

АРМЯНСКИЕ ФРЕСКИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

М. Р. АНДРЕЕВА

Настоящая статья представляет собой попытку прочтения армянских стихов Мандельштама, «армянских фресок», как они здесь названы. Прочтение — это попытка познания. Познание начинается с пристального взглядывания. Чтобы познать, надо взглядеться, вслушаться. Прочтение — это интерпретация. Интерпретация всегда субъективна. Ее можно принять или не принять. Но ею следует делиться.

«Армянские стихи» Мандельштама названы фресками не потому, что для XX века характерны аналогии и параллели между различными видами искусства, а Мандельштам — поэт XX века. Но потому, что «армянские стихи» Мандельштама зримы, визуальны, это каскад визуальных образов. И даже всё звучащее в этих стихах тоже облачено в зримые образы. Самый яркий пример тому — знаменитая —

Дикая кошка — армянская речь¹

Именно поэтому здесь напрашивается параллель с изобразительным искусством, но не с живописью на холсте и не с графикой. Философия живописи — цвет, философия графики — линия. Философия фрески не только цвет, но и линия, потому что фреска — это живопись не на холсте, а на стене. И именно эта основа требует четкости контура. «Армянские стихи» Мандельштама — это фрески, это живопись на стене, на влажной штукатурке. Назвать их фресками позволяет и зримая образность этих стихов, и то обилие цвета, которое в них заложено.

Выше постоянно говорилось об «армянских стихах», но объяснений по этому поводу еще не было. «Армянские стихи» — это стихи, вошедшие в цикл «Армения», и еще несколько стихов, примыкающих к циклу, но не вошедших в него. Кстати, интересно, почему эти стихи не включены в цикл. Ответ на этот вопрос имеется в статье Г. И. Кубатьяна «Стихотворение и цикл»: «Темы и мотивы, затронутые в цикле, рисуют, как видим, сугубо духовный облик Армении: бытие, экзистенция, жизнь и смерть, древность, а в обратной перспективе и вечность — вот что подсознательно переживаем мы, читая этот цикл. А теперь приглядимся к стихотворениям, не входящим в него. (...) Перед нами совсем иная ипостась страны — не духовная, но сугубо земная, не бытийная, но бытовая»².

Можно предположить, что стихи, примыкающие к циклу, не вошли в него еще и вот по какой причине. Во-первых, заметим, что цикл называется «Армения». Это разговор поэта с землей, страной Арменией, доверительный разговор на «ты» (обращение на «ты» очень частное). Армения для Мандельштама — некое одушевленное существо, ко-

¹ Стихотворения цитируются по книге: Осип Мандельштам. Стихотворения, проза, записные книжки. Вступительная статья, составление, комментарий Н. А. Гончар-Ханджян. Ереван, 1989.

² Г. Кубатьян. «Стихотворение и цикл». — «Вестник Ереванского университета», № 1, 1991, с. 86.

торое дышит, которое может пожелать красок и т. д. Именно судьба этого одушевленного существа может быть сопоставима, сравнима с судьбой самого поэта. Но судьба Армении—это судьба народа, проживающего на ее земле. У Мандельштама, так как Армения становится одушевленным существом, судьба народа проецируется на судьбу земли и становится судьбой одушевленного существа—Армении. И поэтому в цикле «Армения» говорится о судьбе одноименного одушевленного существа (Армении). Все, что говорится о самом народе, вынесено за скобки цикла:

**Как бык шестикрылый и грозный
Здесь людям является труд...**

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

Что может быть теснее связано с народом, с людьми, как не человеческая речь? И интересно: почти все, что касается этой речи, тоже вынесено за скобки цикла. «Почти», потому что все же есть одно четверостишие в цикле, в котором говорится не о речи, впрочем, а о языке:

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

Этот «зловещий язык» здесь шире человеческой речи. Это еще и язык красок, язык исторической судьбы, к тому же буквально—язык, приносящий злую весть (имеется в виду лично поэту). То есть этот «зловещий язык»—это не просто звучащая человеческая речь, нераздельная с «натугой живущим народом».

