать упомянутые пометы и поправку принадлежащими Мандельштаму, на наш взгляд, нет. Сопоставление почерков показывает, что они также принадлежат Н. Я. Мандельштам.

56 И. М. Семенко удалось верно прочесть четыре слова из этого зачеркнутого первоначального варианта второй строки; приводим полный его текст:

Вспоминая о том, что такое «ни зги» или «мга»

57 Приводим уточненное прочтение этой строки:

И остаться в живых за тебя величайшая месть.

58 Другого мнения придерживается А. Г. Мец, отметивший, что эти наброски составляют «завершающую редакцию» (НБП, с. 600); он также внес отдельные уточнения в прочтение И. М. Семенко (в строке 5 вместо «слагался<?> смеялся» — «сложился слагался», в строке 10 вместо «запредельная<?>» — «завиральная») и впервые опубликовал еще одно записанное на полях трудночитаемое двустушие, о котором И. М. Семенко не упоминает (НБП, с. 489 — 490; к сожалению, вынуждены признаться, что в последнем случае не все его прочтения считаем удачными). Что же касается переработки, о которой пишет И. М. Семенко, то, на наш взгляд, это не «черновая запись», не обработанная поэтом, а вполне законченный текст, который следует считать для данного стихотворения основным. Подробный его анализ — тема отдельной работы, а пока приведем его полностью, за исключением второй строфы, в которой удалось прочитать лишь отдельные слова (внесем также уточнение в строку 12: «пискун» вместо «крикун»):

Буду гладить и гладить сухой шевииот обшлага
Обо всем обо всех завиральная плачет вьюга

Словно<?> <2 нрзб> у <3 нрзб>
Сулемою эфира и <1 нрзб> облитый <1 нрзб>

Как снежок на Москве заводил кавардак, гоголек,
Непонятен-понятен, невнятен, запутан, легок...

Собиратель пространства, экзамены сдавший птенец,
Сочинитель, щеленок, студентик, студент, бубенец.

Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей
Под морозную пыль образуемых вновь падежей.

Выпрямитель сознания еще не рожденных эпох
Голубая тужурка, немецкий пискун, скоморох

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

Прямизна нашей мысли не только путач для детей
Без нее лишь бумажные дести и нету вестей

Как стрекозы садятся, не чуя воды, в камыши,
Налетели на мертвого жирные карандаши.

На коленях держали для славных потомков листы
Рисовали, просили прощенья у каждой черты.

Меж тобой и страной ледяная налажена связь
Так лежи, молодежь и лежи, бесконечно прямась

Да не спросят тебя молодые, грядущие, те,
Каково тебе там в пустоте, в чистоте, сироте...

59 И. М. Семенко, ошибочно идентифицировав последний лист этой записи как отдельную «запись 37-ми заключительных стихов», пишет, что она была сделана «вскоре после смерти поэта» (см. с. 90, примечание 1). Не исключено, что эта запись была сделана еще позднее, в 40-х гг.

60 Приведенный подсчет неточен: в указанной публикации количество строк в «Стихах о неизвестном солдате» равно ста десяти.

61 Вариантом «Стихов о неизвестном солдате», состоящим из 98 строк (97 — описка) И. М. Семенко, очевидно, считает 110-строчный вариант (см., например, подготовленную ей публикацию стихотворения в журнале «Новый мир», 1987, № 10, с. 196—199) без 12 строк: «Сквозь эфир десятичноозначенный... От меня будет свету светло». При этом И. М. Семенко учитывает колебания самого Мандельштама в выборе окончательного объема «Стихов о неизвестном солдате», о которых пишет в своих «Комментариях» Н. Я. Мандельштам (Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990, с. 299—300). Косвенным подтверждением этих колебаний может служить тот факт, что в 110-строчной сводной записи стихов восемь из упомянутых двенадцати строк вписаны позднее карандашом на полях, а последние четыре при этом вообще отсутствуют. Однако не исключено, что это был просто случайный пропуск при составлении списка. Отметим также, что в упомянутой выше публикации И. М. Семенко приводит именно 110-строчный вариант «Стихов о неизвестном солдате» (список рукой Н. Я. Мандельштам, по которому готовилась эта публикация, назван там ошибочно автографом).

