

Институт по изучению СССР

Institute for the Study of the USSR * Institut zur Erforschung der UdSSR

Institut d'études sur l'URSS

Ирина Бушман

Поэтическое искусство Мандельштама



Мюнхен

1964

Институт по изучению СССР

Institute for the Study of the USSR • Institut zur Erforschung der UdSSR

Institut d'études sur l'URSS

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

(Серия I, выпуск 70)

Ирина Бушман

**Поэтическое искусство
Мандельштама**

М ю н х е н

1 9 6 4

Работы, издаваемые Институтом за подписями их авторов, являются свободным выражением взглядов и выводов авторов. Издательская Коллегия Ученого Совета Института оставляет за собой право иметь собственное суждение по издаваемым статьям и материалам.

Перепечатка разрешается при условии указания источника.

Помещаемый здесь портрет О. Э. Мандельштама заимствован из альманаха «Воздушные пути» II, Нью-Йорк 1961.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. B. Iwanow.

Herausgeber und Verlag: Institut zur Erforschung der UdSSR, e.V.,
8 München 22, Mannhardtstraße 6, Tel. 22 06 81-84.

Druck: I. Baschkirzew Buchdruckerei, München-Allach,
Peter-Müller-Str. 43.

Printed in Germany



**Осип Эмильевич Мандельштам
(1891—1938?)**

ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО МАНДЕЛЬШТАМА

I. Гонение — замалчивание — признание

В 1963 или 1964 г. исполнилось, как можно полагать, 25 лет со дня смерти Осипа Эмилевича Мандельштама, творчество которого является одной из вершин «серебряного века» русской литературы.

В Советском Союзе литературное наследие Мандельштама не только не является предметом систематического изучения, но не подвергалось и отдельным опытам научного анализа и самое имя поэта, загубленного сталинским режимом, в течение долгого времени оставалось вычеркнутым со страниц печати. Только в 1961 году Илья Эренбург впервые напомнил о Мандельштаме в своих мемуарах, где на передний план выдвигаются злоключения поэта при белых и меньшевиках, а на его страшный конец делаются расплывчатые намеки. Явно стремясь оправдать Мандельштама перед партийными критиками, Эренбург тщательно выискивает в его стихах элементы «созвучности великой революционной эпохе», как он делал это впервые более 40 лет тому назад.¹

Как ни осторожно подошел Эренбург к скользкой теме, его попытка расширить круг «воскрешенных для печати» не прошла безнаказанно. В статье «Мемуары

¹ Илья Эренбург, Люди, годы, жизнь, книга вторая, «Новый мир» 1, 1961, стр. 131, 139—147, 149—152; Портреты русских поэтов, Аргонавты, Берлин 1922.

и история» Ал. Дымшиц подверг воспоминания Эренбурга не скрывающей своего пристрастия критике.² Одним из центральных пунктов обвинения является «преувеличение масштабов» целого ряда поэтов и в первую очередь именно Осипа Мандельштама. Однако из четырех страниц, отведенных мемуарам Эренбурга, почти целая страница посвящена Мандельштаму, что свидетельствует о значительности неугодного критику поэта. В этой статье ясно звучат отголоски ждановщины, но статья Николая Чуковского «Встречи с Мандельштамом»³ является дальнейшим, после мемуаров Эренбурга, шагом к признанию в СССР подлинного значения творчества нашего поэта и к реабилитации его самого. Еще в 1962 г. были опубликованы стихотворения Мандельштама, ранее не появлявшиеся в советской печати: «Ариост» («Во всей Италии приятнейший, умнейший»), «После полуночи сердце ворует...», «Да, я лежу в земле, губами шевеля...», Стансы в следующих отрывках: «Я не хочу среди юношей архивных...», «Люблю шинель красноармейской складки...», «И ты, Москва, сестра моя, легка...», «Моя страна со мною говорила...»⁴ Н. Чуковский в своей статье не только цитирует некоторые стихотворения из сборников «Камень» и "Tristia", но и приводит полностью стихотворение «Жил Александр Герцович», ранее не опубликованное в Советском Союзе. Кроме того в той же книге журнала «Москва», в которой появилась статья Чуковского, опубликованы под названием «Восемь неизданных стихотворений» следующие произведения опального поэта: «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...», «Мы с тобой на кухне посидим...», «Эта область, в темноводье...», «Как подарок запоздалый...», «Вехи дальнего обоза...», «Мой щегол, я голову заки-

² «Октябрь 6, 1961, стр. 196.

³ «Москва» 8, 1964, стр. 143—152.

⁴ День поэзии, Советский писатель, Москва 1962, стр. 285—286.

ну . . .», Я нынче в паутине световой» и «Из восьмистиший», фактически представляющее собой два самостоятельных стихотворения («Люблю появление ткани» и «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме . . .»). Являются ли эти первые, после более чем 30-летнего перерыва, публикации стихов Мандельштама поворотным пунктом, будет ясно после намеченного на последнюю четверть 1964 г. выхода в свет сборника «Поэты начала XX века». ⁵ По предварительным планам в сборник должны войти стихи целого ряда поэтов, долгое время подвергавшихся замалчиванию, в том числе Мандельштама. Еще неизвестно, будет ли вступительная к сборнику статья носить биографический характер или только литературно-критический и будут ли в ней указаны подлинные причины и обстоятельства гибели Мандельштама — по Дымшицу поэт был «загублен декадансом» — но, может быть, в ней будет по крайней мере официально установлен год его смерти.