Из сказанного выше можно вывести, что у Мандельштама в цикле возникает образ Армении, имеющий камерное звучание. И это камерное звучание возвышает образ, придает ему величественность. Возможно поэтому стихи, в которых говорится о народе и о человеческой речи, нарушили бы целостность цикла, которая складывается из многих компонентов, в том числе и из целостности образа Армении как одушевленного существа, обладающего собственной судьбой. А сопоставить свою судьбу с судьбой такого одушевленного существа естественней, чем с судьбой целого народа. Именно поэтому (впрочем, возможно, и не только поэтому) за скобки цикла вынесены такие стихи: «Как люб мне натугой живущий», «Колочая речь араратской долины», «Как бык шестикрылый и грозный». Что касается стихотворений «Дикая кошка—армянская речь», «И по-звериному воеет людье», то здесь скорее нужно говорить о вплетении в стихотворение армянских мотивов при доминировании иной тематики: «были мы люди, а стали людье». Стихотворение «Фазетонщик» стоит особняком.

Разговор о стихах цикла начнем со стихотворения «Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло», которое, на наш взгляд, является ключевым по отношению к циклу в плане расстановки некоторых акцентов. Именно в этом стихотворении вплотную подходят друг к другу две темы: армянская тема и тема судьбы самого поэта. Во-первых, две строки этого стихотворения наиболее исчерпывающе характеризуют состояние Мандельштама в период его пребывания в Армении:

**Я бестолковую жизнь, как мулла, свой моран, замусолил,
Время свое заморозил и крови горячей не пролил.**

Строки эти, кстати, перекликаются с прозой: «Я сейчас нехорошо

живу. Я живу не совершенствуя себя, а выжимая из себя какие-то дожимки и остатки»³.

Во-вторых, армянское утро и Эривань приходят к поэту во сне как нечто светлое. Они приходят к поэту как утешение в тот момент, когда он сокрушается (это «ах» в начале стихотворения ведь не восторженное или какое-то там еще, но именно сокрушенное).

И, в-третьих, очень сильным в стихотворении является мотив отказа. Мотива смерти лирического героя, фактически, нет, но мотив отказа приближается к мотиву смерти: «Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло», «...ничего мне больше не надо». Именно этот мотив отказа-смерти сближает третье и четвертое стихотворения:

**И вот лежишь на москательном ложе,
И с тебя снимают посмертную маску.**

Здесь возникает аналогия: так как жизнь поэта «бестолковая», время он «заморозил», крови—не пролил, и ничего ему больше не надо, то ведь это и он «лежит на москательном ложе», и с него «снимают посмертную маску».

Прочитаем третье стихотворение. Два «ничего»—в самом начале: «Ах, ничего я не вижу» и в конце: «ничего мне больше не надо»—подобно двум скобам, держат и замыкают в себе стих. Именно на это слово приходится центр тяжести. В нем—концентрация состояния лирического героя. «Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло»: атрофировались зрение и слух, состояние на грани жизни и смерти. Эта грань подчеркнута в следующей строке: «Всех-то цветов мне осталось лишь сурик да хриплая охра». Здесь намечается слабая жизненная пульсация, как будто свет в конце тоннеля забрезжил. Еще нет никаких образов: только фон, чистый цвет. Дальше—переход ко сну. И здесь ассоциируются сон и смерть: «И почему-то мне начало утро армянское снится». Это выход из физического в метафизическое.

И как из рога изобилия, с быстротой, свойственной лишь сну, посыпались образы, такие же яркие, отчетливые, выпуклые, как и во сне: эриванская синица, булочник, лавашные шкурки. Эту цепь образов венчает образ самого города—«каленного орешка». И поневоле представляется сам старый Эривань с домами невысокими и неказистыми и кривые улицы между этими домами.

Город—«каленный орешек» потому, что солнце его накаляет, а в орешке уже заложена кривизна «большеротых улиц». Орех сам неправильной формы, и внутри у него все криво: перегородки, извилистая поверхность ореховых долек. «Вавилоны большеротые»—потому что чересчур все нагромождено, а «большеротые»—потому что шумные. А почему этот город рисовала птица? «Ах, Эривань, Эривань, иль птица тебя рисовала...». Птичий полет, кружение над одним местом, беспорядочен, распадается на маленькие отрезки ломаной кривой, а в результате—«кривые вавилоны». И дальше—образ «рисующего льва»: «Или раскрашивал лев, как дитя из цветного пенала?». Происхождение этого образа достаточно расшифровано⁴.