62 В издании «Библиотеки поэта» эта строка читается иначе:

И на стеклянном блюде облако

Поправка, предлагаемая И. М. Семенко, нарушает, на наш взгляд, смысловую согласованность текста: «бури яблоко» предлагают одновременно и «бросить», и «поставить».

63 В издании «Ардис» прочтение этой строки соответствует автографу; конъектура, предлагаемая И. М. Семенко, обоснована, на наш взгляд, недостаточно.

64 В рукописном сборнике Н. Е. Штемпель описки в упомянутой строке нет.

С. Василенко

БИБЛИОГРАФИЯ¹ РАБОТ И. М. СЕМЕНКО

Книги

Автор в «Евгении Онегине»: Тез. дис. канд. филол. наук. [Науч. рук. — Г. А. Гуковский.] — Л.: Ленингр. гос. ун-т., 1948. — 3 с.

Методическое пособие по курсу «История русской литературы XIX века». Для студентов заочного отделения (Ч. 1). — Л.: Ленингр. гос. библиотеч. ин-т им. Н. К. Крупской, 1954. — С. 12—43.

Методическое пособие по курсу «История русской литературы XIX века». Для студентов заочного отделения. / Под ред. В. А. Мануйлова. — Л.: Ленингр. гос. библиотеч. ин-т им. Н. К. Крупской, 1957. — 72 с. — 2-е изд., доп. — Совместно с Н. Н. Кононовым.

Методическое пособие по курсу «История русской литературы первой половины XIX века». — Борисоглебск: Борисоглеб. гос. пед. ин-т, 1959. — 45 с.

Поэты пушкинской поры: Батюшков. Жуковский. Денис Давыдов. Вяземский. Кюхельбекер. Языков. Баратынский. — М.: Худож. лит., 1970. — 292 с.

Рец.: *Соловьев В. О русских поэтах.* — Нева. — 1972. — № 2. — С. 181—182; *Фридман Л. Семь муз.* — Вопр. лит. — 1972. — № 2. — С. 211—214.

Жизнь и поэзия Жуковского. — М.: Худож. лит., 1975. — 255 с., 5 л. ил.

Рец.: *Стеллиферовский П. «Его стихов пленительная сладость...».* — Вопр. лит. — 1977. — № 1. — С. 284—289; *Афанасьев В. Точность — долг биографа.* — Лит. газ. — 1977. — № 43. — 26 окт. — С. 5.

Vasily Zhukovsky. — Boston: Academy of the Sciences of the USA, 1976. — Twayne's world authors series. — Nr. 271. — 167 p.

Поэтика позднего Мандельштама (От черновых редакций к окончательному тексту). — Sarucci editore Roma, 1986. — Eurasiatica. Quaderni del Dipartimento di Studi Euroasitici. Università degli Studi di Venezia. — 126 с.

Рец.: *Дутли Р. Ирина Семенко. Поэтика позднего Мандельштама // Рус. мысль.* — 1987. — 5 июня. — Лит. прил., № 3/4. С. VII (там же опубликован список указанных автором опечаток).

Статьи, заметки, рецензии

«Сердце не камень». — Веч. Ленинград. — 1955. — № 155. — 2 июля. — С. 3. — (Рец. на постановку комедии А. Н. Островского «Сердце не камень» в Московском Малом театре).

О роли образа «автора» в «Евгении Онегине». — Тр. Ленингр. гос. библиотеч. ин-та им. Н. К. Крупской. — Т. 2. — Л., 1957. — С. 127—146.

Русская литература XVIII века. — В кн.: *Даниленко В. Д., Кононов Н. Н., Литвин Э. С., Рейсер С. А., Семенко И. М.* Основные издания произведений художественной литературы. — Л., 1958. — Вып. 1. — С. 20—26.

Русская литература первой половины XIX века. — В кн.: *Даниленко В. Д., Кононов Н. Н., Литвин Э. С., Рейсер С. А., Семенко И. М.* Основные издания произведений художественной литературы. — Л., 1958. — Вып. 1. — С. 27—44. — Совместно с С. А. Рейсером.

В. А. Жуковский. — В кн.: *Жуковский В. А.* Собр. соч. — М.; Л.: ГИХЛ, 1959. — Т. 1. — С. V—LII.

Собрание сочинений В. А. Жуковского. — Новые книги. — 1959. — № 20. — С. 41—43.