Заявленное в журнале «Новые книги» на конец 1959 г. издание стихотворений Мандельштама в большой серии «Библиотека поэта» не увидело света к указанному сроку. В 1960 г., путешествуя по России, Ольга Андреева-Карлайль слышала о подготовке к печати сборника стихотворений Мандельштама, который должен был выйти в свет «в ближайшем будущем». ⁶ В статье «Новое о судьбе Осипа Мандельштама» Георгий Стуков относил предстоявшее появление однотомника Мандельштама к весне 1963 г. ⁷ По всем признакам это издание до сих пор не появилось. Возможно, что оно и не будет вовсе допущено к печати и что включение стихотворений Мандельштама в упомянутый выше сборник является до сих пор единственно возможной формой компромисса.

⁵ «Новые книги СССР» 22, 1964.

⁶ Olga Andreyev-Carlisle, *Voices in the Show*, London 1962, p. 137.

⁷ Мосты 10, 1963, стр. 151.

Серьезный пробел, созданный в русской литературе замалчиванием творчества Мандельштама на его родине, по мере сил восполняется в русском зарубежье. В 1955 г. изд-во им. Чехова в Нью-Йорке выпустило собрание сочинений О. Мандельштама под редакцией проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. В основу этого издания были положены сборник «Стихотворения», книга «Шум времени» и сборник статей на литературные темы «О поэзии», пополненные произведениями разных лет, не вошедшими в эти сборники. Когда стихотворения Мандельштама, ходившие в списках по Советскому Союзу, достигли, наконец, и русского зарубежья, они были опубликованы в различных периодических изданиях. Самой обширной из этих публикаций является издание 57 стихотворений в 1961 г. во второй книге альманаха «Воздушные пути». ⁸ Это стихи 1930—1937 гг. Только часть из них помечена городами: одно («Мы с тобой на кухне посидим») помечено «Ленинград», одно («Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма») «Хмельницкая», целый ряд стихотворений помечен Москвой, а большая часть Воронежем (все стихи 1937 г.). Одно из них («За гремучую доблесть грядущих веков») ранее было уже опубликовано в Собрании сочинений в несколько иной редакции. ⁹ В том же номере альманаха, в статье В. В. Вейдле «О последних стихах Мандельштама» приводится целиком стихотворение «Жил Александр Герцович».

В 1962 г. были опубликованы пять стихотворений 1935—1937 гг. ¹⁰ В 1963 г. стихотворение «Квартира тиха как бумага...» с комментарием Георгия Стукова. ¹¹ Его же комментарием снабжены шесть стихотворений 1932—1937 гг., появившихся в том же году. ¹² Из них

⁸ Воздушные пути II, стр. 9—69.

⁹ Осип Мандельштам Собрание сочинений, стр. 147.

¹⁰ Вестник русского студенческого христианского движения 64, 1962, стр. 48—50.

¹¹ «Русская мысль», 21. 2. 1963.

¹² Мосты 10, 1963, стр. 154—159.

стихотворение «Ариост» было почти одновременно напечатано в Советском Союзе.¹³

Наконец, в третьей книге альманаха «Воздушные пути» появились пять стихотворений 1934—1935 гг. Три из них сонеты «Петрарка» («Как соловей сиротствующий славит . . .»), «Река разбухшая от слез соленых . . .» и «Когда уснет земля и жар отпышет . . .»,¹⁴ опубликованное почти одновременно в Вестнике русского студенческого христианского движения под названием «Петрарка».

Кроме перечисленных в Собрании сочинений изданий Мандельштама на итальянском, французском и английском языках, за последние годы в различных странах вышли в свет новые переводы его произведений. Во Франции новые переводы стихов и прозы Мандельштама дал известный поэт Paul Celan. Он же перевел и на немецкий язык 44 стихотворения Мандельштама, вошедшие в сборник „Drei russische Dichter“ в издательстве Fischer во Франкфурте на Майне в 1963 г. К сожалению, переводчик часто «растолковывает» читателю смысл стихотворения, несколько упрощая его, а иногда и отклоняясь от оригинала. Селан, очевидно, не придает стихотворному размеру такого значения, какое придает ему Мандельштам, и часто произвольно меняет ритмы, заботливо выбранные русским поэтом, на другие, не соответствующие содержанию.

Иным путем пошли Юдифь Андреева, Глория Лумке и Роза Стайроп в упомянутой книге Ольги Андреевой-Карлайль. Переводчицы поняли огромное значение ритмов в поэзии Мандельштама и заботливо сохраняют в переводах размер оригинала, несмотря на все трудности, возникающие из-за огромной разницы между русским и английским языками. Они предпочитают в крайнем случае пожертвовать рифмой, менее важной

¹³ День поэзии, Москва 1962.

¹⁴ Осип М а н д е л ь ш т а м , Стихотворения, Воздушные пути III, 1963, стр. 19—23.