Композиционно стихотворение можно разделить на три части. Первая—вступительная—состоит всего из двух строк:

**Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло,
Всех-то цветов мне осталось лишь сурик да хриплая охра.**

Вторая часть—сон, образы, связанные с городом. И, наконец, третья часть тяготеет к первой, как бы продолжая прерванную нить: опять отказ, опять тяготение к смерти (бестолковая жизнь, заморожен-

³ Записные книжки 1931—1932 годов. Вокруг «Путешествия в Армению» в кн.: Осип Мандельштам. Стихотворения, проза, записные книжки. Ереван, 1989, с. 67.

⁴ См. комментарий в кн. Осип Мандельштам. Стихотворения, проза..., с. 121.

ное время, не пролитая горячая кровь). Нельзя не отметить амбивалентности стихотворения: с одной стороны—разочарование, отказ, близкий к смерти, а с другой—тяготение к жизни, и подтверждение тому — ряд ярких, точных образов, воплощающих многообразие жизни и ее восприятия. Эта амбивалентность вообще пронизывает весь цикл. И не только тематику, но даже отдельные образы. Так, например, яркий амбивалентный образ — «москательное ложе». Это смертное ложе, но оно не траурного—черного—цвета и даже не цвета «мертвых гончарных равнин», оно «москательное».

Подобно тому, как в музыкальном произведении выделяют основной мотив, который называется темой, в цикле «Армения» можем выделить две основные темы: тема судьбы Армении и тема судьбы поэта. Мотивы же, сопутствующие этим двум темам,— мотивы жизни и смерти.

Свое начало эти два мотива берут в четверостишии, которое предшествует циклу «Армения». Это четверостишие не случайно поставлено в начале. Оно является как бы краеугольным камнем.

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

В этом четверостишии два ключевых образа и связанные с этими образами два ключевых мотива. Это — образ быка и связанный с ним мотив труда-жизни, а это — образ розы, с которым связан мотив смерти: розы — последние перед зимой, перед смертью — «предзимние». И на грани жизнеутверждающего труда и обреченных на смерть предзимних роз — укрепляющий эти два образа образ «венозной крови».

Венозной, темной кровью набухли розы, но кажется, что венозной кровью набухли и вены на шее быка. Интересен образ «шестикрылого быка». Почему бык шестикрылый? Что это — отголоски вавилонской мифологии? Возможно. Это многослойный образ.

Во-первых, сюда ассоциативно просится Пушкин:

Духовной жаждою томим
В пустыне мрачной я влячился,—
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.

Образ явившегося шестикрылого серафима восходит к библейскому образу шестикрылого серафима, коснувшегося горячим углем уст пророка Исайи: «Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен»⁵. После чего Саваоф посылает Исайю проповедовать отпавшему от истинной веры народу. На образе шестикрылого быка лежит отсвет языческий (вавилонская мифология) и отсвет библейский. Кстати, бык, как и серафим, тоже «является». Но несмотря на этот библейский отсвет, образ быка-труда прежде всего материальный, жизненный. Настолько материальный, что, кажется, осязаешь его грубую фактуру. Труд, выпавший на долю людей, упорный. Это упорство — в подтексте. Упорство предзимних роз, от напряжения набухших венозной кровью, переносится и на людской труд.

Интересна и «окраска» четверостишия. В первых двух строках нет явно выраженного цвета. Какой-то нейтральный цвет: серый, например, — цвет быка, цвет земли. Затем на этом нейтральном фоне появляется темно-красный цвет венозной крови, а в эпитете «предзимние» заложен белый цвет снега.

Итак, два мотива, как две струи, вливаются в цикл «Армения».

⁵ Книга Пророка Исайи (6; 6:7);

Взяв начало от истока, они циркулируют по кровеносной сети цикла, омывая его единый организм. В первой строфе первого стихотворения цикла — те же два мотива:

Ты розу Гафиза колышешь
И няньчишь зверушек-детей,
Плечьями осьмигранными дышишь
Мужицких, бычачьих церквей.