Поэтическое наследие декабристов. — В кн.: *Поэты-декабристы.* — Л., 1960. — С. 5—64.

¹ Благодарим Е. Купман и Е. Мелетинского, а также С. Василенко за помощь в составлении библиографии.

- Эволюция Онегина (К спорам о пушкинском романе). — Рус. лит. — 1960. — № 2. — С. 111—128.
- «Кюхля» Тынянова. — В кн.: *Тынянов Ю. Кюхля.* — М.; Л.: Изд-во худож. лит., 1963. — С. 5—19. — (Сер.: Б-ка ист. романа).
- Пушкин и Жуковский. — Науч. докл. высшей школы. — Сер.: Филол. науки. — 1964. — № 4. — С. 118—130.
- <Вступительная заметка> — В составе публикации: *Мандельштам О.* Записные книжки. Заметки. — Вопр. лит. — 1968. — № 4. — С. 180—181.
- Тіпапова «Kihla». — В кн.: *Tīpavova J. Kihla.* — Riga: Liesma, 1969. — С. 5—19. — (на латыш. яз.)
- Мандельштам — переводчик Петрарки. — Вопр. лит. — 1970. — № 10. — С. 153—169.
- Жизнь и поэзия Жуковского. — В кн.: *Жуковский.* Избранное. Л.: Худож. лит., 1973. — С. 3—28.
- Батюшков и его «Опыты». — В кн.: *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. — М., 1977. — С. 433—492.
- Основные даты жизни и творчества Батюшкова К. Н. — В кн.: *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. — М., 1977. — С. 596—599.
- Баллады Жуковского. — В кн.: *Жуковский В.* Избранные баллады. — Кемерово, 1978. — С. 119—121.
- Михаил Семенко (1892—1937) — основоположник украинского футуризма. — В кн.: *Семенко Михайль.* Вибрані твори. Mychail' Semenکو: Ausgewählte Werke. Herausgegeben von Leo Kriger. — Bd.1. // *Analecta Slavica.* Herausgeber H.Kunstman, Universität München u. V. Setckarev, Harvard University. — Vol.23. — Würzburg: Jal-Reprint, 1979. — С. 15—118 (на рус.яз; под псевдонимом Лео Кригер).
- В. А. Жуковский. — В кн.: *Жуковский В. А.* Соч.: В 3 т. — М.: Худож. лит., 1980. — Т. 1: Стихотворения. — С. 5—39.
- В. А. Жуковский. — В кн.: *Жуковский В. А.* Избр. соч. — М.: Худож. лит., 1982. — С. 5—34.
- Баллады Жуковского. — В кн.: *Жуковский В. А.* Баллады. — М.: Книга, 1982. — С. 5—72.
- Поэзия В. А. Жуковского. — В кн.: *Жуковский В. А.* Стихи. — Київ: Дніпро, 1983. — С. 3—15.
- В. А. Жуковский. — В кн.: Зарубежная поэзия в переводах Жуковского: В 2 т. — М.: Радуга, 1985. — Т.1. — С. 15—42.
- Статьи о О. Э. Мандельштаме: Предварительное примечание. — *Wiener Slawistischer Almanach.* — 1985. — Bd. 15. — P. 75—76.
- Ранние редакции и варианты цикла «Армения» О. Мандельштама. — *Wiener Slawistischer Almanach.* — 1985. — Bd.15. — P.77—96.
- Творческая история «Стихов о неизвестном солдате» О. Мандельштама. — *Wiener Slawistischer Almanach.* — 1985. — Bd. 15. — P. 97—121.
- Развитие метафор в «Грифельной оде» О. Мандельштама (от черновых вариантов к окончательному тексту). — Уч. зап. Тартуского ун-та. — 1985. — Вып. 680. — (Блоковский сб. № 6). — С. 117—136.
- В. А. Жуковский. — В кн.: *Жуковский В.* Избранное. — М.: Правда, 1986. — С. 5—18.
- В. А. Жуковский. — В кн.: *Жуковский В. А.* Баллады. Наль и Дамаянги. Рустем и Зораб. Дневники. Письма. Воспоминания современников. — М.: Правда, 1987. — С. 456—464.
- Советь китайской литературы. — Москва. — 1988. — № 6. — С. 200—201. — (Рец. на кн.: *Бежин Л.* Ду Фу. М., 1987).
- Ранние редакции и варианты цикла «Армения» О. Мандельштама. — Лит. Армения. — Ереван, 1988. — № 8. — С. 92—103.
- «За гремучую доблесть грядущих веков...» . — Вестн. Удмуртского ун-та. Спец. вып. — 1992. — С. 68—82.
- Мандельштам в работе над переводами сонетов Петрарки (по черновикам). — Вестн. Удмуртского ун-та. Спец. вып. — 1992. — С. 82—102.

