

М. Л. ГАСПАРОВ

«ГРИФЕЛЬНАЯ ОДА» МАНДЕЛЬШТАМА: ИСТОРИЯ ТЕКСТА И ИСТОРИЯ СМЫСЛА ¹

Введение

«Грифельная ода» (1923) — заведомо одно из самых трудных произведений Мандельштама. Она не переставала привлекать внимание исследователей: по числу работ, ей посвященных, она уступает разве что «Стихам о неизвестном солдате» (Террас 1968; Сегал 1972; Седых 1978; Martinez 1974; Meijer 1982; Черашняя 1992, 44—57; Циммерлинг 1993). Во главе этих работ стоит энциклопедия мандельштамовской поэтики — «Подступ к Мандельштаму» О. Ронена, где анализу «Грифельной оды», преимущественно со стороны контекстов и подтекстов, посвящена половина книги (Ronen 1983, 17—223).

Однако все эти работы не использовали должным образом одного драгоценного источника: сохранившихся черновых набросков «Грифельной оды». О существовании этих черновиков было известно. Частичная публикация их, очень небрежная, была сделана Дж. Бейнс еще в 1972 г. (Baines 1972). Ронен пользовался ими по «превосходной копии» Д. Сегала (Ronen 1983, XXI). Наконец, они были подробно описаны в статье И. М. Семенко «О черновиках „Грифельной оды“», вошедшей в ее текстологическую книгу (1986, 9—35). Но у всех этих публикаций был важный недостаток. Большинство черновиков «Грифельной оды» сохранилось на разрезанных листочках, по одной-две строфы на каждом. Реконструировать по ним последовательные стадии работы не пытались ни Бейнс, ни Ронен. Семенко выделила среди них три редакции, но описала текст черновиков не в последовательности этих редакций, а в последовательности отдельных строф, каждую со своими метаморфозами. По такому описанию восстановить общую историю текста невозможно. Всё, что можно было сказать в конечном выводе, — это что Мандельштам занимается «метафоризацией метафор»: последовательным усложнением своих образов, все дальше уводящим их в разных направлениях от первоначального реального субстрата. Но как соотносятся эти направления и как они сменяют друг друга, остается нераскрытым.

Цель настоящей статьи — перечитать черновые наброски «Грифельной оды», восстановить по ним историю работы автора над по-

следовательными редакциями текста и попытаться определить логику этой работы. И здесь, понятным образом, история текста «Оды» смыкается с историей ее смысла, образуя как бы дополнительное измерение анализа, подкрепляющее анализ Ронена.

О чем говорится в «Грифельной оде»? Ронен отвечает: о процессе поэтического творчества — в близких Мандельштаму метафорах из области минералогии и метеорологии. Вот как выглядит в его изложении план оды по строфам — «последовательные стадии поэтического процесса» (Ронен 1983, 44—45):

«1) Звездная эпифания сущности (стихи 1—4);

2) ложное облачное видение — отражение сонного коллективного сознания (5—8);

3) состояние забытья и подсознательного творчества, обращенного внутрь („черновик“), — оно осуществляется внутренним круговым течением вдохновения („Обратно в крепь родник журчит“) и внешним линейным течением времени („проточная вода“), которые подсознательно ощущаются как „страх“ и „сдвиг“ (слово *сдвиг*, возможно, следует понимать и в геологическом смысле) (строфа II);

4) внезапная вспышка ночного вдохновения и душевный подъем, отметающий дневные впечатления как „виденья“ спящего сознания (ср. у Тютчева „И как виденье внешний мир ушел“ и у самого Мандельштама в „Отравлен хлеб...“: „...событий // Рассеивается туман“) (строфа IV);

5) отступление — воспоминание о дневных событиях, стертых „проточной водой“, внутренней сущностью — или „изнанкой“ — „образов зеленых“ (ср. стихотворение Анненского „Изнанка поэзии“) (строфа V);

6) поток времени и вдохновения достигает поэта: в нем пробуждается творческая полифоническая словесная память, в противоположность притупляющей зрительной памяти, порождению сонного сознания (строфа VI);

7) диалог между памятью и пробуждающимся „я“ (45—52, 57—64);

8) сознательное, мгновенное творчество под диктовку памяти (53—56);

9) магическое воплощение звездной эпифании на земле в финальном акте творческого постижения (строфа IX)».

Этот пересказ совершенно убедителен: непосредственная читательская интуиция подтверждает, что перед нами — стихи о поэтическом творчестве. Сомнений не возникает, но возникают дополнения. Еди-

нический творческий акт напрашивается быть представленным как часть культурного процесса. Мы знаем, что потребность вписаться в мировую культуру — сквозная тема творчества Мандельштама. В ранних, акмеистических стихах это для него прежде всего традиция культуры прошлого, в поздних стихах времени «Разговора о Данте» — прежде всего предвосхищение культуры будущего. «Грифельная ода» стоит в промежутке, на перепутье — тем интереснее она именно с этой точки зрения. Ронен указывает, что подтекстом темы творческого процесса у Мандельштама является статья Вяч. Иванова «О границах искусства» (Ронен 1983, 45—48). Это так; но в такой же мере подтекстом темы культурной преемственности у Мандельштама можно считать «Переписку из двух углов» Вяч. Иванова и М. Гершензона — спор о том, вырастет ли новая культура XX века из старой или стихийно возникнет, как бы на голой земле.

Культура, традиция, связь времен — эта тема представлена в «Грифельной оде» ее центральным образом: грифельной доской, ученичеством и учительством. Эти образы широко обследованы Роненом в его всеобъемлющей книге, но они не выделены как доминанта и теряются в несчетном множестве других. Мы попытались выделить и прочертить связь именно этих образов в той сложнейшей арматуре смысловых связей, которая встает со страниц книги Ронена. Вне-текстовые связи — контексты и подтексты — мы сознательно не затрагиваем: здесь нам прибавить нечего. Весь последующий анализ будет ограничен рамками одного стихотворения — «Грифельной оды» в ее последовательных редакциях.

Автографы

Для удобства ссылок мы будем пользоваться нумерацией строф в окончательной редакции «Грифельной оды». За таковую мы считаем текст из 9 строф, напечатанный в «Стихотворениях» 1928 г.:

- I (ст. 1—8) Звезда с звездой — могучий стык...
- II (ст. 9—16) Мы стоя спим в густой ночи...
- III (ст. 17—24) Крутые козы города...
- IV (ст. 25—32) Как мертвый шершень возле сот...
- V (ст. 33—40) Плод нарывал. Зрел виноград...
- VI (ст. 41—48) И как паук ползет по мне...
- VII (ст. 49—56) Мы только с голоса пойдем...
- VIII (ст. 57—64) Кто я? Не каменщик прямой...
- IX (ст. 65—72) И я теперь учу дневник...

Мы увидим, что эти строфы наметились уже на первых стадиях работы, хотя, конечно, текст их менялся, а состав расширялся. Говоря о ранних редакциях, где положение строф в тексте было иным, мы берем их номера в угловые скобки. О последней авторской правке 1937 г., сократившей и слившей строфы VI и VII, будет сказано в последнем параграфе.

Черновики «Грифельной оды» прочтены И. М. Семенко. В подавляющем большинстве случаев прочтены они правильно: нам удалось сделать лишь очень немного уточнений. (Драгоценной помощью в самых трудных случаях мы обязаны при этом С. В. Василенко.) Но черновики эти сохранились по большей части на разрезанных кусочках бумаги с записью отдельных строф. Чтобы восстановить связные редакции текста, нужно сгруппировать эти записи по внешним признакам — по бумаге, по почерку. Это мы и попробуем сделать.

Рукописи стихотворения находятся в архиве О. Мандельштама, хранящемся в библиотеке Принстонского университета (PU, Osip Mandelstam Papers, C0 539, box 4, folder 13). Это 14 нумерованных листов; все записи на них — черными чернилами, то более аккуратно, то более бегло. Для удобства ссылок пронумеруем их сами. При каждом листке приводим номер его ксерокопии, хранящейся в том же архиве; эта нумерация (установленная Е. В. Алексеевой) соответствует порядку, в котором находились бумаги при первой архивной регистрации.

1) Лист светлой линованной бумаги, левый край неровно оборван, размеры 20,5 × (8,5—10,5) см. С левого края остались концы строк (ровным беловым почерком): «<чт>об ни вывела рука» (строфа <VI>), «и кто может угадать» (строфа <IX>?), «<те>перь учу язык» и «стык» (строфа <IX>). На полях листа мелким черновым почерком в разных направлениях записаны тексты строф <II> («Какой же выкуп...»), <III> («Нагорный...»), <VI>, <VII>, <VIII>, <IX> с правкой. Они частично пронумерованы: 1, 2, 4а, 6. Эту совокупность строф Семенко называет «редакцией В». Ксерокс т III.584.

2) Лист (8—8,5) × 12 см. Строфа <II> («Какой же выкуп...»), над ней надпись (сделанная позднее, над линовкой): «Грифельная ода». Правки нет, но текст перечеркнут. На обороте — черновик строфы II в другой редакции («Мы стоя спим...»), с номером «2». Ксерокс т III.596.

3) Лист 19,2 × 12,2 см. Строфы <I> (номер «1») и <II> (без номера), с правкой. Заглавие — «Грифель[ная ода]» (в квадратных скобках — зачеркнутое). Ксерокс т III.599.

4) Лист $9,5 \times 10$ см. Строфа <III> («Нагорный...») (номер «3»). Правки нет, но второе четверостишие отчеркнуто и потом перечеркнуто. Ксерокс т III.593.

5) Лист $17,2 \times 12,5$ см. Строфы <VI> (номер «[4] 6») и <VII> (номер «[5] 4, 7»), с правкой. Ксерокс т III.590.

6) Лист $20,5 \times 12,5$ см. Строфы <VIII> (номер «[6][?] 8») и <IX> (номер «[7] 9»), с правкой в строфе <VIII>. В конце — дата и подпись: «Март 1923. О. Мандельштам». Ксерокс т III.589.

7) Лист бумаги другого сорта — пожелтевшей и с более узкой линовкой. Размер $(11-11,7) \times 27,5$ см, согнут пополам; на правой стороне получившегося разворота, поперек линеек, небрежным черновым почерком — строфа <V> (с отступа: «Зрел виноград...») (номер «3»), с правкой. На обороте — концы строчек из белого автографа перевода «Кромдейра старшего». Ксерокс т III.591.

8—10) Листы такой же желтоватой бумаги с такой же более узкой линовкой, вырезанные ножницами. Небрежный черновой почерк — такой же, как на л. 7.

8) Лист $11,2 \times 9,5$ см. Строфа <II> (номер «2»), с правкой. Ксерокс т III.595.

9) Лист 15×10 см. Строфа <IV> (номер «[5] 3»), с правкой. Ксерокс т III.588.

10) Лист $15 \times 10,5$ см. Строфа <V> (номер «4»), с правкой. На обороте — та же строфа <V> (без номера), в другой редакции, беловым мелким почерком, без правки. Ксерокс т III.586.

11) Лист серой нелинованной бумаги $(13,5-14) \times 12$ см, черновой почерк. Строфы <II> (номер «2») и начало <IV> (номер «3»), с правкой. Ксерокс т III.598.

12—14) Три листа пожелтевшей линованной бумаги: $27 \times 18,5$, $26 \times (17-18)$, $28 \times 18,5$ см. Беловая рукопись с правкой, мелким беловым почерком, по три строфы на странице, под номерами «1—9». Заглавие — «Грифельная Ода»; дата и подпись — «Март 1923. О. Мандельштам». Этот текст Семенко называет «редакцией С». Ксероксы т III.602—604.