Благодаря предыдущему четверостишию к этой строфе у нас уже как бы имеется ключ. Эту строфу мы можем прочесть так: Ты уми-раешь, ты возрождаешься, ты дышишь, трудишься, живешь. Кстати, интересно: в первой строфе возникает ощущение раскачивания. Поэт как бы раскачивает свою речь. Все три глагола первой строфы — ко-лышешь, нянчишь, дышишь — обозначают действия прерывистые, ди-скретные, состоящие из одинаковых отрезков, отсюда и ощущение рас-качивания речи.

Первая строфа с ее динамикой сменяется, на первый взгляд, ста-тичной второй строфой:

Окрашена охрою хриплой,
Ты вся далеко за горой,
А здесь лишь картинка налипла
Из чайного блюдца с водой.

Однако под кажущейся статичностью скрыта динамика, которая выводится не из грамматических форм и не из семантики глагола, но из семантики строфы в целом. Здесь динамика исторического харак-тера. Это своего рода историческая справка, только данная поэтом.

Если бы можно было составлять к стихам график, то к этим стихам составил бы график, скажем так, нарастания и спада вели-чественности. 1-я и 2-я строки находятся на одном уровне с 7-й и 8-й строками, ибо в первых двух (Ты розу Гафиза колышешь / И нян-чишь зверушек-детей) величественное еще не проявилось, а в послед-них двух — уже исчезло (А здесь лишь картинка налипла / Из чайного блюдца с водой). Ключевым и объединяющим эти строки словом яв-ляется слово «картинка». Уменьшительная форма (не картина, а «кар-тинка») — показатель не только маленького размера земли, оставшейся от большой некогда Армении. «Картинка» — это еще и рисунок, воз-можно, детский.

В 3-й и 4-й строках начинается нарастание величия. Не случайно здесь движения, направленные по горизонтали, — колышешь, нянчишь — сменяются движениями, направленными по вертикали: (Плечьями ось-мигранными дышишь / Мужичких бычачьих церквей). И это нарастание величия достигает своей кульминации в 5-й и 6-й строках: (Окрашена охрою хриплой, / Ты вся далеко за горой.). Как будто голос, постепен-но повышаясь, здесь доходит до крика и срывается — охра «хрипялая», охра «сорвала голос».

Во втором стихотворении цикла мотивы жизни и смерти явлены уже через другие образы и контрастно противопоставлены друг дру-гу. Мотив жизни — через образ «рисующего льва», образ жен, дарую-щих от своей красоты, образ «зловещего языка». Мотив смерти — через образы москательных пожаров (пожар — это смерть, уничтожение), «мертвых гончарных равнин», «рыжебородых сардаров», которых при-ходилось «терпеть средь камней и глины». (Пожары, мертвые равнины, рыжебородые сардары — все это силы уничтожающие, впрочем, как и «казнелюбивые владыки».).

Начальная строфа второго стихотворения — это как бы заявка, в этой строфе задана тема. Тема эта — цвет;

Ты красок себе пожелала—
И выхватил лапой своей
Рисующий лев из пенала
С полдюжины карандашей.

Причем можно выделить два контрастных плана в стихотворении. Контрастность второго плана лежит именно в области цвета: «москательные пожары» контрастируют с «мертвыми гончарными равнинами», а «рыжебородые сардары» — с блеклой однотонностью камней и глин. И далее — опять контраст:

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

Здесь контрастно противопоставляется бурная историческая судьба Армении, через которую прошли «все жизнелюбцы и все казнелюбивые владыки», скуке материка. Причем, можно сказать, что здесь имеется подспудный цветовой контраст: жухлый (блеклый) материк — с одной стороны, и жизнелюбцы и казнелюбивые владыки — с другой (эти последние слова «цветные» в данном контексте).

Четвертая строфа

И, крови моей не волнуя,
Как детский рисунок прости,
Здесь жены проходят даруя
От львиной своей красоты,—

завершает круг львиного творчества. Стихотворение как бы завершилось, начав путь от рисующего льва и кончив львиной красотой жен, которая сродни простоте детского рисунка.