Подготовленные издания

Пушкин А. С. Полное собр. соч. — Т. X. — Письма. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. — 896 с. (совместно с Л. Б. Модзалевским и под ред. Б. В. Томашевского)

Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. — Т. 2. — 487 с.

Жуковский В. А. Избранное. Л.: Худож. лит., 1973. — 455 с.

Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. — М.: Наука, 1977. — 608 с. — (Сер.: Лит. памятники).

Семенко Михайль. Вибрані твори. Mychail' Semenko: Ausgewählte Werke. Hrsg. von Leo Kriger. — Bd. 1—2. // Analecta Slavica. Hg. N. Kunstman, Universität München u. V. Setckarev, Harvard University. — Vol. 23. — Würzburg: Jal-Reprint, 1979. — Bd. 1 — 256 с.; Bd. 2. — 235 с. (на укр. яз.; под псевдонимом Лео Кригер).

Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. — М.: Худож. лит., 1980. — Т. 1 (Стихотворения). — 438 с.; Т. 2 (Баллады. Поэмы. Повести и сцены в стихах). — 493 с.; Т. 3 (Сказки. Эпос. Художественная проза. Критика. Письма). — 621 с.

Жуковский В. А. Избр. соч. — М.: Худож. лит., 1982. — 432 с.

Жуковский В. А. Баллады: В 2 т. — М.: Книга, 1982. — Т. 1. — 328 с.; Т. 2. — 480 с.

Жуковский В. А. Баллады, поэмы, сказки. — М.: Правда, 1982. — 367 с.

Жуковский В. А. Стихи. — Київ: Дніпро, 1983. — 230 с.

Жуковский В. А. Избранное. — М.: Правда, 1986. — 560 с.

Жуковский В. А. Баллады. Наль и Дамаянты. Рустем и Зораб. Дневники. Письма. Воспоминания современников. — М.: Правда, 1987. — 480 с.

Публикации

Мандельштам О. 1. Записные книжки 1931—1932 годов. 2. <Читая Палласа> 3. Литературный стиль Дарвина. — В составе публикации: Мандельштам О. Записные книжки. Заметки. — Вопр. лит. — 1968. — № 4. — С. 181—199.

Семенко Михайль. Кавказ. Пляж. Горизонт. Стихи. / Пер. с укр. Н. Ушакова и И. Семенко. — Лит. Грузия. — 1974. — № 12. — С. 6.

Мандельштам О. Э. Стихи о неизвестном солдате. — Новый мир. — 1987. — № 10. — С. 196—199.

Мандельштам О. Э. Новые стихи. — В кн.: Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. — Воронеж, 1990. С. 81—188 (подгот. к публ. С. В. Василенко).

Комментарии и примечания

! Примечания. — В кн.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. — Т. X.: Письма. — (совместно с Л. Б. Модзалевским и под ред. Б. М. Томашевского)

Примечания. — В кн.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1958. — 2-е изд. — Т. 10.: Письма — С. 467—656 (совместно с Л. Б. Модзалевским и под ред. Б. М. Томашевского).

Примечания. — В кн.: *Жуковский В. А.* Собр. соч. — М.; Л.: 1959. — Т. 2. — С. 451—485.

Примечания. — В кн.: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. — М.: Гослитиздат, 1962. — Т. 9: Письма 1815—1830 годов. — С. 389—493.

Примечания. — В кн.: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. — М.: Гослитиздат, 1962. — Т. 10.: Письма 1831—1837 годов. — С. 367—418.

Примечания. — В кн.: *Форш О. Д.* Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1963. — Т. 5: Первенцы свободы. — С. 447—479.

Примечания. — В кн.: *Тынянов Ю.* Кюхля. — М.; Л.: Изд-во худож. лит., 1963. — С. 345—362.