для Манделъштама, чтобы сохранить смысл. Перевод стихотворения «На страшной высоте блуждающий огонь» с сохранением ритма и рифмы можно назвать одним из лучших опытов передачи произведений Манделъштама на иностранных языках. По последним сведениям, в немецком издательстве Suhrkampf готовится к печати перевод «Египетской марки». Но, что особенно важно, в США скоро увидит свет расширенное и дополненное издание сочинений Манделъштама на русском языке.

Жизнь Манделъштама известна недостаточно. Неофициальные сведения, доходящие из СССР на Запад, отрывочны, а порой и противоречивы. Тем большую ценность приобретают для биографов Манделъштама воспоминания о поэте, не ограниченные какими-либо цензурными рамками, т. е. опубликованные за рубежом. В «Портретах современников» Сергея Маковского Манделъштаму посвящена глава, содержащая между прочим и рассказ о первом появлении семнадцатилетнего юноши в редакции журнала «Аполлон». ¹⁵ Также целая глава отведена Манделъштаму в «Петербургских зимах» Георгия Иванова. ¹⁶ В последнем случае о Манделъштаме повествует не только современник или даже старый знакомый, а один из лучших его друзей, к тому же и сам поэт, достойный близкого Манделъштаму места в рядах русских лириков XX века. Возможно, что в этих воспоминаниях поэтов о поэте, в которых образ Манделъштама дается словно «сквозь дымку петербургских туманов» и преломляется через призму субъективного лирического восприятия, встречаются отступления от «скучных истин» в пользу «художественной правды». Но они прекрасно передают атмосферу литературной богемы предреволюционных и рево-

¹⁵ Сергей Маковский, Портреты современников, издательство имени Чехова, Нью-Йорк 1955, стр. 375—398.

¹⁶ Георгий Иванов, Петербургские зимы, издательство имени Чехова, Нью-Йорк 1952, стр. 113—128.

люционных лет, которая была родной средой нашего поэта.

В предисловии к собранию сочинений Мандельштама проф. Г. П. Струве объединил те факты из жизни поэта, которые к 1955 г. были известны на Западе. Это первая последовательно изложенная биография Мандельштама, которую ее автор, зная, насколько неполны доступные западным исследователям источники, назвал «опытом биографии». Вместе с дошедшими до нас в начале 60-х годов поздними стихотворениями Мандельштама проникли на Запад и новые сведения о судьбе поэта. Они изложены и подвергнуты анализу Георгием Стуковым.¹⁷ Артур Лурье в статье «Детский рай» сравнивает мироощущение Жерара Нервала, Велемира Хлебникова и Осипа Мандельштама и приводит интересные биографические факты.¹⁸ Настоящим кладом для будущего биографа являются посвященные Мандельштаму главы из лирико-мемуарных очерков Ирины Одоевцевой «На берегах Невы».¹⁹ Они охватывают всего несколько месяцев из начала 20-х годов, но за этот короткий срок Одоевцева, уже ранее оценившая по достоинству Мандельштама-поэта, сумела понять и оценить Мандельштама-человека. С поразительной точностью сберегла поэтесса в своей памяти мельчайшие подробности каждой встречи с Мандельштамом, в кругу друзей, на лекциях в Доме Искусств, на мокрой от дождя и занесенной снегом улице Петрограда, не отбрасывая ни высоко-поэтических тонкостей, ни будничных мелочей — это не «печальная память рассудка», а глубокая и светлая память сердца. Почти все воспоминания о Мандельштаме его друзей относятся только к 10-м—20-м годам. По имеющимся в настоящее время в нашем распоряжении источникам можно составить лишь краткую биографическую канву.

¹⁷ Мосты 10, стр. 150.

¹⁸ Воздушные пути III, стр. 161—172.

¹⁹ «Новый журнал» 71, 1963, стр. 12—43; 72, 1963, стр. 64—91.

Осип Эмильевич Мандельштам родился 15 января 1891 г. в Варшаве, в семье коммерсанта. Детство провел в Петербурге, где посещал Тенишевское училище, и в Павловске. Стихи начал писать с детских лет. В 1906—1910 гг. путешествовал за границей (Италия, Франция, Швейцария, Германия). Слушал лекции в Гейдельбергском университете. Первая публикация стихов в 1910 г. в журнале «Аполлон». Знакомится с Н. С. Гумилевым и сблизается с акмеистами. В 1911 г. поступает в Петербургский университет (сведения об окончании противоречивы). Первый сборник стихотворений «Камень» выходит в 1913 г., в 1916 г. он переиздается. В революционные 1917—1920 гг. Мандельштам много скитается по России (Крым, Кавказ, Украина). Зимой 1920—1921 гг. возвращается в Петроград. Летом 1921 или весной 1922 г. переезжает в Москву и женится на артистке Надежде Хазиной. Брак счастливый. Дочь родилась в 1922 или 1923 г. В 1922 г. в изд-ве Петрополис вышел сборник „Tristia“, который был в 1923 г. переиздан в несколько расширенном виде, в 1925 г. первая книга прозы «Шум времени», в 1928 г. книга прозы «Египетская марка». В том же 1928 г. выходит сборник «Стихотворения». В 1925 и 1930 гг. Мандельштам посещает Ленинград. С конца 20-х годов начинается систематическое преследование Мандельштама со стороны партийной большевистской критики (обвинение в плагиате в 1928 г.). Все дальнейшие сведения о судьбе поэта противоречивы и не могут быть проверены. В 30-е годы Мандельштама совершенно перестают печатать (дату последней публикации еще нельзя считать окончательно установленной). Лето 1933 г. Мандельштам повидимому проводит в Старом Крыму. В середине 30-х годов он был арестован: по одним сведениям уже в начале 1934 г. за эпиграмму на Сталина, по другим сведениям несколько позднее, в связи с делом об убийстве Кирова. Выслан в Воронеж, по одним источникам в конце 1934 г., по другим в начале