Пятая строфа стихотворения стоит особняком:

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

Эта строфа обособляется не только в тематическом отношении. Здесь вообще нет цвета. Тут только линии — это чистая графика.

В третьем стихотворении («Ах, ничего я не вижу»), о котором мы уже говорили, мотивы жизни и смерти трансформируются. Если раньше они относились к Армении, то теперь разговор идет о поэте, эти мотивы относятся к теме судьбы поэта, но проявляются они через разговор об Армении, об Эривани.

В четвертом стихотворении доминирует мотив смерти. И именно этот мотив связывает третье и четвертое стихотворения:

И вот лежишь на москательном ложе,
И с тебя снимают посмертную маску.

Тут у читателя возникает аналогия с судьбой поэта: ведь и поэт лежит на москательном ложе, и с поэта снимают посмертную маску! Потому что «бестолковую жизнь» он «замусолил» и «крови не пролил» и вообще: «ничего мне больше не надо»...

В пятом стихотворении — образ розы — «венценосного шиповника»:

Руку платком обмотай и в венценосный шиповник,
В самую гущу его целлулоидных терний
Смело, до хруста ее погрузи,—
Добудем розу без ножниц!

В контексте окружающих стихотворений тематика пятого предстает как менее значительная. Предыдущие стихи замешены на глобальных

темах: историческая судьба Армении и личная судьба поэта. Здесь — ни того, ни другого. Маленький подсмотренный эпизод «добывания» розы «без ножниц». И вместе с тем из контекста цикла стихотворение не выпадает. Во-первых, благодаря центральному образу — «венценосному шиповнику». И, во-вторых, здесь опять присутствует мотив смерти. На сей раз умирает «венценосный шиповник» — ведь его срываю. Но эта смерть не должна быть бессмысленной. Розу нужно сорвать так, чтобы не осыпался напрасно лепестков:

**Но смотри, чтобы он не осыпался сразу —
Розовый мусор — муслин — лепесток соломонов...**

Два следующих стихотворения («Орущих камней государство»; «Не развалины, нет, но порубка могучего циркульного леса») как бы берут реванш. Если в предыдущих стихотворениях преобладает мотив смерти, то здесь, напротив, утверждается мотив жизни. Это жизнеутверждающие стихи.

В шестом стихотворении это жизнеутверждение — в рефреном повторяющемся обращении «Армения, Армения!» и во всех характеристиках этой, под несколько иным ракурсом увиденной Армении:

**Орущих камней государство,
Хриплые горы к оружию (зовущая,
К трубам серебряным Азии вечно летящая,
Солнца персидские деньги щедро раздаривающая.**

А в седьмом стихотворении жизнеутверждение — в нащупывании могучих корней государства. Как известно, наличие мощной корневой системы — залог мощного ствола и кроны, т.е. залог длительной могучей жизни. Именно такую мощную корневую систему напоминают строки седьмого стихотворения:

**Не развалины, нет, но порубка могучего циркульного леса,
Якорные при поваленных дубов звериного и басенного христианства,
Рулоны каменного сукна на капителях, как товар
из языческой разграбленной лавки,
Виноградины с голубиное яйцо, завитки бараньих рогов
И находенные орлы с софийными крыльями,
еще не окисленные Византией.**

В восьмом стихотворении вновь появляется образ розы. Интересно: здесь есть некоторые моменты, напоминающие сказку.

**Холодно розе в снегу.
На Севане снег в три аршина...**

Сразу же преувеличение, прямо-таки сказочное. 3 аршина — 2 метра и 13 сантиметров — никаких роз не увидишь! И дальше:

**Вытащил горный рыбак распятые
лазурные сани.**

Опять сказка. Во-первых, сказочно красиво, во-вторых, «горный рыбак» — прямо-таки сказочный персонаж, и, в-третьих, «лазурные сани» (где еще у горного рыбака могли завестись лазурные сани, как не в сказке?)