Примечания. — В кн.: *Пушкин А. С.* Собр. соч. — М.: Наука, 1966. — 3-е изд. — Т. 10: Письма 1831—1837 годов. — С. 659—760 (совместно с Л. Б. Модзалевским).

Примечания. — В кн.: *Тынянов Ю.* Кюхля. — Рига: Лиесма, 1969. — На латыш. яз.
Примечания. В кн.: *Жуковский В. А.* Избранное. — Л., Худож. лит., 1973. — С. 425—452. — (совместно с В. П. Петушковой).

Примечания. — В кн.: *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. — М., 1977. — С. 493—595.

Примечания. — В кн.: *Пушкин А. С.* Собр. соч. — М.: Худож. лит., 1977. — Т. 9: Письма 1815—1830 годов. — С. 365—460.

Примечания. — В кн.: *Пушкин А. С.* Собр. соч. — М.: Худож. лит., 1978. — Т. 10: Письма 1831—1837 годов. — С. 339—401.

Примечания. — В кн.: *Пушкин А. С.* Собр. соч. — Л.: Наука, 1979. — Т. 10: Письма. — С. 515—589 (совместно с Л. Б. Модзалевским).

Комментарии. — В кн.: *Жуковский В. А.* Соч.: В 3 т. — М.: Худож. лит., 1980. — Т. 1: Стихотворения. — С. 373—431.

Комментарии. — В кн.: *Жуковский В. А.* Соч.: В 3 т. — М.: Худож. лит., 1980. — Т. 2: Баллады. — С. 455—490.

Примечания. — В кн.: *Жуковский В. А.* Баллады: В 2 т. — М.: Книга, 1982. — Т. 1. — С. 292—323; Т. 2. — С. 422—466.

Литература о Жуковском. — В кн.: *Жуковский В. А.* Баллады: В 2 т. — М.: Книга, 1982. — Т. 2. — С. 467—473.

Примечания. — В кн.: *Жуковский В. А.* Избр. соч. — М.: Худож. лит., 1982. — С. 411—427.

Комментарии. — В кн.: *Жуковский В. А.* Баллады, поэмы и сказки. — М.: Правда, 1982. — С. 349—365.

Примечания. — В кн.: *Жуковский В. А.* Стихи. — Киев: Дніпро, 1983. — С. 213—237.

Примечания. — В кн.: *Жуковский В.* Избранное. — М.: Правда, 1986. — С. 530—553.

Примечания. — В кн.: *Жуковский В. А.* Баллады. Наль и Дамаянги. Рустем и Зораб. Дневники. Письма. Воспоминания современников. — М.: Правда, 1987. — С. 465—478.

Комментарии к публ.: *Мандельштам О. Э.* Стихи о неизвестном солдате. — Новый мир. — 1987. — № 10. — С. 199—201.

Personalia

Некролог. — Веч. Москва. — 1987. — 29 июня. — (Подписано: Секретариат правления Московского отделения Союза писателей СССР).

Слово прощания. — Лит. Россия. — 1987. — 17 июля. — С. 23. — (Подписано: Группа товарищей).

Гинзбург Л., Григорьев А. Памяти Ирины Михайловны Семенко. — Russian Literature. — 1987. — Vol. XXII. — Iss. 4. — С. 491—492.

Irina Michajlovna Semenکو, 1921—1987. — Europe Orientalis. — 1989. — Vol. VIII.

Аноним. Преамбула к публикации: *Мандельштам О. Э.* Новые стихи. — В кн.: Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. — Воронеж, 1990. — С. 80.

П. Нерлер, Н. Поболь

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. Я. Гинзбург. Ирина Михайловна Семенко</i>	3
Вместо предисловия	5
О черновиках «Грифельной оды».	7
Ранние редакции и варианты цикла «Армения»	31
«За гремучую доблесть грядущих веков...»	49
Мандельштам в работе над переводами сонетов Петрарки.....	59
Стихи Андрею Белому.....	82
Творческая история «Стихов о неизвестном солдате».....	86
<i>Приложение</i>	
Мандельштам — переводчик Петрарки.....	106
«Равенство души и глагола — вот поэт»	123
Предисловие к публикации: <i>Мандельштам О. Записные книжки. Заметки</i>	133
Примечания	134
Список основных трудов И. М. Семенко	140