Редакция В, действительно, дальше всего от печатного текста и может считаться наиболее ранней, а редакция С ближе всего к печатному тексту и может считаться наиболее поздней. Остальные же автографы (л. 2—11) Семенко без разбора называет «группой автографов редакции А» и ссылается на них без хронологического различения. Между тем из вышеприведенного описания видно, что среди них мо-

жно выделить две группы: 1) л. 2—6 на светлой бумаге беловым почерком с правкой, образующие связную 7-строфную редакцию (строфы I—III, VI—IX), и 2) л. 7—11, на желтоватой бумаге с более узкой линовкой (и один — на серой бумаге), черновым почерком, содержащие наброски переработок строфы II и новых строф IV и V. Из этого мы и будем исходить, реконструируя далее последовательность работы над каждой строфой. Редакции мы будем называть «первой» (B), «второй» (A) и «третьей» (C), а внутри каждой различать исходный текст, правку и окончательный текст.

Первая редакция (B)

Прежде всего нужно ответить на элементарный вопрос: с чего начиналась «Ода»? И. М. Семенко (1986, 16) отвечает однозначно: со строфы *Какой же выкуп заплатить // За ученичество вселенной, // Чтоб горный грифель очинить // Для твердой записи мгновенной* <...> В пользу этого — два довода: в автографе B (л. 1) над этой строфой стоит номер 1, а в автографе A (л. 2) над этой строфой стоит заглавие «Грифельная ода». Против этого есть только один довод: никакое стихотворение (кроме, разве, нарочито фрагментарных) не может начинаться противительной частицей *же*. Если строфа начинается *Какой же выкуп заплатить // За ученичество вселенной* <...>, значит, ей предшествовал какой-то другой текст, где уже была поставлена тема «ученичества». Мы знаем, что автограф B (л. 1) — не первая запись текста «Оды»: ей предшествовали другие, следы которых остались на левом краю л. 1. Мы можем предположить, что среди этих первых записей была и строфа <I> — приблизительно в том виде, в каком она и появляется в автографе A (л. 3). По каким-то причинам Мандельштам решил ее отбросить и начать текст непосредственно со <II> строфы; ради этого он и переписывает наскоро части имеющегося текста на полях л. 1, заново нумеруя строфы. Это — исходный текст первой редакции (B, л. 1):

- <I> ¹ <Звезда с звездой — могучий стык,
² Кремнистый путь из старой песни,
³ Кремня и воздуха язык,
⁴ Кремень с водой, с подковой перстень;
⁵ На мягком сланце облаков
⁶ Молочных грифелей зарницы —
⁷ Не ученичество миров,
⁸ А бред овечьей огневицы.>

1.

- <II> 9 <Ка>кой же выкуп заплатить
 10 <Э>а ученичество вселенной
 11 <Чтоб> горный грифель приучить
 12 <Д>ля твердой записи мгновенной
 13 <На> мягкой сланцевой доске,
 14 <Св>инцовой палочкой молочной
 15 Кремневых гор созвать Ликей
 16 Учеников воды проточной

2.

- <III> 17 Нагорный колокольный сад
 18 Кремней могучее слоенье
 19 На виноградниках стоят
 20 Еще и церкви и селенья
 21 Им проповедует отвес
 22 Вода их точит учит время
 23 И воздуха прозрачный лес
 24 Уже давно пресыщен всеми
- <VI> 41 И в этой мягкой тишине
 42 Где каждый стык луной обрызган
 43 Иль это только снится мне
 44 Я слышу грифельные визги
 45 Твои-ли, память, голоса
 46 Учительствуют [гор державе] ночь ломая
 47 Бросая грифели лесам,
 48 И [снова] вновь осколки подымая

4а

- <VII> 49 Мы только с голоса пойдем
 50 Что там царапалось, боролось
 51 Но где спасенье мы найдем
 52 Когда уже черствеет голос
 53 <И что б ни> вывела рука
 54 <Хотя> бы жизнь или голубка
 55 <Все> смоет [шумн] времени рука
 56 <Под>кравшись с мохнатой губкой
- <VIII> 57 <Кто я?> Не каменьчик прямой
 58 <Не кровел>ыщик не корабельщик
 59 <Двурушник> я с двойной душой
 60 <Я ночи дру>г и дня застрельщик
 61 Ночь, золотой твой кипяток
 62 [Доселе обжигает] горло
 63 [Я] И ястребинный твой желток
 64 Глядит из каменного жерла

- <IX> 65 И я теперъ учу язык
 66 Который клетота короче
 67 И я ловлю могучий стык
 68 Видений дня, видений ночи
 69 И никому нельзя сказать
 70 Еще не время: после после
 71 Какая мука выжимать
 72 Чужих гармоний водоросли²

Каково происхождение этих образов?

Толчком к «Грифельной оде» послужило предсмертное восьмистишие Державина «На тленность» [это впервые указано В. Террасом (1968)]:

Рѣка время въ своеѣ стремленьи
 Уносить всѣ дѣла людей
 И топить въ пропасти забвенья
 Народы, царства и царей.
 А если что и остается
 Черезъ звуки лиры и трубы,
 То вѣчности жерломъ пожрется
 И общей не уйдетъ судьбы!

Это стихотворение, как сообщается во всех комментариях, было записано Державиным на грифельной доске, и доска эта хранилась в Публичной библиотеке, хотя надпись на ней почти совершенно стерлась. Мандельштам знал об этом, скорее всего, из комментария Я. К. Грота к академическому изданию Державина (1866, 3: 235—236). На фронтисписе этого издания (Державин 1864) был воспроизведен известнейший портрет работы Тончи: Державин в шубе и большой меховой шапке сидит у подножия крутой каменной скалы. [Комментарии обращали особое внимание на эту шапку: Державин ни за что не хотел видеть себя на портрете плешивым, Тончи отказывался «представить поэта въ парикъ», шапка стала компромиссом (Державин 1865, 2: 398, ср. 726).] Мандельштам помнил и любил этот портрет: от него — образ *Сядь, Державин, развалися* <...> в позднейших «Стихах о русской поэзии».

Отсюда — основные образные ряды стихотворения Мандельштама: 1) всеуничтожающая река времен; 2) борющееся с нею творчество («лира и труба»); 3) учебная грифельная доска, на которой происходит эта борьба; 4) от скалы на портрете — горы, олицетворяющие природу; 5) от меховой шапки, напоминающей овечью, чабанью, — пастушеский сельский быт, олицетворяющий предкультуру (ср. «бес-

толковое овечье тепло», «косматое руно» и другие образы в стихах тех же лет)*; и наконец, б) от другой реки времен, из державинского же «Водопада», — ночь как время прозрения. Далее ассоциации выходят за державинские пределы: от кремневой скалы и творческой ночи возникает лермонтовский «кремнистый путь», звезды и песня, которые потом встанут в начало и конец окончательного текста. Но в нашей первой сохранившейся редакции Лермонтова пока нет.

Исходные образы стихотворения во многом амбивалентны: эта диалектика и позволяет разворачиваться содержанию. Во-первых, двойственной оказывается сама река времен: вода рушит и топит, но вода же, по традиционной образности, поит и оплодотворяет; в переводе на язык Мандельштама — «учит». Эта антиномия, однако, может быть рационализирована: вода губит культуру (*народы, царства и царей*), но оплодотворяет природу — точит кремневые скалы, но унесенную породу отлагает потом в пласты сланца, из которых делаются те самые аспидные доски, на которых грифель ведет борьбу с временем. Настоящий грифель — не очень твердое вещество, но Мандельштам старается изобразить его твердым, в противоположность *мягкой сланцевой доске*: это *горный грифель* <...> для *твердой записи мгновенной*, это *свинцовая палочка* (калька слова *Bleistift*). След грифеля на доске — белесый, «молочный»; это уводит ассоциации к «овечьему» сельскому быту — образному ряду, о происхождении которого уже говорилось.

Во-вторых, двойственным оказывается соотношение реки времен и творческого ей противодействия. Река времен уничтожает все человеческое, говорит державинское восьмистишие. Но об этом мы узнаём

* Справедливости ради нужно заметить, что державинская шапка на портрете Тончи нимало не напоминает «овечью» и тем более «чабанью»: она из дорогого, богатого и совершенно гладкого меха, не похожего на дешевую овчину. В воспоминаниях С. П. Жихарева, процитированных в комментарии Я. К. Грота, шапка эта названа «собольей»: «<...> Державин не соглашался писать себя пльшивымъ, и потому художник придумал надѣть на него русскую соболью шапку» (*Записки Современника с 1805 по 1819 год*, С.-Петербург 1859, ч. I: Дневник Студента, 339; Державин, *Сочинения*, С объяснительными примечаниями Я. Грота, С.-Петербург 1865, т. 2: Стихотворения, ч. II, 398). Нет никакой нужды «выводить» из державинского соболя «овец», «коз» и прочие приметы «пастушеского быта»: тема «овечьего тепла», «руна» и даже косматой «шапки» [ср. «шапку воздуха» в одном контексте с «косматым руном» («Я не знаю, с каких пор...», 1922; «Я по лесенке приставной...», 1922)] — в поэзии Мандельштама сквозная: она не раз возникает и до, и после «Грифельной оды» вне всякой связи с Державиным и его портретом. — *Ред.*

именно из державинского восьмистишия — из продукта человеческого творчества. Река времен смывает и его — на грифельной доске в Публичной библиотеке оно почти стерто. Тем не менее, до нас оно дошло, мы читаем его в собрании сочинений Державина — творчество всё-таки одерживает победу над временем³. Но навсегда ли? Этот ряд мыслей и сомнений может продолжаться до бесконечности; очередным звеном в него включается и «Грифельная ода». Противопоставляемыми оказываются не «забвение — память», а «неосознанная память — осознанная память», «память природы — память культуры». Сланец происходит от кремня, но чтобы напомнить об этом, нужно записать это: нужно вмешательство грифеля.

В-третьих, двойственным оказывается противопоставление дня и ночи. Ночь — творческое время, ночью активизируется та творческая память о человеческом прошлом, которая борется с рекой забвенья. Но с другой стороны, ночь — воплощение первозданного хаоса, носитель прапамяти о вселенском прошлом, для которого человеческое прошлое — ничто. За «лермонтовской ночью», спокойной и проясняющей, как бы вырисовывается «тютчевская ночь», иррациональная и страшная. Чтобы сохранить память культуры, недостаточно обратиться к ночной стихии — нужно сочетать мощь ночи и ясность дня. Этого соединения и ищет поэт.

Теперь можно проследить, как развиваются эти образы и мотивы по ходу текста первой редакции «Грифельной оды».

Строфа <I> здесь отброшена, поэтому подробнее говорить о ней будем потом. Она важна тем, что задавала тему «ученичества», идущую от образа грифельной доски. О. Ронен видит подтекст «ученичества миров» в статье Блока «О современном состоянии русского символизма», где говорится о мирах сознания и о том, что человек должен «учиться вновь у мира» (Ронен 1983, 95—96). Но дальнейшие выражения *ученичество вселенной, кремневых гор созвать Ликей, учительствуют гор державе* явно указывают, что здесь речь идет о мирах природы и что по отношению к ним культура является (в этой редакции) не учеником, а учителем. «Овечий» образ пришел от державинской шапки; «зарницы», вероятно, от Тютчева. *На мягком сланце облаков // Молочных грифелей зарницы* — сочетание мягкого с мягким, без сопротивления материала: это еще не ученичество, не осознанная память — это стихийная память, овечий бред.

Строфа <II> (1): подлинное ученичество, подлинная наука памяти дается лишь ценою усилия («выкупа»), начинается тогда, когда прихо-

дится преодолевать сопротивление. Учительствуют здесь *горный грифель с твердой записью*, ученичествоуют кремневые горы, созданные к грифельной доске, как в училище — в Ликей. *Ликей* — старинное произношение, напоминающее о державинских временах; в то же время это и намек на знаменитую встречу Державина с молодым Пушкиным в Царскосельском лицее (за год до «Реки времен»). Этот образ «Ликей кремневых гор» важен для Мандельштама и будет держаться в стихотворении почти до последних стадий работы. Кремневые горы — уже носители памяти природы, *ученики воды проточной*; теперь нужно сделать такой же прочной и память культуры.