1935 г. В 1937 г. вновь арестован в Воронеже и отправлен в ссылку. В 1938 г. Мандельштам находится в транзитном лагере для ссыльных во Владивостоке. Умер там же, в лагере или в больнице. Точная дата его смерти остается пока неизвестной. Бывшие солагерники называют то весну 1938 г., то 1940 г., некоторые другие источники относят смерть поэта к 1939 г., официальный ответ из Советского Союза на запрос одного американского ученого указывает 27 декабря 1938 г. В воспоминаниях Эренбурга бывший солагерник Мандельштама рассказывает, как поэт «за тысячи километров от родного города больной у костра читал сонеты Петрарки». Георгий Стуков приводит другой рассказ очевидца, что сошедший с ума Мандельштам был изгнан солагерниками из барака и жил около выгребной ямы, обросший поседевшими космами волос, питаясь отбросами. В самой безмерности такого унижения есть что-то трагически возвышающее, сближающее образ умирающего с королем Лиром Шекспира или даже с библейским Иовом. У биографии Мандельштама, действительно, есть тенденция обрастать легендами. Начало этому положил факт, единогласно подтверждаемый всеми источниками: на приеме у Каменевых Мандельштам вырвал из рук пьяного Блюмкина ордера на расстрелы и разорвал их. С тех пор за Мандельштамом укоренилась репутация человека, способного на самые неожиданные поступки.

«Щуплый, маленький, с закинутой назад головкой, на которой волосы встают хохолком . . . похожий на молоденького петушка . . .»²⁰ — таким видел его Эренбург в 1920 г. и точно такое же описание он повторил в 1961 г.²¹ Сходен с этим описанием и портрет, данный Георгием Ивановым: «На щуплом маленьком теле несоизмеренно большая голова. Может быть, она и не такая большая, но она так утрированно откинута назад на че-

²⁰ Илья Эренбург, Портреты русских поэтов, стр. 103.

²¹ Илья Эренбург, «Новый мир» 1, 1961, стр. 142.

ресчур тонкой шее, так пышно вьются и встают дыбом мягкие рыжеватые волосы (при этом посередине черепа лысина — и порядочная), так торчат оттопыренные уши... И еще чичиковские бачки пучками...»²² Но Вейдле говорит не только о «гордо откинутой назад голове с легким хохолком волос над открытым лбом», но и о «нежном румянце лица» и даже о «тонко очерченном профиле, годном для камеи...»²³ В той же книге «Воздушных Путей» мы находим и портрет Мандельштама. Перед нами довольно узкое и очень бледное лицо, скорее красивое, неподвижное и чем-то типично-декадентское. Над огромным лбом гладко прилегающие к голове волосы, которые не кажутся светлее черного костюма. И даже всеми удостоверенных бакенбард нет. Из столь различных данных невозможно вывести «среднее арифметическое». Очевидно, лучше всего поверить самому внимательному наблюдателю — Ирине Одоевцевой, которая следующим образом описывает свое первое впечатление при встрече с Мандельштамом: «Меня всегда удивляло, что многим он казался комичным, карикатурой на поэта и самого себя. Но вот я впервые смотрю на него и вижу его таким, как он на самом деле. Он не маленький, а среднего роста. Голова его не производит впечатления «непомерно большой». Правда, он преувеличенно закидывает ее назад... У него пышные, слегка вьющиеся волосы, поднимающиеся над высоким лбом. Он худой... Здороваясь со мной, он протянул мне руку и, подняв полуопущенные веки, взглянул на меня голубыми сияющими «ангельскими глазами».²⁴ В общем мы не можем себе составить безошибочное представление о его внешности. Но в отражении духовного облика Мандельштама источники прекрасно дополняют друг друга. Из мо-

²² Георгий Иванов, ук. соч., стр. 119.

²³ Владимир Вейдле, О последних стихах Мандельштама, Воздушные пути II, стр. 70.

²⁴ Ирина Одоевцева, ук. соч., Новый журнал 71, стр. 19.

заики мелких фактов, отдельных встреч, случайных разговоров возникает образ своеобразного «юродивого о поэзии», но одновременно и человека в самом высоком смысле этого слова, мученика за правду искусства.