**Сытых форелей усаые морды
Несут полицейскую службу
На известковом дне.**

Тут намек на типичный сказочный прием: наделение животного свойствами человека («форелей усаые морды несут полицейскую службу»). И дальше мы с Севана перемещаемся в Эривань и Эчмиадзин. Неожиданное такое перемещение. Похоже на рассказ ребенка, ко-

торый торопится рассказать обо всем, обо всем, боится не успеть: «Там-то я видел то-то и то-то, а вот в другом месте — там вообще такое, такое!».

Образ «огромной горы» тоже сказочен. «Огромная гора» похожа на сказочное существо. Огромная гора «выпила весь воздух», возможно, потому, что сама она почти целиком белого цвета — цвета воздуха.

Воздух выпит, и что тут поможет? Разве что волшебная дудка или окарина в форме птицы ли, рыбы ли...

Строка «Снега, снега, снега на рисовой бумаге» звучит, как заклинание. Играет как бы отстраняющую роль. А уж после заклинания возможно любое колдовство. И вот — «Гора плывет к губам».

Кстати, действительно чувствуешь, что «гора плывет к губам». Это ощущение возникает за счет артикуляции строки, здесь сплошные огубленные (лабиальные) звуки: гора — [o] — огубленный звук, а так как [r] соседствует с [o], то он тоже огубленный. То же самое со словом «к губам» — [u] огубленный и предшествующий [r] тоже. В слове «плывет» [п] — губно-губной, а [в] — губно-зубной. Когда читаем эту строку, у нас тоже возникает ощущение плывущей к губам горы. Последнюю строку — «Мне холодно. Я рад...» — можно прочесть и как внезапное пробуждение от этого состояния, и как напротив, более глубокое погружение в него.

Где же тут мотив жизни и мотив смерти? Можно, конечно, сказать, что мотив жизни здесь — это мотив труда этого горного рыбака, а мотив смерти связан, скажем, с образом «огромной горы», которая выпила весь воздух (ведь безвоздушное пространство — это смерть). Но стоит ли примитивизировать? Если нет явных и ярких акцентов, а есть лишь намеки, то надо говорить о намеках, а не об акцентах. И вообще, не стоит подгонять текст под концепцию.

Плавное движение горы, плывущей к губам, сменяется в девятом стихотворении быстрым, динамичным действием, кульминация которого — бег курдин:

А за нею с узелками сыра,
Еле дух перевода, бегут курдины,
Примирившие дьявола и Бога,
Каждому воздавши лоловину.

Мандельштамовские стихи об Армении, безусловно, обособляются в контексте его творчества (имеем в виду все стихи армянской тематики, а не только стихи цикла «Армения»). Причем, если цикл «Армения» представляет собой замкнутое целое, то стихи, к нему прилегающие, как бы нарушают эту замкнутость и превращают книгу стихов, написанных на армянскую тему, в открытую книгу. Единство этой книги возникает не только благодаря единству пронизывающих ее насквозь мотивов и связанных с этими мотивами образов. Единство книги еще и в единстве времени, связывающем эти стихи. Дело тут не в хронологии: стихи написаны, скажем, в октябре такого-то года, следовательно, их связывает временное единство. Не это есть единство времени, но то, что все эти стихотворения написаны на едином дыхании. Это «дыхание» течет в жилах каждого стихотворения, и именно оно создает единство книги. Стихотворения не беспорядочно собраны в цикл и в книгу, они смонтированы в книгу. А монтаж книги — это соединение стихов с учетом давления в них времени.

В первых двух строках десятого стихотворения — восторг, удивление, детская радость:

Какая роскошь в нищенском селеньи
Волосяная музыка воды!

Здесь интересен эпитет «волосяная», относящийся к музыке. Почему «волосяная»? Как уже отмечалось, у Мандельштама все звучащее, как правило, существует не само по себе, а обязательно тут же одевается

в зримый образ, в видимую одежду. В данном случае в такую одежду одевается музыка. Причем, здесь акцент сделан не только на зрительную сторону, но и на осязание. Мы как будто осязаем волосяную фактуру музыки. Что касается зрительной стороны, то эпитет «волосяная», примененный к музыке, можно истолковать так: вода, текущая по неровному руслу, напоминает струящиеся пряди волос. К такой зрительной ассоциации тяготеет образ «водяной девы»: («Как будто в гости водяная дсва / К часовщику подземному пришла»). И еще: в эпитете «волосяная» проступает что-то тревожное. Именно тревожность—связующее звено между восторженностью первых двух строк и испугом, смертельным ужасом последующих двух: («Что это? Пряжа? Звук? Предупрежденье? / Чур-чур меня! Далеко ль до беды?») Здесь—волнение, намек на обреченность, на беду, но вместе с тем и попытка отогнать эту беду заклинанием: «чур-чур меня!».