Строфа <III> (2): образ гор — *учеников воды проточной* — развертывается в широкую картину, охватывающую уже не только природу, а и культуру, но стихийную, «овечью», живую лишь досознательной памятью. Вместо овец знаком ее здесь становится виноград: этот образ будет варьироваться в дальнейших переработках. Образы располагаются по вертикали: слои кремня, виноградники, селенья, церкви с колокольнями, вырастающими из гор, как лес или сад, — единый *отвес* природы. Памяти у них нет, они живут сегодняшним днем, поэтому «река времен» их не топит, а поит: *вода их точит*, *учит время*. Это учение природы осознанно ассоциируется с Нагорной проповедью: слова *нагорный (колокольный сад)* и *(им) проповедует (отвес)* при переписывании на л. 4 будут подчеркнуты. Последние строки — *И воздуха прозрачный лес // Уже давно пресыщен всеми* — по-видимому, означают, что ученики природы уже дозрели до ученичества культуры: ученики воды проточной созываются в грифельный Ликей. Пресыщенный воздух создает картину предгрозового напряжения; картина грозы появится в следующей строфе.

Строфа <VI>: начинается «ученичество вселенной», среди «державы гор» раздается учительствующий скрип грифеля — носителя памяти культуры. Обстановка — ночь, луна — от Лермонтова, но *этой мягкой тишине* противопоставлены образы резкого, напряженного и трудного столкновения: *грифельные визги, ночь ломающая, бросающая грифели, и вновь осколки подымая* (к этой же семантике относится *стык*). Неожиданная реминисценция из блоковской «Незнакомки» — *Иль это только снится мне?*² — подчеркивает иррациональность картины и тем самым ее парадоксальность: соединение дорациональной беспмятной стихии и рациональной памяти культуры совершается как бы в экстатическом видении. *Грифельные визги* названы «голосами памяти» — этот образ получит развитие в следующей строфе.

Строфа <VII> (4а — номер, относящийся к первому ее четверостишию): борьба грифельной памяти против реки забвения клонится к поражению. О ней говорится в прошедшем времени: *Что там царпалось, боролось*; глагол *царпаться* звучит сниженно. Ключевое слово строфы — *голос* исторической памяти: голос этот *черствеет*, перестает быть живым, и связь времен распадается. Любопытно, что семантическое поле 'твердый' до сих пор было в стихотворении окрашено положительно, а здесь слово *черствый* окрашено отрицательно и противопоставляется подразумеваемому 'гибкий, живой, органический': культ кремневой поэзии у Мандельштама не вполне последователен. В конце строфы сталкиваются два образа: слова живой культуры, начертанные на грифельной доске, смываются не то «[шумн<ой>] рекою времени», не то рукой, вооруженной губкою, — отсюда тавтологическая рифма *рука : рука*.

Строфы <VIII> и <IX> (6) в своих начальных четверостишиях декларируют вывод: поэт хочет соединить рациональное и иррациональное, день и ночь (*Я ночи друг и дня застрельщик; И я ловлю могучий стык // Видений дня, видений ночи*). Этим его ремесло отличается от «прямого», рационального ремесла каменщика, кровельщика, корабельщика. И вот здесь мы можем заметить очень важную особенность: эта концовка не совсем точно соответствует завязке стихотворения. В завязке ставился вопрос: как спасти преемственность культуры от реки забвения? — и предлагался ответ: воспользоваться тем, что река времен крушит культуру, но творит природу, превращает кремль в грифельный сланец (*кремней могучее слоенье*), и опереть продолжение культуры на это грифельное ученичество. Ни день, ни ночь там не упоминались. Образ ночи явился только в середине стихотворения, в <VI> строфе, и сразу повлек за собой тютчевские ассоциации с иррациональным хаосом, вдохновляющим Музу в пророческих снах. Внимание поэта смещается на ходу; мы увидим, что это смещение продолжится и в последующей работе над текстом.

Вторые четверостишия двух последних строф удивительно слабо связаны с первыми четверостишиями. Напрашивается предположение, что первоначально последняя строфа состояла из четверостиший — *Кто я? Не каменьчик прямой <...>; И я теперь учу язык <...>*, — хорошо подхватывающих друг друга, и только потом они разломились, и к каждому четверостишию приросло свое продолжение (но это, конечно, недоказуемо). Первое из этих продолжений, «Ночь, золотой твой кипяток...» (неожиданная реминисценция: «Золотой кипяток» на-

зывался альманах имажинистов 1921 г.), продолжает тему творческой ночи. Здесь обращает на себя внимание эпитет *ястребиный*: первый случай «птичьей» образности в стихотворении. Ни Державиным, ни Лермонтовым, ни Тютчевым эта образность не задана. Несомненно, она возникла в результате чисто звуковой ассоциации *грифель* → *гриф* (Семенко 1986, 25): мы увидим, что в дальнейших вариантах птичьих образы умножатся (хотя «гриф» не будет назван ни разу). Уже в нашей редакции отсюда появляется образ в ст. 66: <...> *язык, // Который клетота короче*. Смысл нашего четверостишия темен, потому что отношение поэта к ночи амбивалентно: она золотая и в то же время хищная, она поит поэта и в то же время смотрит на него зрачком каменного жерла — державинского, в котором всё пожретя вечностью.

Второе из этих четверостиший — концовочное для всего стихотворения (*И никому нельзя сказать* <...>). Оно выглядит еще неожиданнее и загадочнее. Ключевое слово в нем, по-видимому, — несказанная *му́ка*; в таком случае эта концовка естественно откликается на зачин стихотворения: *Какой же выкуп заплатить // За ученичество вселенной* <...> Воссоздание культурной памяти, традиции, преемственности, приобщение к «чужим гармониям» поэтов прошлого достигается лишь ценой мучительных усилий — усилий связать рациональность дня с иррациональностью ночи. Заключительный образ *водоросли*, вероятно, подсказан образом «реки времен», в которой прорастают гармонии поэтических лир и труб, но во всем предыдущем тексте стихотворения он решительно ничем не подготовлен⁴. Мы сейчас увидим, что Мандельштам сам остался недоволен этой концовкой.

Записанная таким образом на полях л. 1 первая редакция (В) начинает перерабатываться. Сперва — здесь же, на л. 1, отчеркиваются и отмечаются знаком вопроса ст. 21—24, 41—44, 64—72; затем дважды перечеркивается и вся последняя строфа с ее «водорослями». Параллельно этому правятся отдельные строки:

- <II> ^{11a} Чтоб горный грифель очинить
 <VI> ^{41a} И как паук ползет по мне
 ^{48a} Из птичьих клювов вырывая
 <VII> ^{55a} Все смоев времени река
 ^{56a} И ночь сотрет мохнатой губкой
 ^{55b} И виноградного тычка
 ^{56b} Не стоит пред мохнатой губкой
 <VIII> ^{62a} Стервятника ошпарил горло⁵

Все эти изменения усиливают картину борьбы памяти с забвением. Особенно это относится к переломному ст. 41: борьба начинается не в <...> мягкой тишине, а с содроганием, как от ползущего паука. Ст. 48 и 62 развивают «птичью» образность, идущую, как сказано, от созвучия грифель — гриф: гриф принадлежит природе, грифель — культуре, поэтому творческая ночь должна вырвать грифели памяти «из птичьих клювов». Ст. 56—57 скрещивают тему грифеля с темой винограда из строфы <III> (выступающего здесь в роли сравнения); от этого яснее становится смысл: культурная память в конечном счете так же бессильна перед «рекой времен», как и стихийная память овечьего и виноградного быта.

Вторая редакция (А)

В таком виде стихотворение переписывается с чернового л. 1 на беловик — тот, который будет потом разрезан на л. 2—6. Аккуратный почерк, дата, подпись: «Март 1923. О. Мандельштам». Дальнейшая правка идет по этому беловику, постепенно превращающемуся в черновик. Это вторая редакция «Оды» (А) — с ее исходным текстом, правкой и окончательным текстом. В ней семь строф (по первоначальной, потом зачеркнутой нумерации): к шести строфам, записанным в редакции В на л. 1, прибавляется начальная строфа (Звезда с звездой <...>). Это происходит не сразу: сперва в качестве начальной строфы переписывается (на л. 2) все та же, которая была начальной и в редакции В: *Какой же выкуп заплатить <...>* Единственное различие продолжает колебания вокруг глагола в ст. 11:

<II> ¹¹ Чтoб горный грифель [очинить] причить

Но затем вся строфа перечеркивается, и запись стихотворения начинается (на л. 3) заново, уже с <I> строфы:

1.

- <I> ¹ Звезда с звездой — могучий стык —
² Кремнистый путь из старой песни,
³ Кремня и воздуха язык,
⁴ Кремень с водой, с подковой перстень;
⁵ На мягком сланце облаков
⁶ Молочных грифелей зарницы —
⁷ Не ученичество миров,
⁸ А бред овечьей огневицы!

Правка:

- ^{6a} Молочный грифельный рисунок —
^{8a} А бред овечьих полусонок

Исходный текст исправляется только в ст. 6—8 — видимо, потому, что *зарницы* и *огневица* предвосхищали грозовые образы грифельной борьбы в строфе <VI> и этим ослабляли ее эффект. В результате правки возникает диссонансная рифма *рисунок* : *полусонок*, необычная для Мандельштама и вообще для всей русской поэзии (кроме имажинистской — ср. реминисценцию «Золотого кипятка» и сотрудничество Мандельштама в «Гостинице для путешественников в прекрасном»). Может быть, здесь она играет иконическую роль: расплывчатая рифма изображает расплывчатое сознание беспмятных *овечьих полусонок*.

Начальное четверостишие строфы предвосхищает будущий финал стихотворения, синтез противоположностей (*могучий стык*) и в то же время связь памяти; только здесь соединяются еще не день и ночь (рациональное и иррациональное), а *кремень с водой*, стойкое и текучее, созидательное и разрушительное. Этот основной контраст обставляется двумя другими.

Первый вспомогательный контраст: подкова и перстень. *Кремень с водой* и *с подковой перстень* противопоставляются как природа и культура. Подкова — образ из пиндарического отрывка «Нашедший подкову» того же 1923 г.; там подкова означает застывшую и хранимую (на счастье) память о беге коня. Так и в «Грифельной оде», по-видимому, задача поэзии (грифельной сланцевой доски — соединения кремня с водой) — в том, чтобы запечатлеть и сохранить неподвижным в памяти бег реки времен. Другие символические значения подковы и (особенно) перстня очень многочисленны и богаты, но они рискуют завести нас слишком далеко, поэтому ограничимся главным: и тот и другой предмет — хранители памяти, главной темы стихотворения Мандельштама.

Второй вспомогательный контраст — *кремня и воздуха язык*. Это, по-видимому, первый косвенный намек на искомый синтез. Вспомним: в строфе <III> уже противопоставлялись слои кремня и точащая их вода, а *воздуха прозрачный лес* охватывал и то и другое; а потом в этом воздухе разыгрывалась сцена грифельной учебы. У *кремня и воздуха язык* — общий, а для *кремня с водой* его еще предстоит выработать.