Слава Мандельштама особого рода. При жизни он никогда не пользовался такой популярностью среди широких читательских масс, какой достиг, благодаря родству своей поэзии с народной песней, Есенин или, благодаря зычности своего поэтического голоса, Маяковский, в сущности вряд ли более понятный, чем Мандельштам. Круг читателей и ценителей Мандельштама всегда был даже несколько уже, чем круг понимавших и любивших Пастернака, так как последний, при ничуть не меньшей сложности, захватывал читателя страстностью своей поэзии, в то время как поэзии Мандельштама присуща большая сдержанность. Тем не менее место Мандельштама в русской поэзии виднее и значительнее почетной роли «поэта для поэтов», которую по сей день склонны ему приписывать даже некоторые знатоки русской литературы. Мандельштам поэт не для массы, а для все более растущей элиты читателей. «Есть небольшой тесный круг людей, которые знают, — не думают, не считают, а именно знают, что Осип Мандельштам замечательный поэт», — начинает свою статью «Несколько слов о Мандельштаме» Георгий Адамович, провозглашающий законное право Мандельштама на признание потомками, подобное тому, которое получил в XX веке Тютчев.²⁵

Владимир Вейдле в статье «О последних стихах Мандельштама» дает сравнительный анализ так называемых «Воронежских тетрадей» и более ранних произведений Мандельштама.²⁶ Георгий Адамович в статье «Несколько слов о Мандельштаме»²⁷ показывает, как сильно выделялось вышедшее из тютчевской школы

²⁵ Воздушные пути II, стр. 87.

²⁶ Там же, стр. 70—86.

²⁷ Там же, стр. 87—101.

мастерство Мандельштама на общем фоне блестящего «серебряного века». Лирические наброски Ю. Марголина «Памяти Мандельштама» посвящены как бы духовной биографии поэта, его чудесному «выходу из косноязычия» и трагическому погружению в молчание.²⁸

II. Смех — страх — нежность

«Мандельштам — самое смешливое существо на свете», — заявляет Георгий Иванов.²⁹ Сергей Маковский чаще всего вспоминает Мандельштама смеющимся. Илья Эренбург свидетельствует также о мастерском умении Мандельштама смешить других, даже при далеко не смешных ситуациях. Н. С. Гумилев называл Мандельштама ходячим анекдотом. Не отрицая ни остроумия, ни смешливости Мандельштама, Адамович поясняет: «Шутки, остроты, пародии, экспромты, слишком прочно в мандельштамовской посмертной легенде утвердившиеся, все это расцветало пышным цветом лишь на людях... при встречах одиночных от Мандельштама, будто бы всегда давившегося смехом, не оставалось ничего».³⁰ Ирина Одоевцева свидетельствует о том, как внезапны были у нашего поэта переходы от смеха к грусти и как, с другой стороны, даже глубокая искренняя скорбь часто не мешала Мандельштаму вдруг залиться смехом по какому-то, иногда казалось бы ничтожному, а для собеседника порою, может быть, и непонятному поводу, от «иррационального комизма, переполняющего мир», по его собственному объяснению. Близкие друзья вспоминают, что Мандельштам даже выражал недоумение, почему вообще существует особая юмористическая литература, когда в жизни «все и без того так смешно». Для Мандельштама

²⁸ Там же, стр. 102—110.

²⁹ Георгий Иванов, ук. соч., стр. 115.

³⁰ Воздушные пути II, стр. 96.

смех, не горький, саркастический, а искренний, из души рвущийся смех, был не столько зависящим от внешних обстоятельств, сколько чем-то самостоятельным, заставляющим отступить на задний план не только серьезность, но и грусть и даже страх.

Есть много видов страха, от священного трепета перед Божеством до дрожи отвращения при виде паука. Мандельштам был подлинным гроссмейстером страха, который он пережил во всех возможных формах, от брезгливого «устриц боялся», до ужаса перед хаосом, во всех нюансах от вполне реального страха до абсолютно необъяснимого, того, что он сам называл "angoisse", который заставлял его «жить подальше от самого себя», т. е. избегать одиночества. Впрочем, именно казавшийся сначала необъяснимым страх Мандельштама перед любого вида форменной одеждой и каждым учреждением, выражавшийся в формуле «слава Богу, на этот раз пронесло» и служивший предметом шуток со стороны друзей поэта, в конце концов оказался пророческим: именно представители учреждений и носители формы лишили Мандельштама сначала свободы, а потом и жизни.

«Хаос приводил в ужас. Мандельштам защищался от хаоса бытом... Быт Мандельштама заключался в его любви к самым простым вещам: он любил пирожные... любил кататься на извозчике», — рассказывает А. Лурье.³¹ Но Мандельштам умел не только вытеснять из своей души страх смехом или ограждать от страха бытом. По свидетельству того же автора, Мандельштам «без труда умея переносить голод, холод, лишения, не мог мириться со злом и несправедливостью. Возмущенный злом, Мандельштам был способен совершить самые неожиданные и самые опасные поступки и не задумывался над тем, к чему они его приведут. Несмотря на страх... Мандельштам играл с опасностью,

³¹ Воздушные пути III, стр. 169.

как ребенок играет с огнем или малыш лезет в драку с обидевшими его большими оболтусами». ³² Сознание своей неразлучности со страхом, а с другой стороны своего умения совладать с ним побудило Мандельштама написать: «Страх берет меня под руку и ведет... Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал «с ним мне не страшно». ³³ И, если представить себе те толщи страха, которые Мандельштаму приходилось преодолевать для совершения своих рыцарских безумств, то его можно по праву назвать одним из храбрейших людей нашей эпохи.