Научное издание
И. М. СЕМЕНКО
ПОЭТИКА ПОЗДНЕГО МАНДЕЛЬШТАМА
От черновых редакций —
к окончательному тексту

Издание 2-е, дополненное

Компьютерный набор —
И. Хазина, И. Чувилин
Компьютерная верстка — *С. Сафронов*
Корректор — *Л. Морозова*

ЛР № 064053
Издательство «Ваш Выбор ЦИРЗ»
тел. 245-46-02
Типография ТОО «Принт»
Лицензия ПЛР №08007
142400, Ногинск, Московская обл.,
ул. 200-летия города, 2
Сдано в набор 31.12.96 г.
Подписано к печати 10.03.97 г.
Формат 60x84 1/16. Бумага офс. №1.
Усл. печ. л. 8,1.
Тираж 1000 экз. Заказ 111

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

•
*Обложка первого издания книги И. М. Семенко (Рим, 1986).
На обложке — портрет О. Мандельштама работы А. А. Осмеркина (1937 г.).*

ИЗДАНИЯ МАНДЕЛЬШТАМОВСКОГО ОБЩЕСТВА

Собрание сочинений в четырех томах

(Составители: П. Нерлер, А. Никитаев. Изд-во «Артбизнесцентр»)

Том 1. Стихи и проза. 1906 — 1921. М., 1993. — 368 с.

Том 2. Стихи и проза. 1921 — 1929. М., 1993. — 704 с.

Том 3. Стихи и проза. 1930 — 1937. М., 1994. — 528 с.

Том 4. Письма. М., 1997. — 608 с. (Сост.: С. Василенко, П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин).

Серия «Записки Мандельштамовского Общества»

Вышли из печати:

Том 1. «Сохрани мою речь...». Вып. 1 // Сост. А. Никитаев, П. Нерлер. М.: Обновление, 1991. 96 с. (Тир. 100.000 экз.)

Том 2. *Штемпель Н.* Мандельштам в Воронеже. // Сост. В. Гыдов, П. Нерлер. Предисловие Д. Заславского. М.: МО, 1991. 146 с. (Тир. 300 экз.)

Том 3. *Нерлер П.* Осип Мандельштам в Гейдельберге. М.: Артбизнесцентр, 1994. 80 с. (Тир. 1.000 экз.)

Том 4. «Сохрани мою речь...». Вып. 2 // Сост. О. Лекманов, П. Нерлер. М.: Книжный сад, 1993. 128 с. (Тир. 2.000 экз.)

Том 5. *Нерлер П.* «С гурьбой и гуртом...» Хроника последнего года жизни О. Э. Мандельштама. М.: Артбизнесцентр, 1994. 112 с. (Тир. 1.500 экз.)

Том 6. *Кржижановский С.* «Страны, которых нет». Статьи о литературе и театре. Записные тетради // Сост. и предисл. В. Перельмутера. М.: Радикс, 1994. 157 с. (Тир. 1.500 экз.)

Том 7. Мандельштам и античность: Сб. статей // Сост. О. Лекманов. М.: Радикс, 1995. 208 с. (Тир. 1.500 экз.)

Подготовлены к печати:

Том 9. *Видгоф Л.* Москва Мандельштама. Книга-экскурсия. М.: Книжный сад.

Том 10. «Сохрани мою речь...». Вып. 3 // Сост. П. Нерлер, О. Лекманов.

Серия «Библиотека Мандельштамовского Общества»

Подготовлены к печати:

Вып. 1. *Сопровский А.* Правда поэта. Стихотворения. Статьи. Сост. Т. Полетаева. Предисл. Н. Коржавин. Послесл. Г. Померанц. М.: Ваш Выбор ЦИРЗ.

Вне серий:

Осип Мандельштам. Поэтика и текстология. К 100-летию со дня рождения: Материалы научной конференции 27—29 декабря 1991 г. // Сост. Ю. Фрейдин. М.: Мандельштамовское Общество — Комиссия по комплексному изучению художественного творчества Совета по истории мировой культуры Академии наук СССР, 1991. 118 с. (Тир. 400 экз.)

Мандельштамовские дни в Воронеже: Материалы. — Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1994. 96 с. (Тир. 500 экз.)

«Отдай меня, Воронеж...» Третьи Международные Мандельштамовские чтения: Сборник статей. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1995. 382 с. (Тир. 500 экз.)