Следующая, <II> строфа при переработке для второй редакции меняется гораздо сильнее. Уже исходный текст существенно отличается от предыдущего (B); а правка, превращающая его в окончательный текст второй редакции (A), меняет его еще больше. Но и эта работа не удовлетворяет Мандельштама, он перечеркивает строфу, оставляет ее без номера и откладывает для дальнейших переделок (л. 3):

- <П> 9a *Мы стоя спим в густой ночи*
 10a *Под теплой шапкою вселенной*
 11б *Откуда ж грифеля почин*
 12 *Для твердой записи мгновенной?*
 13a *И на слоистой ли доске*
 14a *Последыш молнии молочной*
 15a *Кремневых гор созва[ть] Ликей*
 16 *Учеников воды проточной?*

Правка:

- 10б *Уткнувшись валко в вселенной*
 в *Уткнувшись мирно в шерсть вселенной*
 11в *Овечье небо над*
 14б *Последней молнии молочной*

Окончательный текст:

- 9б *Без шапки стоя спят одни*
 10г *Колодники лесов дубовых*
 11г *И родник*
 12а *Ломает зуб камней свинцовых*
 13б *Зачем на сланцевой доске*
 14а *Последыш молнии молочной*
 15б *Кремневых гор собрал Ликей*
 16 *Учеников воды проточной?*⁶

По сравнению с первой редакцией (В) прочнее всего сохранилось второе четверостишие (вплоть до описки *созва[ть]*) и сохранилась общая интонация риторического вопроса: вместо *Какой же выкуп заплатить <...> очинить <...> созвать <...> — Откуда ж грифеля почин <...>* (несомненный отголосок слова *очинить*), *И на слоистой ли доске <...> созвал Ликей; Зачем на сланцевой доске <...> собрал Ликей*. Но исчезло ключевое слово первоначальной редакции — *выкуп*. Это, конечно, связано с тем, что еще на предыдущей стадии была отброшена последняя строфа с объяснением этого «выкупа»: *Какая мука выжимать // Чужих гармоний водоросли*.

Этот отказ от темы «выкупа» оказывается переломным в работе над стихотворением. До сих пор речь шла о сопротивлении культуры природе: о том, чтобы дорогой ценой противостоять «реке времен». Теперь речь пойдет о том, чтобы подчинить культуру природе: чтобы саму «реку времен» из разрушительной превратить в творческую. До сих пор речь шла о сохранении преемственности прежней человеческой культуры (оплаканной Державиным). Теперь речь пойдет о создании новой культуры, непосредственно вырастающей из природы — из горных пород и грызущей их воды. Культура — не отрицание, а продол-

жение занятий *учеников воды проточной*. Потом, в 1930-е годы, эта тема станет у Мандельштама главной — от «Армении» и «Канцоны» до «Разговора о Данте». В «Грифельной оде» этот перелом совершается прямо на ходу стихотворения — благодаря амбивалентности образов воды и, как мы увидим, ночи. Грифельная доска остается все та же — но *ученичество вселенной* подменяется ученичеством у вселенной. О. Ронен (Ronen 1983, 96) еще в предыдущем варианте подозревал в словах *выкуп* <...> за *ученичество вселенной* дательный падеж: мы платим выкуп вселенной за выучку у нее. Там это вряд ли было справедливо: *ученичество вселенной* было параллелью к *ученичеству миров*. Но теперь (только теперь) смысл становится именно таков, как описывает Ронен, — хотя сами слова *ученичество вселенной* исчезают.

Таким образом, внимание перемещается с расплаты за творческое усилие на само творческое усилие: как в беспмятном мире возникла потребность в памяти, в грифельной учебе? Отсюда образ творца-Державина с грифельной доской в руках среди Ликия кремневых гор. Он назван *последыш молнии молочной*: молочный цвет грифеля был уже в редакции В (ст. 14), а *молния* явилась, по-видимому, из картины ночной грозы грифельного ученичества в строфе <VI>. Образ «горящего мела» в ст. 53 возникнет только в следующей редакции (С), но в сознании поэта он, очевидно, присутствует уже сейчас. «Молочная молния» — это грифель, а творец-Державин — его «последыш», послушник, служитель, а не властитель; это очень существенно для происходящего в стихотворении семантического сдвига.

По контрасту с образом поэта, носителя культурной памяти, возникают образы носителей докультурного беспмятства, овечьего и виноградного мира: *Мы стоя спим в густой ночи // Под теплой шапкою вселенной*. Образ меховой шапки, похожей на чабанью, как сказано, идет от портрета Державина работы Тончи; отсюда *шерсть вселенной*, отсюда *овечье небо*. Вокруг — густая ночь, пока еще не творческая.

Но далее происходит тот самый семантический сдвиг, который меняет все направление разработки <II> строфы. Если люди жили, не нуждаясь в культурной памяти, то откуда возникает потребность в ней — та потребность, которая приводит в движение грифель и заставляет Державина слушаться этого движения? Ответ: из природы. Сама дочеловеческая природа хочет облечь свою память в слова: кремневые горы уже были «учениками воды проточной», им нужно только осознать, закрепить свое ученичество «на сланцевой доске». Так ро-

ждается культура, уходящая корнями в природу — в кремень и воду: культура, записывающая не «дела людей», а дела горных пород. «Камень — импрессионистский дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий», — будет сказано в «Разговоре о Данте» (Мандельштам 1990, 2: 251).

Однако сейчас Мандельштам только нащупывает этот новый для себя мир — и нащупывает опять-таки по контрасту. Если в исходном тексте второй редакции (А) он изображал людей, стоя спящих *под теплой шапкою вселенной*, — то в окончательном тексте он изображает природу, стоя спящую *без шапки*: деревья и родник. Деревья названы «колодниками» — закованными в сон (колоды в колодках). Они «без шапки» — имеется в виду «теплая шапка» притупляющего овечьего существования, но читатель подумает о шапке листвы и удивится. Ручей *ломает зуб* (фразеологизм *холодная вода ломит зубы* и несомненное созвучие с *дубом*) *камней свинцовых* — это странное словосочетание возникло оттого, что в предыдущей редакции грифель (мягкий камень) был назван *свинцовой палочкой молочной* (*Bleistift*), но неосведомленного читателя это тоже должно удивить. Образы получаются нескладными — это потому, что внимание поэта разбегается между двумя вариантами фона для поэтического творчества: между беспмятным человечеством и ищущей памяти природой. Мандельштам остается неудовлетворен <II> строфой, перечеркивает ее, не ставит над ней номера и временно откладывает.

Следующая, <III> строфа во второй редакции остается почти без изменений. Только в ст. 22 знаменательно поменялись местами глаголы: стихия не «точит», стихия «учит» предкультуру. Л. 4:

1.

- <III> 17 *Нагорный* колокольный сад
 18 Кремней могучее слоенье
 19 На виноградниках стоят
 20 Еще и церкви и селенья
 21 Им *проповедует* отвес
 22а Вода их *учит, точит* время
 23 И воздуха прозрачный лес
 24 Уже давно пресыщен всеми.

Картина мира, подлежащего грифельному обучению, — прежняя; но характер этого будущего обучения представляется поэту уже иным, поэтому над вторым четверостишием он колеблется: отчеркивает его на полях, потом зачеркивает этот отчерк, потом перечеркивает все четыре строчки. (Любопытно, что, несмотря на это, именно они остаются неизменными во всех дальнейших переработках.) Может быть, в

связи с этим подчеркиваются и слова в ст. 17 и 21, отсылающие к Нагорной проповеди.

Следующая, <VI> строфа переписывается с л. 1 окончательной редакции В без изменений (л. 5):

4.

- <VI> 41a И как паук ползет по мне —
 42 Где каждый стык луной обрызган —
 43 Иль это только снится мне
 44 Я слышу грифельные визги.
 45 Твой-ли, память, голоса
 46 Учительствуют, ночь ломая,
 47 Бросая грифели лесам,
 48a Из птичьих клювов вырывая...

На эту запись наслаивается правка:

- 43a Паук в безлесной крутизне
 6 На изумленной крутизне
 45a И как стереть как сбить с руки
 6 И как стряхнуть как сбить с руки
 46a Голодных грифелей кормленье
 6 Птенца голодного кормленье
 47a И с мягкой сланцевой доски
 6 И крохоборствуя с доски
 486 Стереть дневное впечатленье

Получается окончательный текст:

- <VI> 41a И как паук ползет по мне —
 42 Где каждый стык луной обрызган —
 43b На изумленной крутизне
 44 Я слышу грифельные визги.
 45b И как стряхнуть как сбить с руки
 46b Птенца голодного кормленье
 47b И крохоборствуя с доски
 48b Стереть дневное впечатленье⁷

Изменение в начале строки служит уже замеченной нами тенденции — усилить контраст мирного виноградно-овечьего беспамятства и бурной учительствующей ночи: сперва *мягкая тишина*, потом *как паук ползет*, теперь — *изумленная крутизна*. Изменения в конце строфы существеннее. Слова *учительствуют* и *грифели* исчезают: в центре события оказывается не привнесение в мир новой, культурной памяти, а устранение прежнего, докультурного беспамятства — «дневных впечатлений» виноградно-овечьего застоя. Отсюда является слово *крохоборствуя* в необычном значении 'стряхнуть, как крохи', дневные

мелочи с грифельной доски. Противопоставление дня и ночи, таким образом, заостряется. Переосмысляется и другая сторона картины — скрежещущее соприкосновение грифелей (культуры) и лесистых горных склонов (природы). Соприкосновение грифеля и скал подобно кормлению — но кто кого кормит? В предыдущей редакции память вырывала грифели *из птичьих клювов* — из клювов грифов, чтобы кормить ими горные леса. В теперешней редакции сами грифели становятся птицами, которые кормятся «дневными впечатлениями» обжитого мира. Это кормление не может утолить их голода — дневные впечатления должны быть заменены какой-то другой пищей. Какой? Редакция А не дает ответа: противопоставление дня и ночи остается предметом для дальнейшей разработки.

Следующая, <VII> строфа подвергается лишь небольшой, но существенной правке (л. 5):

5.

<VII> 49 Мы только с голоса пойдем,
50 Что там царапалось, боролось,
51 Но где спасенье мы найдем
52 Когда уже черствеет голос,
53 И чтоб ни вывела рука —
54 Хотя бы «жизнь» или «голубка»,
55 И виноградного тычка
56 Не стоит пред мохнатой губкой.

Правка:

51a *И черствый грифель поведем*
52a *Туда, куда [кати<ля?>] укажет голос*

Строфа о поражении начинает становиться оптимистичнее: опираясь на природу вместо культуры, ночной *голос*, руководящий поэтом, не *черствеет*, а остается живым, эпитет *черствый* перемещается на пассивный грифель. Но это переосмысление не доводится до конца — вторая половина строфы, о мохнатой губке времени, стирающей жизнь, нежность и виноградный быт, остается пока без изменений.

Следующая, <VIII> строфа переделывалась очень настойчиво. Она переписана с л. 1 на л. 6 с единственным маленьким изменением в ст. 60. Первое четверостишие отчеркнуто на поле, но оставлено без изменений. Зато второе проходит через несколько вариантов (л. 6):

5.

<VIII> 57 Кто я? Не каменьчик прямой,
58 Не кровельщик, не корабельщик,
59 Двурушник я с двойной душой,

- 60 Я ночи друг, я дня застрельщик.
 61 Ночь, золотой твой кипяток
 62а Стервятника ошпарил горло
 63 И ястребиный твой желток
 64 Глядит из каменного жерла.

Правка:

- 61а Я как горящую кору
 62б Кр освежаю сердце
 63а И утираюсь [нрзб] поутру
 64а К
- 61б Ночь<, > как горящую кору
 62в Тобой я освежаю сердце
 63а И утираюсь поутру
 64б Твоим<, > день<, > пестрым полотенцем
- 62г Водой я освежаю сердце
 63б День<, > утираюсь поутру
- 61б Ночь<, > как горящую кору
 62д Я влагой освежаю сердце
 63а И утираюсь поутру
 64в Расшитым пестрым полотенцем
- 63б День<, > утираюсь поутру
 64г Твоим расшитым полотенцем
- 61в Блажен, кто называл кремень
 62е Учеником воды проточной
 63в Блажен, кто завязал ремень
 64д Подошве гор на верной почве

Этот последний вариант (пришедший сразу, без помарок) становится в окончательном тексте второй половиной строфы. Окончательный текст строфы <VIII> в редакции А — ст. 57, 58, 59, 60а, 61в, 62е, 63в и (с незначительным исправлением) 64е.