Источником этого мужества было человеколюбие Мандельштама, которое не имело ничего общего с абстрактной теоретической любовью к грядущим поколениям, будто бы требующей принесения человеческих жертв из рядов современников, а было подлинным гуманизмом, своеобразной возвышенной и принципиальной нежностью к человеку прошлого, настоящего и будущего, к человеку как таковому. «Мандельштам был очень ласков, — вспоминает Артур Лурье, — близких своих друзей он любил гладить по лицу с нежностью, ничего не говоря, а глядя на них сияющими и добрыми глазами». ³⁴ О доброте и человечности Мандельштама неоднократно упоминает и Эренбург.

О нежности души Мандельштама, но уже в ином значении, о ее легкой уязвимости и почти полной беззащитности рассказывает В. В. Вейдле. Ирина Одоевцева устанавливает тесную связь между нежностью Мандельштама к людям и едва ли не самым упорным из мучивших его видов страха, страхом не быть любимым окружающими как поэт или как человек. Именно из этого источника возникали и робость Мандельштама перед женщинами, и боязнь одиночества. Сцены «игры в

³² Там же.

³³ Собрание сочинений, стр. 197.

³⁴ Воздушные пути III, стр. 170.

тайну», о которой рассказывает Одоевцева,³⁵ особенно ярко характеризует чистоту и необычайную чувствительность поэта. Нежность была одним из самых основных, неотъемлемых свойств его характера (очевидно, поэтому оказался счастливым, вопреки ожиданию большинства друзей, его брак), но Мандельштам этого свойства стеснялся, пытаясь, впрочем довольно безуспешно, его скрывать. Только в поэзии, где над бездной античного хаоса возводилось невесомое и непоколебимое здание Божественного Порядка, позволялось нежности откинуть с лица покрывало. Проза повествовала о буднях, а будни с их мелочной суетой, отнюдь не всегда поддававшейся обузданию бытом, в глазах Мандельштама были носители хаоса. Как правильно указывает Ю. Марголин,³⁶ для Мандельштама проза — орудие обороны.

Некоторые литературные критики не придают художественной прозе Мандельштама значения, отменяя ее на задний план, на периферию творчества. Проза Мандельштама, действительно, характерная «проза поэта»: она насквозь пронизана лиризмом, она обладает ясно ощутимым ритмом, создающимся более или менее регулярными повторениями целой группы слов, иногда в различных вариантах, с легкими только изменениями, например «в не по чину барственной шубе» в наброске под тем же названием или «химера русской революции с жандармскими рысьими глазами и в голубом студенческом блике» в эскизе «Сергей Иваныч». ³⁷ Но разве не была всегда и не осталась до конца «прозой поэта» художественная проза Б. Л. Пастернака, что не помешало поэту создать великое в области крупного прозаического жанра? Подход к прозе Мандельштама как к «второсортной», малозначимой части его творчества кажется нам преждевременным. Именно фрагментарность и по-

³⁵ «Новый журнал» 72, стр. 77.

³⁶ Воздушные пути II, стр. 103.

³⁷ Собрание сочинений, стр. 229—232.

что полная бессюжетность известных нам прозаических произведений Мандельштама, которые даже не поддаются классификации по обычным жанрам, позволяют отнести к ним как к многообещающим литературным заготовкам на будущее. Вполне возможно, что сам автор не рассматривал «Концерты Гофмана и Кубелика» или «Мазеса да Винчи» в момент их написания как карандашные наброски к будущей картине. И все же вернее всего предположить, что, сознательно или бессознательно, поэт на этих этюдах только практиковался в прозе для чего-то более крупного и цельного, как это делал всю жизнь Пастернак на своих мелких произведениях для «Доктора Живаго». А если «упражнения», этюды уже достигают такой высокой степени совершенства, — и это несмотря на то, что сам Мандельштам во все известные нам периоды творчества отдавал явное предпочтение стихам, то вряд ли можно считать их автора малоуспешным в прозаических жанрах.

Многих читателей художественная проза Мандельштама отталкивает своим кажущимся несоответствием его же стихотворной поэзии. В действительности эти обе формы в творчестве Мандельштама нельзя назвать несоответственными, они контрастны друг другу и представляют собой полюсы единого целого. В раннем творчестве их сферы влияния строго разделены: в стихах Мандельштам «ничей современник», в прозе он «вековал с веком», как замечает Ю. Марголин.³⁸ «Наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная «из горячего лепета одних отступлений».³⁹ Много смешного — но разве только смешного? — происходит с главным героем пародийно-биографической повести «Египетская марка», бегающим по Петрограду «на овечьих копытцах» лакирашек, помахаивающим «полысевшей на концертах Скрябина головой», соединенным

³⁸ Воздушные пути II, стр. 103.

³⁹ Собрание сочинений, стр. 196.

«дикой параболой» с «нарядной амфиладой истории и музыки» и живущим в постоянном ожидании катастрофы: «Выведут тебя когда-нибудь, Парнок, — со страшным скандалом, позорно выведут — возьмут под руки и фьюить из симфонического зала, из камерного кружка стрекозиной музыки, из салона мадам Переплетник, неизвестно откуда, но выведут». ⁴⁰ «Неизвестно откуда» дает возможность продолжить ряд — может быть и из жизни, и из нарядной амфилады истории, — еще одно доказательство факта: страх Мандельштама был пророческим.