В следующем же одиннадцатом стихотворении — никакого волнения, напротив, твердое осознание безысходности, отказ:

**Я тебя никогда не увижу
Близорукое армянское небо.**

Почему небо «близорукое»? Во-первых, в этом определении подспудно заложена цветовая характеристика, цвет. Небо близорукое, потому что кажется низким, вернее, слишком близким к земле из-за своего насыщенного, интенсивного цвета — ведь это «лазурь», «слепорожденная бирюза». А кто приближается, чтобы разглядеть? Близорукий человек.

Это небо вчитывается в землю, и так как оно «близорукое», то оно и приблизилось к земле, чтобы разглядеть. А чем ярче, интенсивнее цвет неба, тем более близким к земле оно кажется. (Вообще образ неба, способного видеть, — одушевленного неба — встречается у Мандельштама не только в «армянских стихах»).

Близорукое небо приблизилось к земле, но все тщетно:

**А близорукое шахское небо—
Слепорожденная бирюза—
Все не прочтет пустотелую книгу
Черной кровью запекшихся глин.**

Но небо близорукое не только в силу своего цвета, а потому что что-то случилось у него со зрением. Помутнилось зрение неба, а иначе разве оно допустило бы «молодые гроба»? Ведь для Мандельштама небо — не просто небесный купол. В народе говорят небесный суд (читай: суд Божий). А где же Божий суд, если «молодые гроба»?

Небо — слепая от рождения бирюза, небо — «шахское» — высокомерное и чуждое. Вообще небо — «неохранилище» — особая тема в творчестве Мандельштама. В 1911 году Мандельштам еще не верил в возможность полной слепоты неба:

**О небо, небо, ты мне будешь спать!
Не может быть, чтоб ты совсем ослепло...**

Причем, интересно: и небо «близорукое», и сам поэт, прищурясь, смотрит на «дорожный шатер Арарата» (прищуриваться — привычка близорукого человека):

**Я тебя никогда не увижу,
Близорукое армянское небо,
И уже не взгляну, прищурясь,
На дорожный шатер Арарата.**

Образ неба — «близорукое армянское небо» — появляется в конце цикла. Мандельштам, как истинный строитель, возводит сначала стены своей конструкции и только в конце купол — небесный купол.

Все образы, из которых складывается образ Армении, проходят, сменяя друг друга, и остаются наконец только «лазурь да глина» — небо и земля. Мандельштам в последнем стихотворении цикла восходит к истоку, к началу, к библейскому началу мира. И не случайно именно здесь появляется образ книги.

**И уже никогда не раскрою
В библиотеке авторов гончарных
Прекрасной земли пустотелую книгу,
По которой учились первые люди.**

Книга у Мандельштама — это не Книга Книг, не Библия, а земля библейская — «прекрасной земли пустотелая книга». По ней «учились первые люди» — люди, первыми после потопа ступившие на землю. Итак, все образы отошли, остались только небо и земля:

**Лазурь да глина, глина да лазурь,
Чего ж тебе еще? (Скорей глаза сощури,
Как близорукий шах над перстнем бирюзовым.**

Шах сощурился над своим богатством — бирюзовым перстнем, а у поэта другое богатство — «прекрасной земли пустотелая книга». И не случайно здесь сравнение именно с шахом — лицом, облеченным властью. Поэт тоже облечен властью, правда, несколько иного рода.