Второе четверостишие по-прежнему должно раскрывать мысль первого: *Я ночи друг, я дня застрельщик*. Образ ночи, огненным желтком глядящей из камня, видимо, показался поэту слишком сложным (может быть, потому, что «птичьи» ассоциации грифеля зашли слишком далеко, и сам поэт уподобился стервятнику?). Он долго работает над более простым: горящее сердце (от образного ряда ночной грозы), освежающая влага ночи, осушающее полотенце дня⁸. И влага, и пестрота дня здесь — образы, положительно окрашенные: так далеко ушла мысль поэта от образа «реки времен» и от желания *стереть дневное впечатленье*. Наконец, оглядка на зачин стихотворения подсказывает окончательный вариант: вместо ночи и дня названы

кремень и вода, двукратное *Блажен, кто <...>* напоминает (еще раз) о Нагорной проповеди (Мф 5, 3—11; Лк 6, 20—22), а метафора с каламбуром *завязал ремень подошве гор* — о евангельском образе Иоанна Крестителя (Мк 1, 7; Лк 3, 16). Это дает стилистическую возвышенность, желательную для концовки. Поэт, завязывающий ремень горной подошве *на верной почве*, тем самым объявляет себя предтечей будущей поэзии, вырастающей не из людских традиций, а из горных пород. А его собственным прообразом остается тончиевский Державин, барски развалившийся у подошвы каменной горы.

Последняя, <IX> строфа записывается на том же л. 6 набело, видимо, с несохранившегося черновика, и никакой правке не подвергается:

7.

- <IX> ^{65a} *И я теперь учу дневник*
^{66a} *Царапин грифельного лета,*
^{67a} *Кремня и воздуха язык —*
^{68a} *С прослойкой тьмы, с прослойкой света*
^{69a} *И я хочу вложить персты*
^{70a} *В кремнистый путь из старой песни,*
^{71a} *Как в язву; заключая в стык[.]*
^{72a} *Ремень с водой, с подковой перстень.*

Последняя строфа перекликается с начальной, повторяя два ее ключевых стиха: *Кремня и воздуха язык, // Кремль с водой, с подковой перстень*, а также третий: *Кремнистый путь из старой песни*. Перекликается она и с предыдущей строфой — во-первых, тематически: *С прослойкой тьмы, с прослойкой света* (ср.: *Я ночи друг, я дня застрельщик*), во-вторых, стилистически: *И я хочу вложить персты // В кремнистый путь <...>* (ср. евангельские образы в строфе <VIII>). Ради этой евангельской возвышенности Мандельштам идет даже на неуклюжую катахрezu *вложить персты <...> в путь*. Наконец, слова *дневник царапин грифельного лета* отсылают читателя к середине стихотворения, к летнему пейзажу в строфе <III> и грифельной грозе в строфах <VI—VII> (*Что там царпалось, боролось*). Таким образом, эти восемь строк достаточно полно суммируют все стихотворение, — что и требуется от концовки.

Здесь работа над правкой беловика второй редакции (А) кончается. Последний (несколько неожиданный) акт этой работы — перемена заглавия: вместо «Грифельная ода» над строфой <I> вносится исправление «Грифель». Этим самым стихотворение еще дальше отодвигается от исходного державинского восьмистишия. Мы увидим, что это

заглавие продержится в промежутке между второй и третьей (С) редакциями, но потом будет восстановлено старое.

Итак, в первой редакции стихотворение кончалось трагически: *Какая мука выжимать <...>* Теперь оно кончается интонацией твердой и победительной: участь у природы, мы можем одолеть пропасть забвения и жерло вечности. Именно поэтому в начале и конце стихотворения появляется (или восстанавливается) Лермонтов: «Выхожу один я на дорогу...» — оно тоже о преодолении смерти (заснуть не холодным сном могилы, а сохранить жизненные силы и слушать природу). Больше того, именно поэтому в финале появляется не только Лермонтов, а и самый главный победитель смерти — Христос: реминисценции из Нагорной проповеди и слов Крестителя; а уверование Фомы (Ин 20, 25) — *вложить персты в кремнистый путь из старой песни* — значит физически убедиться в попрании смерти. И тут мы вспоминаем, что если последними стихами Державина была «Река времен...», то «почти предпоследними» — ода «Христос» (1814), авторская самокорректировка к знаменитой оде «Бог»: в «Бог» тема преодоления смертности была чуть задета, в «Христе» она стала центральной [«<...> теперь всякий культурный человек — христианин», — было сказано в статье «Слово и культура» (Мандельштам 1990, 2: 168)]. И вспоминаем, конечно, державинский же «Памятник» вместе с Горацием и Пушкиным: *Так! весь я не умру, но часть меня большая, // От тлена убежав, по смерти станет жить <...>* Мандельштам побеждает Державина Державиным — как природу природой.

От второй редакции к третьей

Недоработанными остались, таким образом, два места: во-первых, <II> строфа, в которой начинается «ученичество вселенной», и, во-вторых, <VI> строфа, в которой это ученичество осмысливается как антитеза ночи и дня. Оба места, таким образом, вплотную связаны с тем переосмыслением понятия «ученичества», которое происходит на полпути работы над стихотворением.

Теперь работа переносится с правленого беловика на светлой бумаге на листки черновиков на желтоватой бумаге (л. 7—10), на серой бумаге (л. 11) и на обороте отброшенного начала беловика (л. 2). Здесь дорабатывается <II> строфа и сочиняются новые строфы, <IV> и <V>, которые займут место перед <VI> строфой.

Строфа <II> последовательно набрасывается на л. 2 об., 11 и 8. Л. 2 об.:

2.

- <II> ^{9a} Мы стоя спим в густой ночи
^{10д} Под теплой шапкою овечьей
^{11д} Студеный в крепь родник журчит
^{12б} Холодной и раздельной речью
^{13в} Вяжь по сланцевой доске
^{14в} Овечьей теплой и молочной
^{15в} Кремневых гор водить [созвать] Ликей
¹⁶ Учеников воды проточной

Правка:

- ^{11е} Обратно в крепь родник журчит
^{13г} Тебе ль на сланцевой доске
^{14г} Ручья и молний брат молочный
¹⁵ Кремневых гор созвать Ликей
¹⁶ Учеников воды проточной

Этот исходный вариант замечателен тем, что из него исчезает Державин: если культура должна не учить природу, а учиться у природы, то творческое усилие должно состоять в том, чтобы не выделиться из природы, а раствориться в ней. Вместо Державина героем оказывается родник, текущий в крепь, обратно в крепь, от овечьей<, > теплой и молочной предкультуры — к истокам природного творчества: этот путь и запечатлевается теперь холодной и раздельной речью на грифельной доске. Этот родник, текущий к истокам, — не что иное, как «река времен», обратившаяся вспять: из разрушительной она становится творческой, идея державинского восьмистишия вывернута наизнанку. Это еще не окончательный вариант: первая же правка возвращает в стихотворение образ Державина (вместо *последыша* грифельной молнии он теперь назван *братом молочным ручья* и *настоящих молний*). После этого варианты долго будут колебаться между «державинским» и «бездержавинским» образами, пока, наконец, не восторжествует второй.

Первое четверостишие строфы больше почти не изменяется; переделывается только одна строка (л. 11):

- ^{12в} Цепочкой пеночкой и речью

Речь здесь, конечно, ассоциируется с «рекой»; а *цепочка* и *пеночка* пришли из заглавий державинских стихотворений (в *пеночке* присутствуют, кроме того, звуковые связи и с *пеньем*, и с *божественной пеной*, из которой родилась красота, как из музыки — слово). Ручей замещает Державина даже как автор державинских стихов⁹.

Второе четверостишие, наоборот, претерпевает целый ряд метаморфоз — главным образом, на л. 11. Исходный вариант здесь «державинский», он переписан с правки на л. 2 об., с заменой только одного слова:

^{13д} Тебе ль на грифельной доске

Но в дальнейшей правке державинский образ исчезает на глазах:

^{13е} Зачем на грифельной доске

^{14д} Ручьев и молний грифель хочет

^{13ж} На виноградном [молоке]

^{14д} Ручьев и молний грифель хочет

^{13з} [И виноградным молоком]

^{14е} На мягкой грифельной дощечке

^{15г} [Запутанных <?>]

^{16а} Читай кремневых гор осечки

Рядом с этим наброском сделана попытка восстановить Державина:

^{13и} И спит овчарок патриарх

^{14ж} В молочной виноградной речке

^{13к} И трех овчарок патриарх

^{14з} Стоит на виноградной речке

^{13л} Спит <трех овчарок патриарх>

Но затем его опять вытесняют геологические образы:

^{13к} <И трех овчарок патриарх>

^{14е} На мягкой грифельной дощечке

^{15д} Завидит <?> сдвиг и гонит <?> страх

^{16а} Читай<:> кремневых гор осечки

^{13л} И на слоеных берегах

^{14и} Холодной виноградной речки

^{15е} Записан сдвиг, [за]писан страх

^{16а} Читай: кремневых гор осечки

^{13м} Еще недавно: <в> берегах

^{13и} Земля сбегается в слезах

^{14к} Отсюда к виноградной речке

^{15ж} Ей нужен стык ей нужен страх

^{16а} [Читай] кремневых гор осечки

Л. 8:

^{15з} И всюду сдвиг и всюду страх

и Ступенька сдвиг ступенька страх

В последнем из промежуточных вариантов (между второй и третьей редакциями, А и С), наконец, образ Державина открыто отвергается во имя новых, «геологических» концепций происхождения поэзии (л. 8):

- ^{13о} *И не запишет* патриарх
^{14л} На мягкой *сланцевой* дощечке
^{15к} *Ни этот* сдвиг, *ни этот* страх
^{16а} *Читай:* кремневых гор осечки.

Мы видим, как постепенно меняется в этой <II> строфе центральная картина «ученичества». Сперва еще господствует первоначальный образ «Ликей кремневых гор» вокруг поучающего грифеля. Спутниками грифеля оказываются поначалу *ручьи и молнии* (ручей — тот самый, который возвращается к истокам *в крепь*, молнии — от образа *молнии молочной* из вариантов 14а—в). Потом они вытесняются виноградно-молочными образами того мира, где культурное беспамятство смыкается с природным беспамятством; даже Державин здесь стилизуется под овечьего патриарха. Наконец, вслед за грифелем, знаком культуры, исчезают и молочные и овечьи образы, знаки докультурности; в центре картины остается виноградная речка, и вокруг — сбегаящиеся горы. Виноградная речка — это двойник ручья, журчащего *в крепь*, антитеза разрушительной «реки времен». Горы же изображены в состоянии изменения, потрясения, смещения: ключевые слова — *стык, сдвиг, осечки*. Это и есть ученичество *кремневых гор у воды проточной*. Оно непривычно, отсюда *страх* и *земля* <...> *в слезах*.

Такова работа над <II> строфой, произведенная в промежутке между редакциями второй и третьей (А и С): переосмысление образа «ученичества вселенной». Одновременно происходит сочинение <IV> и <V> строф — разработка темы дня и ночи. Это делается на л. 7, 9, 10, 10 об. и 11.

Строфа <V> — это торжество дня, непосредственно продолжающее горно-виноградный пейзаж, устоявшийся в строфе <III>. Строфа <IV> — это отречение от дня, непосредственно вводящее картину ночной грифельной грозы в строфе <VI>. В первоначальном наброске эти строфы составляли одно целое (л. 7):

3

- <V—IV> ³³ Зрел виноград
³⁴ День бушевал, как он бушует
³⁵ И вот калачиком лежат
³⁶ Овчарок свернутые шубы
²⁵ Как мертвый шершень возле сот
²⁶ День пестрый выметен с позором

²⁷ И ночь коршунница несет

²⁸ Ключи кремней и грифель кормит

Виноград здесь — от виноградников строфы <III>. Овчарки — от державинского образа в проходном варианте ст. 13и, к. *День пестрый* — от *пестрого полотенца* в варианте ст. 64б—г. *Ночь-коршунница*, кормящая грифель, — от *голодных грифелей кормления / птенца голодного кормления* в вариантах 4ба, б, хотя там носителем действия была еще не ночь, а *память*. *Ключи кремней* — то есть только ночь делает возможным преобразование горных пород, сдвиги и осечки, «ученичество вселенной». Из всей строфы целиком новым является лишь образ шершня возле сот; может быть, эта пчелиная образность подсказана той же горно-сельской картиной строфы <III>.