Дышащая остроумием, полная неожиданных сравнений, метафор и гипербол художественная проза Мандельштама отличается контрастом динамики повествования с почти полным отсутствием развития сюжета. В основу известных нам прозаических произведений Мандельштама всегда положен какой-то отрывок из его воспоминаний: портрет — набросок старого знакомого (например «Юлий Матвеевич» или «В не по чину барственной шубе»), отрывок из семейной хроники («Хаос иудейский», «Книжный шкаф») или автобиографический эскиз («Ребяческий империализм»). Тем не менее прозаические произведения Мандельштама никогда не носят типично автобиографического или мемуарного характера: автобиографическая канва слишком ярко расшита фантазией, а портреты современников вырастают в символы эпохи или событий (например «Сергей Иванович»). Содержание прозаических произведений Мандельштама, казалось бы на первый взгляд, можно передать в двух словах, в действительности же оно не поддается передаче и ускользает при попытке пересказа, так как из всего известного нам только «Египетская марка» обладает чем-то вроде фабулы. Но и в ней повествование ведется как бы не по сюжетному стержню, а параллельно ему, не на определенную тему, а

⁴⁰ Там же, стр. 172.

около нее. Это не случайно, а сознательно — не недостаток, а метод. Так создается жанр, в котором слиты содержание и форма.

«Уничтожайте рукописи, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку... Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире». ⁴¹ Такой совет мог бы дать собратьям по перу мастер подсознательного творчества Франц Кафка. Был ли Мандельштам знаком с произведениями Кафки, осталось нам неизвестным, но сходство творческого метода обоих писателей очевидно: то же нагромождение мелких деталей, образующих целую стену между читателем и содержанием произведения; та же сложность повествования; то же отсутствие четких границ между явью и сном; то же умение увлечь, захватить читателя несмотря на почти полное отсутствие сюжета, увести его в странный мир, в котором детали реальны, а целое иррационально. Иными словами, художественная проза Мандельштама опровергает часто встречающееся определение экспрессионизма в литературе как явления специфически немецкого. Помимо того сходства, которое почти всегда можно найти между двумя экспрессионистами, Мандельштам и Кафку связывает одинаковое ощущение жизни как процесса непрекращающейся борьбы между Великим Порядком и безбрежным хаосом. Арену этой борьбы оба писателя воспринимают по-разному: сумеречный мир Кафки гораздо темнее и страшнее туманно-радужного мира Мандельштама, пропорции «иррационального комизма» у обоих авторов различны. Иосиф К. постоянно находится лицом к лицу со страхом. Парнок тоже бестолково мечется в заколдованном кругу, но в этот круг вписан треугольник, и, если одна из его вершин тот же страх, то две другие ни страхом, ни горем непобедимый смех и неистребимая нежность ко всему живому, прежде всего к смешному и страшному человеку.

⁴¹ Там же, стр. 197.

Чем строже становилась советская цензура, тем труднее было обороняться от хаоса будней прозой, всегда более доступной пониманию малоискушенных в литературе судей, чем стихи. И тем глубже проникает в стихи Мандельштама круг тем, относившийся сначала целиком к области прозы. Об этом свидетельствуют «1 января 1924 года», «Грифельная ода», а также такие стихотворения из Воронежских тетрадей, как «Нет, не спрятаться мне от великой муры», «Я скажу тебе с последней . . .» или «Мы с тобой на кухне посидим . . .»⁴² И очевидно, что Мандельштам дорожил содержанием своей прозы, так как он не покидал ее героев в беде. Парнок из «Египетской марки», которому была закрыта дорога к «жимолости и стриженому воздуху» Парижа, бежал в страну поэзии, где поселился под именем Александра Герцовича.⁴³

Особое место в литературном наследстве Мандельштама занимают теоретические статьи на литературные темы. С его точки зрения, в искусстве, которое Мандельштам считает самым важным и нужным делом в жизни, нет прошлого: все значительное, созданное в веках, находится сейчас с нами, присутствует в настоящем зримо и весомо. Поэтому творчество Овидия и Шенье как тема исследования ничуть не менее актуально, чем современная поэзия. В области искусства, особенно литературы, Мандельштам чувствует себя уверенно и высказывает свои мнения решительно, без колебаний, даже с неким задором. В его статьях сочетаются элементы истории и теории литературы, литературной критики и высокой публицистики. Если бы Мандельштам уделял этой области больше времени, из него мог бы выработаться критик-публицист ранга Белинского или Добролюбова, с неменьшим творческим пылом, чем каждый из них, но с более безошибочным вкусом, чем первый и большей эрудицией, чем второй. Для

⁴² Воздушные пути II, стр. 11, 12, 21.

⁴³ Там же, стр. 75—76.

свободного развития таланта в этой области советская действительность с ее заранее предписанными нормами была совершенно неподходящей средой. Стал ли бы Мандельштам в условиях полной свободы развивать именно эту сторону своего дарования, сказать трудно, так как его интересы в области самостоятельного творчества были слишком глубоки. Во всяком случае его статьи интересны не только для специалистов по литературе — ярко выраженный лирический, иногда лирико-ковая вся его книга «О поэзии».