И далее — вереница образов, как бы переливающихся один в другой:

**Над книгой звонких глин, над книжною землей,
Над гнойной книгою, над глиной дорогой,
Которой мучимся, как музыкой и словом.**

«Книга звонких глин» — это земля, ведь земля — это книга, ее можно прочесть. «Книга звонких глин» ассоциируется с глиняными табличками, которыми пользовались до папируса и бумаги. Частично образ «книги звонких глин» объясняет образ «пустотелой книги»:

**И уже никогда не раскрою
Прекрасной земли пустотелую книгу.**

Глины звонки оттого, что пустотелы (ведь заполненная полость не может дать звонкого звука). «Книжную землю» можем прочесть и как библейскую землю (книга — Библия, книжная земля — библейская земля). Образ «гноющей книги» сопряжен с исторической судьбой этой библейской земли. Гной, как известно, образуется на месте нарушения целостности ткани — на месте раны. Поэтому книга «гноющая» (кстати, цвет гноя похож на цвет глины). И, наконец, образ «глины дорогой / Которой мучимся, как музыкой и словом». Глина — такой же материал творчества, как музыка и слово, поэтому она «дорогая» и поэтому ею «мучимся».

Можно сказать, что в конце цикла Мандельштам собирает в пучок, фокусирует все начала, он восходит к началу — ветхо- и новозаветному: «лазурь да глина, глина да лазурь» — небо и земля, а, как известно, «Вначале сотворил Бог небо и землю» (Быт. 1:1); а завершает Мандельштам «словом» — «В начале было Слово» (Ев. от Иоанна 1:1).

Надежда Мандельштам сказала, что в Армении у Осипа Эмильевича открылось «второе дыхание». А что еще может открыть «второе дыхание», как не возврат к началу?

Среди многочисленных описаний облика Мандельштама (имеется в виду зрелая пора его жизни, а не тот период, когда он был «худощавым мальчиком с ландышем в петлице, с высоко закинутой головой и с ресницами в полщеки»⁶) есть и такое описание: «— Посмотрим,

⁶ А. Ахматова. Листки из дневника (о Мандельштаме) в сборнике «Серебряный век», М., 1990.

что это за человек,— ответил он (генерал-губернатор Батумской области) и тотчас же распорядился по телефону доставить Мандельштама к нему. Доставили. Входит низкого роста сухопарый еврей — лысый, без зубов, в грязной, измятой одежде и дырявых шлепанцах. Вид подлинно библейский⁷. «Библейский» Мандельштам обрел библейскую Армению, вгляделся в нее и чел ее судьбу родственной своей.

Мандельштам действительно обрел «второе дыхание». Не просто потому, что вновь вернулся к стихам, заговорил после долгого молчания, но главное — потому что через судьбу Армении он обрел свою судьбу, обрел свою жизненную миссию, утвердился в этой миссии. И если в 1912 году Мандельштам писал:

И думал я: витийствовать не надо.
Мы не пророки, даже не предтечи,
Не любим рая, не боимся ада
И в полдень матовый горим, как свечи,—

то в 30-м году эта бесполезность перерастает в трагизм:

Я бетсодковую жизнь, как мулла свой Юран, замусолил,
Время свое заморозил, и крови горячѣй не прочил.

Но буквально через год открывшееся «второе дыхание» даст о себе знать в полную силу:

Я больше не ребенок!
Ты, могила,
Не смей учить горбатого — молчи!
Я говорю за всех с такою силой,
Чтоб небо стало небом, чтобы губы
Потрескались, как розовая глина.

Вот он — обретенный жизненный толк:

«Я говорю за всех».

Մ. Ռ. ԱՆԴՐԵՅՎԱ.— Օ. Մանդելշտամի հայկական ումնանկարները.—
Հոդվածը Օ. Մանդելշտամի «Հայկական բանաստեղծությունների» նորովի ընթերցման փորձ է: Քննության են առնվում ոչ միայն «Արմենիա» շարքի, այլև այնտեղից դուրս մնացած, բայց դրանց հարող բանաստեղծությունները: Վերլուծվում են բանաստեղծությունների կերպավորման համակարգը, ինչպես նաև միջանցիկ մոտիվները, որոնք կազմում են շարքի արյունաատար համակարգը: Հատուկ ուշադրություն է դարձվում շարքի օրգանական միասնությանը և պլաստիկությանը:

⁷ II. Нерлер. Мне Тифлис горбатый снится. В кн. О. Мандельштам. Тбилиси, 1990, с.