Первоначальный набросок быстро разваливается на две строфы: каждое четверостишие обрастает своим продолжением. В первую очередь это происходит со второй половиной строфы. Заметим, что над новой строфою на л. 7 стоял номер «3»: видимо, это значило, что строфа <III> (*Нагорный колокольный сад <...>*) отменяется и заменяется новой. При следующей переписке, на л. 11, за строфой под номером «2» (*Мы стоя спим в густой ночи <...>*) следует под номером «3» второе полустишие нашей строфы: *Как мертвый шершень возле сот <...>* — здесь оно переписано без всяких изменений и правок. Дальнейшая работа над ним перемещается на л. 9, где оно опять-таки не подвергается никакой правке, однако дополняется строчками, заимствованными из строфы <VI>, и над ними-то продолжается работа:

[5] 3

<IV>	²⁵	Как мертвый шершень возле сот
	²⁶	День пестрый выметен с позором
	²⁷	И ночь коршунница несет
	²⁸	Ключи кремней и грифель кормит
	^{45б=29}	И к<ак> стряхнуть, как сбить с руки
	^{46в=30}	кормление
	^{47б=31}	И [крохоборствуя] с доски
	^{48в=32}	Стереть дневные впечатления

Правка:

^{30а}	<i>Ключи и гриф<еля></i> кормление
^б	<i>Ночное</i> грифеля кормление
^{29а}	<i>Иконоборствуя</i> стереть
^{29б}	Необходимо прекратить
^{30в}	<i>Голодных образов</i> кормление

- 31a *С иконоборческой доски*
 32 *Стереть дневные впечатленья*
 29в *Не крохоборствуй прекрати*
 30в *Голодных образов кормленья*
 31б *И как птенца прикрой <?> проси*
 32а *Забить дневные впечатленья*¹⁰

Общая тема, объединяющая новое и приписанное к нему старое четверостишия: *день <...> выметен с позором, забыть дневные впечатленья*. Дневные впечатления — неподлинны, ими невозможно напитать голодный грифель истинного (кремневого) творчества; подлинный ключ к нему дает только ночь. Перед нами старая тютчевская поэтика ночи, сдерживающей с мироздания дневной покров и вдохновляющей Музу. Это ответ на вопрос, повисший в <VI> строфе второй редакции (А). Питаться дневными впечатлениями — значит крохоборствовать (этому слову, которое в варианте 476 употреблялось так необычно, возвращается его словарное пренебрежительное значение); бороться с дневными впечатлениями значит иконоборствовать (слово, по контрасту появляющееся только теперь). Оговоримся, что текст черновика здесь особенно неразборчив, и странные образы в ст. 29 и 31б могут быть следствием нашего неправильного прочтения. Однако прочтения Семенко еще менее вероятны.

Та же тема развивается и в работе над строфой <V>. Эта работа начинается еще раньше — на том л. 7, где строфы <V> и <IV> были еще сросшимися. Второе четверостишие (*Как мертвый шершень <...>*) здесь отчеркивается как бы для самостоятельной разработки, а внизу приписываются два последовательных варианта продолжения первого четверостишия (<...> *Зрел виноград <...>*):

- <V> 37 *О память хищница моя*
 38 *Иль кроме шуток ты звереныш*
 39 *Тебе отчет обязан я*
 40 *За впечатлений круг зеленых.*
 37а *Кому обязан я отчет*
 38а *За впечатлений круг зеленых*
 39а *С кремневых гор вода течет*
 40а *И я кормлю, тебя, звереныш <sic!>*¹¹

Впечатлений круг зеленых — это те образы нагорного, сельского, виноградного мира, которые были в строфе <III> и в начале строфы <V>. Это те же *дневные впечатленья*, от которых поэт должен отречься во имя ночного вдохновения: дать за них отчет перед древнейшей стихийной памятью. (Солецизм *обязан отчет* вместо *обязан от-*

четом остается на совести Мандельштама.) *Дневные впечатленья* будут стерты с *иконоборческой доски*, а *зеленые впечатленья* смыты, пожраны рекой забвенья — или, точнее, потоком стихийной памяти, за которой — стык *кремня с водой*.

Далее работа над строфой переносится на л. 10:

4

- <V> 33a *Плод нарывал* зрел виноград
 34 *День бушевал*, как он бушует
 35 *И вот калачиком лежат*
 36 *Овчарок свернутые шубы*
 37б *Как хорошо перешагнуть*
 38а *За впечатлений круг зеленых*
 39а *С кремневых гор вода течет*
 40б *Крутясь играя как звереныш*

Правка:

- 34а *День бушевал*, как *день* бушует
 35а *Стриг шерсть. Вязал снопы*
 35б=35 *И вот калачиком лежат*
 36а *Овечьи свернутые шубы*
 37б *Как хорошо перешагнуть*
 38б *Водораздел холмов зеленых*
 37в *Уже глаза <?> <перешагнуть?>*
 38а *За впечатлений круг зеленых*
 37г *Теперь кто за руку возьмет*
 38в *Старейшину слепцов зеленых*
 г *Шумящих волн слепцов зеленых*
 д [*Растущих*] волн слепцов зеленых
 37д *Теперь вода владать идет*
 38е *И<,> поводырь слепцов зеленых<,>*
 ж *И<,> поводырь дубов зеленых<,>*
 39б *С кремневых гор струя течет*
 40б *Крутясь играя как звереныш*

Результат перебелется (с доработкой) на обороте того же л. 10:

- <V> 33а *Плод нарывал. Зрел виноград*
 34а *День бушевал — как день бушует;*
 35в *И в бабки нежная игра*
 36б *И в полдень злых овчарок шубы;*
 37е *За виноградный этот край*
 38а *За впечатлений круг зеленых*
 39в *Меня, как хочешь, покарай,*
 40в *Голодный грифель, мой звереныш*

Смысл остается тот же — отречение от дневного мира. Первая половина строфы — людская жизнь: виноград, овцы с овчарками и, наконец, *в бабки нежная игра (позвонками умерших животных, как сказано в «Нашедшем подкову»)* — символ беспечного беспамятства, перебитого позвоночника века, разрушенной связи времен. Вторая половина строфы — природа: зеленый круг горизонта, лесистыми холмами отделяющий нас от реки времен. Деревья на них сами шумят, как волны, но они принадлежат дневному миру и поэтому слепы, лишены прозрения (метонимия: слепота того, чей кругозор замкнут зеленым горизонтом, переносится на сам этот зеленый горизонт). Им нужен зрячий поводырь — река времен, река стихийной памяти. Выработав этот изысканный образ, Мандельштам отказывается от него, возвращается к обобщенному *За виноградный этот край, // За впечатлений круг зеленых*. Зато усиливается заглохшая было нота личной ответственности поэта, медлящего порвать с дневным миром: перед голодной ночной памятью он готов не только давать отчет, но и нести кару. Переход к ночной строфе <VI> теперь подготовлен.

Над нашей строфой на л. 10 стоит номер «4»: это значит, что Мандельштам по-прежнему исключает из стихотворения строфу <III> про *нагорный колокольный сад*. По-видимому, предполагалась последовательность строф: 1) <I> *Звезда с звездой <...>*; 2) <II> *Мы стоя спим <...>*; 3) <IV> *Как мертвый шершень <...>*; 4) <V> *Плод нарывал <...>*; 5) <VI> *И как паук <...>*. Но <III> строфа сопротивляется и не хочет уходить. Следом этого сопротивления остался вариант, записанный в ходе работы над второй (А) редакцией, — «авторизованный» список <...> с датой „8 марта 1923 г.“ <...> в фонде „Красной нови“, опубликованный П. М. Нерлером [Мандельштам 1990, 1: 383—384, 497; РГАЛИ, ф. 602 («Красная новь»), оп. 1, ед. хр. 1165, л. 123, 124, 126]. Заглавие здесь, как и во второй (А) редакции, — «Грифель», но строфы *Плод нарывал <...>* здесь еще нет, а строки *Нагорный колокольный сад <...>* противоестественно сцепляются со строками *Как мертвый шершень <...> день пестрый выметен <...>* Последовательность строф и четверостиший в строфах получается такая:

- 1) *Звезда с звездой — могучий стык <...>*
На мягком сланце облаков <...>
- 2) *Мы стоя спим в густой ночи <...>*
И не запишет патриарх <...>
- 3) *Как мертвый шершень возле сот <...>*
Нагорный колокольный сад <...>

- 4) И как паук ползет по мне <...>
Твои ли, память, голоса <...>
- 5) Мы только с голоса пойдем <...>
И что б ни вывела рука <...>
- 6) Кто я? Не каменьчик прямой <...>
Блажен, кто называл кремень <...>
- 7) И я теперь учу дневник <...>
И я хочу вложить персты <...>

Этот текст остался недолгим, проходным. Мандельштам продолжает работу, сочиняет <V> строфу: не только первую ее половину, *Нагорный колокольный сад* <...>, но и вторую, *Им проповедует отвес* <...> Теперь в его распоряжении девять строф. Он переписывает их набело на л. 12—14 и проходит по ним последней правкой.

Третья редакция (С)

Текст на л. 12—14 — это третья редакция «Грифельной оды». Вот порядок ее строф и полустрофий (по шесть на каждом листе):

1. (1—4) Звезда с звездой могучий стык <...>
(5—8) На мягком сланце облаков <...>
2. (9—12) Мы стоя спим в густой ночи <...>
(13—16) На мягкой сланцевой доске <...>
3. (17—20) Нагорный колокольный сад <...>
(21—24) Им проповедует отвес <...>
4. (25—28) Как мертвый шершень, возле сот <...>
(29—32) С иконоборческой доски <...>
5. (33—36) Плод нарывал. Зрел виноград <...>
(37—40) За этот виноградный край <...>
6. (41—44) И как паук ползет по мне <...>
(45—48) Твои ли, память, голоса <...>
7. (49—52) Мы только с голоса пойдем <...>
(53—56) И что-б ни вывела рука <...>
8. (57—60) Кто я? Не каменьчик прямой <...>
(61—64) Блажен, кто называл кремень <...>
9. (65—68) И я теперь учу дневник <...>
(69—72) И я хочу вложить персты <...>

Появившиеся при переписывании отклонения от оригинала — от второй (А) редакции — немногочисленны. Перечислим их.

Заглавие — восстанавливается: не «Грифель», а «Грифельная Ода» (Ода с большой буквы).

Строфа I — по окончательной редакции А (<...> бред овечьих полусонок): ст. 1, 2, 3, 4, 5, 6а, 7, 8а.

Строфа II, дававшаяся наиболее мучительно, неожиданно возвращается к ранним вариантам: отбрасываются *целочка* и *пеночка*, а второе четверостишие переписывается по самой ранней редакции — даже не А, а В:

- <II> ^{9a} Мы стоя спим в густой ночи
^{10д} Под теплой шапкою овечьей
^{11e} Обратнo, в крепь, родник журчит
^{12б} Холодной и раздельной речью.
¹³ На мягкой сланцевой доске,
¹⁴ Свинцовой палочкой молочной,
¹⁵ Кремневых гор созвать Ликей —
¹⁶ Учеников воды проточной

Строфа III — по окончательной редакции А (то есть со стихом 22а: *Вода их учит, точит время*; в остальном, как мы помним, текст ее не менялся ни разу): ст. 17, 18, 19, 20, 21, 22а, 23, 24.

Строфа IV в первом своем четверостишии (*Как мертвый шершень* <...>) повторяет текст, не менявшийся с самого начала: ст. 25, 26, 27, 28. Зато второе четверостишие получает вид:

- ^{29=31a} С икоборческой доски
³⁰⁼³² Стереть дневные впечатленья
^{31в} И, как птенца, *стряхнуть с руки*
^{32б} Уже прозрачные виденья!

Строфа V переписывается в точности по последней окончательной редакции А: ст. 33а, 34а, 35в, 36б, 37е, 38а, 39в, 40в.

В строфе VI первое четверостишие переписывается по окончательной редакции А, а второе возвращается к первой редакции (В) — потому что позднейшие переработки, как мы видели, переместились в строфу IV. Получается:

- ^{41a} И как паук ползет по мне —
⁴² Где каждый стык луной обрызган —
^{43б} На изумленной крутизне
⁴⁴ Я слышу грифельные визги.
⁴⁵ Твои-ли, память, голоса
⁴⁶ Учительствуют, ночь ломая,
⁴⁷ Бросая грифели лесам,
^{48a} Из птичьих клювов вырывая?

Строфа VII переписывается по окончательной редакции А без изменений: ст. 49, 50, 51а, 52а, 53, 54, 55б, 56б.

Строфа VIII — по окончательной редакции А с единственным изменением: в ст. 64 вместо *Подошве гор на верной почве* —

- ^{64e} Подошве гор на *твердой* почве!

Наконец, строфа IX опять-таки переписывается по редакции А без изменений: 65а, 66а, 67а, 68а, 69а, 70а, 71а, 72а.

В конце — дата и подпись: «Март 1923. О. Мандельштам».

Таков состав третьей редакции (С) в ее первоначальном слое. Для полноты картины сообщим пунктуацию для тех строк, которые не написаны выше (условные сокращения: **вп** — вопрос, **вс** — восклицание, **дв** — двоеточие, **дф** — дефис, **зп** — запятая, **кв** — кавычки, **мн** — многоточие, **нзн** — нет знака, **тз** — точка с запятой, **ти** — тире, **тч** — точка): 1 звездой **нзн**, стык **зп**; 2 песни **тз**; 3 язык **тз**; 4 водой **зп**, перстень **тз**; 6 рисунок **ти**; 7 миров [**ти**]; 8 полусонок **тч**; 17 сад **тч**; 18 слоенье **зп**; 20 селенья **тз**; 21 отвес **зп**; 22 учит **зп**, время **ти**; 24 всеми **тч**; 25 шершень **зп**; 28 кормит **тз**; 33 нарывал **тч**, виноград **тч**; 34 бушует **дв**; 35 игра **тз**; 36 шубы **тз**; 37 край **зп**; 38 зеленых **зп**; 39 меня **зп**, хочешь **зп**; 40 грифель **зп**, звереныш **вс**; 49 пойдем **зп**; 50 царпалось **зп**, боролось **зп**; 52 туда **зп**, голос **тз**; 53 что **дф**, рука **зп**; 54 «жизнь», «голубка» в **кв**, голубка **зп**; 56 губкой **мн**; 57 я **вп**, прямой **зп**; 58 кровельщик **зп**, корабельщик **тч**; 59 душой **зп**; 60 друг **зп**, застрельщик **тч**; 61 блажен **зп**; 62 проточной **вс**; 63 блажен **зп**; 64 почве **вс**; 66 лета **тз**; 67 язык **зп**; 68 тьмы **зп**, света **тз**; 70 песни **зп**; 71 язву **зп**, стык **ти**; 72 водой **зп**, перстень **тч**.

Заметим, что в этой пунктуации есть по крайней мере одно изменение к худшему: в редакции А предпоследние стихи читались: *И я хочу вложить персты // В кремнистый путь из старой песни. // Как в язву; заключая в стык // Кремень с водой, с подковой перстень.* Точка с запятой помогала правильному чтению фразы: *вложить персты <...> как в язву*; после того, как она была заменена запятой, стало напрашиваться ложное членение *заклучая в стык, как в язву*. Сознательно ли был сделан этот смысловой сдвиг, мы не знаем.

Из всей правки, сделанной при переписывании редакции А в редакцию С, останавливают внимание только два места. Во-первых, II строфа: Мандельштам как бы отбрасывает те геологические образы, над которыми так долго работал (*сдвиг, осечки*), и возвращается к первоначальному образу Державина, пишущего грифелем по доске. Такие отступления от поздних переработок к исходному тексту — не редкость в черновиках Мандельштама; но здесь, как мы увидим, отступление временное. Во-вторых, IV строфа: образ «кормления» в ней больше не развивается, а вместо этого появляются двусмысленные строки: *И, как птенца, стряхнуть с руки // Уже прозрачные виденья!* Имеются ли в виду виденья дня, которые мешают творчеству,

или виденья ночи, которые питают творчество? Слово *стряхнуть* подсказывает первое толкование: как *стереть дневные впечатленья*, так и *стряхнуть* (дневные) виденья — уже *прозрачные*, полустертые. Слово же *птенца* подсказывает второе толкование: *стряхнуть птенца с руки* — значит пустить его в полет, научить летать, дать волю ночным виденьям, *уже прозрачным*, начинающим образовываться. Эта двусмысленность у Мандельштама так и останется неразъясненной.

По этому исходному тексту третьей редакции (С) Мандельштам начинает последний слой правки. Он не обширен: из 9 строф им затронуты только 5 полустрофий (во II, III, IV, V и VII строфах).

Во II строфе вместо *На мягкой сланцевой доске* <...> мы находим правку (л. 12):

- 13п Здесь ученик
 р Здесь пишет спящий <?> ученик
 с Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
 14 Свинцовой палочкой молочной
 15а Здесь созревает [ученик] черновик
 16 Учеников воды проточной

Здесь нащупано, наконец, важнейшее для концепции стихотворения слово *черновик* (*ученик* в ст. 13п уже ориентируется на эту рифму): вода, которая точит и учит сонные камни, создает черновик будущей культуры, а в беловик его превратит ночная грифельная гроза. Благодаря случайной возможности рифмы в этот же текст удастся вместить и вариант строки *Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг*: тем самым геологическая образность, отброшенная было Мандельштамом, возвращается в стихотворение. А последние намеки на исходный образ Державина исчезают: остается лишь грифель, *свинцовая палочка молочная*. Пишет ею уже не Державин, а сама природа: образ *Ликея кремневых гор* вокруг поэта, наконец, исчезает; поэт окончательно превращается из учителя в ученика воды и кремня.

В III строфе вместо *Нагорный колокольный сад* <...> появляется правка (л. 12):

- 17а Крутые [ов] козьи города
 18 Кремней могучее слоенье
 19а И все таки еще гряда:
 20а Овечьи церкви и селенья;

Строфа изображала первобытную культуру, выраставшую из первобытной природы. Она перерабатывается так, чтобы природы стало больше, а культуры меньше: исчезают сад, виноградники (столько

давшие для образности промежуточных вариантов), колокольни. Остаются только овцы и козы — доземледельческий, пастушеский быт; «козьи города», как кажется, воспринимаются только метафорически — как горный склон, по которому двигаются козы. А строка <...> *еще гряда* подчеркивает вертикаль: как эта предкультура наслаивается на кремни еще одним слоем. Все это полностью соответствует тому сдвигу внимания от культуры к природе, который мы видели в ходе работы автора над стихотворением.

В IV строфе правка сильно меняет начальное четверостишие, но потом отменяется, и переделанными остаются лишь два слова (л. 13):

- 25a Как мертвый шершень, из гнезда
 26 День пестрый выметен с позором
 27a И, крохоборствуя, вода
 28a Ломает мел и грифель кормит;
- 25 Как мертвый шершень, возле сот
 26 День пестрый выметен с позором
 27 И ночь коршунница несет
 28б Горящий мел и грифель кормит;

Вода, смывающая дневные впечатления, — это все та же река «времен», у Державина — губительная, у Мандельштама — благотворная. Мы видели этот образ в следующей, <V> строфе (*С кремневых гор вода течет* <...>), потом он оттуда выпал (*За этот виноградный край* <...>), и для компенсации, вероятно, Мандельштам решил перенести его в нашу строфу. Но затем, как мы сейчас увидим, образ воды в V строфе был восстановлен, правка IV строфы оказалась излишней и была отменена. Памятью о ней остался лишь образ *мела*. Он важен для Мандельштама потому, что принадлежит одновременно и природе и культуре: *мел* говорится одинаково и о горной породе и о школьной принадлежности. Сопутствующий ему глагол *ломать* пришел из *ночь ломая* в ст. 46, а эпитет *горящий* предвосхищает всю картину ночной грифельной грозы в VI строфе.

И. М. Семенко (1986, 21 и др.), которой не нравится образ *ночь-коршунница*, усматривает в этой строфе еще одну правку: «характерный для рукописей Мандельштама» «знак соединения путем зачеркивания», поставленный под букву *у*, — и предлагает как окончательное чтение слово *кор<мил>ица*. По нашим наблюдениям, такой знак вовсе не характерен для рукописей Мандельштама, и придавать ему значение, а тем более строить на нем конъектуры не следует. Впрочем, образ *ночи-кормилицы* ничуть не изменил бы прослеживаемую нами картину сдвига от апологии культуры к апологии стихии.

Далее, в V строфе, правка меняет второе четверостишие (*За этот виноградный край, // За впечатлений круг зеленых, // Меня, как хочешь, покарай, // Голодный грифель, мой звереныш*); вместо него возвращается образ все смывающей воды (л. 13):

^{37ж} Как мусор с ледяных высот —

^{38з} Изнанка образов зеленых —

^{39а} С кремневых гор вода течет

^{40б} Крутятся, играя, как звереныш

^{37з} [Вот крохоборство твой доход]

^{39г} Вода голодная течет

Видимо, вода все-таки потребовалась (и именно на этом месте, а не в строфе IV) для того, чтобы наглядно смыть дневные впечатления и очистить этим место для ночных откровений — темы следующей строфы. При этом Мандельштам пошел даже на рискованное сравнение: вода течет, как мусор с ледяных высот. На самом деле мусору уподобляются дневные впечатления, увлекаемые водой, а на саму воду значение этого слова переносится лишь посредством метонимии (и *ὄστερον πρότερον*). Мандельштам чувствовал это и пробовал исправить (вариант ^{37з}), но в конце концов решил пренебречь. Попутно возник изысканный образ *Изнанка образов зеленых*: это «река с крутизны, несущая опрокинутое отражение прибрежной зелени» (Гинзбург 1972, 325), и в то же время возмездие зеленому дню, отрицание его.

Наконец, в VII строфе Мандельштам доводит до конца переработку текста из пессимистической эмоции в оптимистическую, из чувства обреченности старой людской культуры перед «рекой времен» в чувство творческой победы новой, «геологической» культуры. Это и понятно после того, как «река времен» из губительной стала учительной. Мы помним, что первоначально здесь говорилось с отчаянием: *Но где спасенье мы найдем, // Когда уже черствеет голос*; потом — с бодростью: *И черствый грифель поведем // Туда, куда укажет голос*. Теперь это чувство захватывает и следующее четверостишие — *И что б ни вывела рука <...> И виноградного тычка // Не стоит пред мохнатой губкой* (л. 14):

^{56в} Не стоит <течи??> влажной губки

^г Не стоит скормленное губкой

^{53а} Ломаю ночь — горящий мел

^{54а} Для твердой записи мгновенной

^{55а} Меняю шум на пенье стрел

^{56в} Меняю строй на стрепет гневный

Ломаю ночь пришло из VI строфы (голоса памяти *учительствуют, ночь ломаю*, — теперь это делает, одержимый памятью, сам поэт); *горящий мел* — из последней редакции IV строфы (*ночь-коршунница несет // Горящий мел и грифель кормит*). Ночь отождествляется с горящим мелом, а он (в отличие от IV строфы), несомненно, с грифелем — тем, который скрежещет *по изумленной крутизне*. Не грифель учит природу, а сама стихийная природа становится грифелем — но лишь в руках поэта. Строка *Для твердой записи мгновенной* вернулась из самой ранней редакции <II> строфы (ст. 12), но там это относилось к Державину со *свинцовой палочкой молочной*, здесь это опять-таки берет в свои руки сам поэт.

Мгновенная *твердая запись* — результат индивидуального творчества, в противоположность стихийному вековому *черновику воды проточной* (Ronen 1983, 187). *Шум* при этом превращается в *пенье стрел* как нестройное в стройное, *строй* в *стрепет гневный* — как стройное в нестройное, но в обоих случаях *стрелы* и *стрепет* эмоционально окрашены борьбой против пассивного мира (Ronen 1983, 189—190). Эта личная окраска перебрасывает связь между VII строфой и следующей: *Кто я? <...> я дня застрельщик*.

Так завершается работа над «Грифельной одой» в последней из рукописных редакций (С). Переосмысление концепции завершено: вместо апологии культурной преемственности перед нами апология природы и стихии. Впрочем, это все же не совсем творчество «на голой земле», по Гершензону. По тонкому замечанию К. М. Поливанова (высказанному в устной беседе), у Мандельштама вода, смывая культуру, сама насыщается ею (*чужих гармоний водоросли*) и именно поэтому становится плодотворящей для новой культуры — способной «учить». Культура должна рождаться из природы, уже обработанной культурой. Выражаясь более абстрактно, можно сказать: у Державина река представляла собой линейное время, бесповоротно всеуничтожающее, — у Мандельштама река представляет собой циклическое время, разрушающее и вновь порождающее культуру. Неприязнь Мандельштама к линейной причинности и «скучному бородавчатому прогрессу» общеизвестна.

Далее, за последней рукописной редакцией (С), следуют уже печатные публикации — во «Второй книге» 1923 г. и в «Стихотворениях» 1928 г. В них только одно существенное изменение — ст. 12 восстанавливается в редакции, предшествующей С:

^{12в} Цепочкой пеночкой и речью.

Кроме этого, возникает злополучная опечатка в ст. 41 (*И, как паук ползет ко мне*) и заново расставляются (но не меняют смысла) знаки препинания.

Эта окончательная редакция становится достоянием читателей и воспринимается как замкнутое, самодовлеющее целое. Смысловая энергия черновиков [«закон сохранения энергетики произведения», как скажет Мандельштам в «Разговоре о Данте» (1990, 2: 231)], если и сохраняется, то лишь для самого поэта: читатель об этом сложном движении текста и смысла ничего не знает. Для него печатный текст произведения — фиксированный, устойчивый, с началом, серединой и концом, между которыми можно устанавливать простую и сложную симметрию. Именно об этом тексте пишет свое классическое исследование О. Ронен, начиная его как раз с выявления симметрии — параллельной и кольцевой. Мы в нашем обследовании текста «Грифельной оды» ставили себе только одну цель: придать этой статической, симметрической картине третье измерение — динамическую, временную глубину.

Правка 1937 года

Всякий разговор о «Грифельной оде» неминуемо должен кончаться вопросом о «последней авторской воле» — о правке 1937 г. «В искусстве нет готовых вещей», — писал Мандельштам в «Разговоре о Данте» (1990, 2: 231): заявление, естественное для поэта, лишенного возможности опубликовать «готовые вещи» в печатном виде для широкой публики. Поэтому его стихи 1930-х годов так часто существуют в параллельных вариантах. Поэтому же он считал себя вправе при случае вносить поправки в свои стихи, напечатанные в «Стихотворениях» 1928 г. Именно «при случае»: систематической правки своей ранней манеры на позднюю (как делал Заболоцкий и пытался делать Пастернак) он не предпринимал, все его пометы имеют вид единичных вкраплений поздней манеры в раннюю. Поэтому мы считаем неправильным вносить эти поправки в канонический текст как «последнюю авторскую волю» (как поступают все издатели, начиная с Н. И. Харджиева в 1973 г.). Несколько ранних стихотворений, подвергшихся поздним изменениям, следует повторно перепечатывать особым разделом — так, как пушкинисты печатают поздние пушкинские переработки ранних лицейских стихотворений. [Сходного мнения держится и Ронен (Ronen 1983, 180—181).]

В «Грифельной оде» Мандельштам в 1937 г. вычеркнул строки 45—52 (причем строки 49—50 перенес в эпиграф). В результате VI и VII строфы срослись в одну:

- 41 И как паук ползет <п>о мне, —
 42 Где каждый стык луной обрызган,
 43 На изумленной крутизне
 44 Я слышу грифельные визги.
 53 Ломаю ночь, горящий мел,
 54 Для твердой записи мгновенной,
 55 Меняю шум на пенье стрел,
 56 Меняю строй на стрепет гневный.

Художественный эффект этого сокращения понятен: выпадает трехкратное упоминание о ночных голосах, «учительствующих» рукой поэта; поэт выглядит самостоятельнее и инициативнее — тенденция, наметившаяся, как мы помним, в ст. 53—56, которые в 1923 г. были сочинены последними. Это вполне вписывается в систему взглядов Мандельштама 1930-х годов: несмотря на патетические слова о «диктовке» в «Разговоре о Данте» (1990, 2: 248), в собственных его стихах этого времени безличное вдохновение, ночное или какое-нибудь иное, практически не упоминается, всю ответственность за свои слова принимает сам поэт. Но еще интереснее другое. Когда мы можем проследить работу Мандельштама над черновиком, то часто видим такую картину: первоначальный набросок стихотворения обрастает вариациями, новыми строфами, разрастается в большую беспорядочную заготовку [«колбасу», по домашнему выражению поэта (Семенко 1986, 97 примеч. 1)], а потом она распадается на более короткие, более привычные для Мандельштама стихотворения. Так было с «Сеновалом», с «Арменией»; на пороге такого превращения из стихотворения в цикл остановились, по-видимому, «Стихи о неизвестном солдате». «Грифельная ода» вряд ли могла распастись на меньшие стихотворения; но, сперва разросшись, затем сократиться до более привычных Мандельштаму объемов она вполне могла. Этому сокращению и положил начало Мандельштам, вычеркнув ст. 45—52. Возьмем на себя смелость сказать, что это еще не предел. Далее из «Оды» можно было бы вычеркнуть ст. 29—36, чтобы строфы IV и V тоже срослись в одну: *Как мертвый шершень <...> день выметен <...> и ночь-коршунница несет горячий мел <...> Как мусор, с ледяных высот <...> вода голодная течет <...>* и очищает сцену для грифельной грозы. Повтор дневной картины (*Плод нарывал <...>*) исчез бы и не пере-

бивал бы плавность движения от дня к ночи. Но, конечно, такая фантазия уже выходит за пределы нашей науки.

Что же касается отношения редакции 1937 г. к редакции 1924 г., то оно ясно определено самим Мандельштамом в эпиграфе, образованном из строк 49—50:

Мы только с голоса пойдем,
Что там царалось, боролось...

(Заметим, что это *царалось*, оказавшись на почетном месте эпиграфа, неожиданной анаграммой напоминает о державинском истоке стихотворения: <...> *царства и царей*.)

«Там» — это в стихотворении 1923 г.: теперь оно относится к стихотворению 1937 г. как подтекст, по точному определению О. Ронена (Ропен 1983, 181). Сохраняя эти строки, Мандельштам сохранял этим и память о том, в какой трудной черновой работе складывалась «Грифельная ода». Проследить, что там *царалось*, *боролось*, — это и было задачей нашего разбора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект 93-06-11019, академическое собрание сочинений О. Мандельштама) и фонда IREX (работа в библиотеке Принстонского университета с архивом О. Мандельштама). За помощь и советы автор глубоко признателен С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдину.

² И. М. Семенко читала: [хор ломая] *ночь ломая* (46); *я дня застрельщик* (60); *Стервятника ошпарил горло* (62; чтение следующих редакций). С. В. Василенко читает: [Долины обжигает] *горло* (62) — может быть, это правильно.

³ Этот парадокс был впервые обыгран В. Капнистом (1960, 239—240), после смерти Державина дописавшим его восьмистишие «На тленность»: *Державин! — нет; — всежруща тлень // К венкам твоим не прикоснется <...>* (указано Е. В. Алексеевой).

⁴ Нестандартное, архаическое ударение в рифме *пóсле* : *водорóсли* — реминисценция из стихотворения Волошина «Матрос» (1919), несомненно, известного Мандельштаму.

⁵ Здесь и в аналогичных случаях курсивом набран исправленный текст.

⁶ И. М. Семенко читала: *Уткнувшись волком* (106).

⁷ И. М. Семенко читала: *как сеть с руки* (45а, б). Правильное прочтение принадлежит С. В. Василенко.

⁸ Мотив ночного умывания как прозрения находит параллель в стихотворении 1921 г. «Умывался ночью на дворе...» (указано Т. М. Левиной).

⁹ О том, что «Пеночка», согласно комментарию Грота, сочинена Державиным во сне и что это небезразлично для образности «Грифельной оды», напомнил Ронен (Ропен 1983, 105). Стоит также обратить внимание на оленинскую заставку при этом стихо-

творении: «<...> Эротъ смотритъ въ ручей, въ которомъ отражается цвѣтущій противоположный берегъ» (Державин 1865, 2: 243). Ручей выглядит довольно широкой рекой, на одном берегу которой ива, а на другом — пальма: тут и «река времен», и *изнанка образов зеленых*, и лермонтовская-тютчевская-гейневская тоска северного дерева по южному.

¹⁰ И. М. Семенко читала: *Не крохоборствуя пресечь (29в), И как птенца сажают в сеть (31б)*.

¹¹ Там, где в рукописях Мандельштама появляются запятые, они очень часто отмечают не логику синтаксиса, а интонацию, паузировку, — так и здесь.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Гинзбург, Л.: 1972, 'Поэтика Осипа Мандельштама', *Известия Академии наук СССР, Серия литературы и языка*, т. XXXI, вып. 4, 309—327.
- Державин: 1864—1866, *Сочинения*, С объяснительными примечаниями Я. Грота, С.-Петербург, т. 1—3.
- Капнист, В. В.: 1960, *Собрание сочинений: В 2 т.*, Редакция, вступительная статья и примечания Д. С. Бабкина, Москва — Ленинград, т. I: Стихотворения; Пьесы.
- Мандельштам, О.: 1990, *Сочинения: В 2 т.*, Составление С. С. Аверинцева и П. М. Нерлера, Подготовка текста и комментарии П. М. Нерлера и А. Д. Михайлова, Москва.
- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).
- Сегал, Д.: 1972, 'О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» О. Э. Мандельштама', *Russian Literature*, № 2, 49—102.
- Седых, Г. И.: 1978, 'Опыт семантического анализа «Грифельной оды» О. Мандельштама', *Научные доклады высшей школы, Филологические науки*, № 2, 13—25.
- Семенко, И.: 1986, *Поэтика позднего Мандельштама: (От черновых редакций к окончательному тексту)*, Roma.
- Террас, В.: 1968, '«Грифельная ода» О. Мандельштама', *Новый журнал*, кн. 92, 163—171.
- Циммерлинг, В.: 1993, 'Промер', «Сохрани мою речь...», Москва, [вып.] 2, 44—57.
- Черашняя, Д. И.: 1992, *Этюды о Мандельштаме*, Ижевск.
- Baines, J.: 1972, 'Mandel'shtam's *Grifelnaya oda*: A Commentary in the Light of the Unpublished Rough Drafts', *Oxford Slavonic Papers, New Series*, vol. V, 61—82.
- Martinez, L.: 1974, 'Le noir et blanc: À propos de trois poèmes de Mandelstam', *Cahiers de linguistique, d'orientalisme et de slavistique*, [vol.] 3/4, 118—137.
- Meijer, J. M.: 1982, 'Metaphor and Syntax, in Particular in Mandel'shtam's Poem *Grifelnaya oda*', *Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium*, Columbus, Ohio, 263—283.
- PU — Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Libraries, Princeton, New Jersey.
- Ronen, O.: 1983, *An Approach to Mandel'shtam*, Jerusalem.