Мандельштам — очень своеобразный теоретик стихосложения, стремившийся сейчас же осуществить на практике в собственной поэзии то, что он подвергает теоретическому анализу в критических статьях, или же, наоборот, делать теоретические выводы общего характера из практики собственного творчества. Кроме того Мандельштаму, как редко какому-либо поэту, дано умение правильно, даже беспристрастно, как чужое, оценивать свое собственное творчество. Он никогда не возводил себя на один пьедестал с Пушкиным, как Маяковский, но и не подвергал свое творчество уничтожающей переоценке, как Пастернак. Поэтому, если Пастернака поэта приходится защищать от его собственной критики, то на теоретические статьи Мандельштама можно ссылаться как на источник.

Георгий Стуков упоминает о существовании неопубликованной прозы Мандельштама.⁴⁴ Нам пока еще неизвестно, идет ли речь о большом художественном произведении или о новых неизвестных ранее набросках и фрагментах, или здесь речь идет о прозе в собственном смысле слова, в частности о статьях на литературные темы.

⁴⁴ Мосты 10, стр. 152.

III. Жанр — тематика — настроение

Эпика в чистом ее виде занимает в стихах Мандельштама незначительное место. Собственно говоря, «Сыновья Аймона»⁴⁵ единственное произведение, которое можно без натяжки отнести к эпическому жанру. Все остальные, даже стихотворения, посвященные историческим личностям или литературным произведениям, носят ярко выраженный лирический, иногда лирико-юмористический характер. Поэтому стихотворное творчество Мандельштама можно в целом отнести к лирическому жанру. Однако лирика Мандельштама пронизана элементами эпоса, в первую очередь античного. Мандельштам никогда не занимается простым переложением в стихи античной истории или мифологии. Если отдельный миф является темой стихотворения, то он подвергается исключительно своеобразной лирической обработке (например «С розовой пеной усталости у мягких губ...»). Кроме того, античный, в первую очередь древнегреческий эпос постоянно присутствует в лирике Мандельштама, помимо основной темы стихотворения, в сравнении, метафоре или эпитете, чаще же всего наполняет все стихотворение, причудливо переплетаясь в нем с действительностью, с личными переживаниями автора, таков почти весь цикл "Tristia".

При этом Рим не всегда является частью собственно античной тематики, а иногда только соприкасается и перекликается с нею, так как для Мандельштама Рим не только прекрасный итальянский город, но и не только древняя империя, а символ величия человеческого гения, проходящий через все эпохи европейской культуры.

Природа — тот же Рим и отразилась в нем.⁴⁶

Не город Рим живет среди веков,

⁴⁵ Собрание сочинений, стр. 73—75.

⁴⁶ Там же, стр. 67.

А место человека во Вселенной. ⁴⁷

По этим афоризмам, сочетающим в себе глубину и предельную краткость, видно, как органически связанная с интересом к античности тема Рима переплетается и с религиозной темой. В отличие от Кафки, Верфеля и Пастернака, видевших в первую очередь органическую связь Иудейства с Христианством, Мандельштам ощущает прежде всего разницу этих мировоззрений. Ветхий Завет как тема у Мандельштама встречается реже, чем у большинства русских поэтов и отношение к нему колеблется между священным ужасом ⁴⁸ и эллинским снисхождением. ⁴⁹ Ему по-разному, но почти в одинаковой степени близки обе ветви христианства, возникшие на почве любимой им античности — и Православие и Католичество, но чуждо Лютеранство с его поворотом к Ветхому Завету. Стихотворение Мандельштама «Лютеранин», ⁵⁰ хотя и имеет некоторое чисто внешнее сходство с тютчевским «Я лютеран люблю богослуженье», не открывает в протестантстве тех глубин, вернее бездн, которые там находил в нем Тютчев. В то же время целый ряд лучших стихотворений Мандельштама прославляет Православие ⁵¹ и Католицизм. ⁵²

Религиозная тема прошла в творчестве Мандельштама сложный путь развития. Юношеский скептицизм рано отступает на задний план. Молодой Мандельштам любит обряд и церковность, поэтому и дороги ему в первую очередь Христианские Церкви, наиболее богатые священнодействиями. С Католичеством в представлении Мандельштама связаны представления о разумной строгости, Божественном порядке и прямолинейности,

⁴⁷ Там же; ср. *Посох*, там же, стр. 68—69.

⁴⁸ *Tristia*, «Среди священников левитом молодым . . .», там же, стр. 93.

⁴⁹ *Tristia*, «Эта ночь непоправима . . .», там же, стр. 87.

⁵⁰ Там же, стр. 51—52.

⁵¹ *Айя София*, там же, стр. 52; *Tristia*, «В разноголосице девического хора . . .», там же, стр. 82—83.

⁵² *Notre Dame*, там же, стр. 53; «Поговорим о Риме — дивный град», там же, стр. 63; *Encyclica*, там же, стр. 69—70 и др.

с Православием — понятия Всепрощающей Любви, теплоты, великолепия и округлости линий. Католичество притягивает к себе издали, в Православии душа дома. В обряде Мандельштам видит не только внешнюю, эстетическую сторону, но и ощущает мистическую глубину. В поздний период Мандельштам написал несколько стихотворений, свидетельствующих о глубокой вере,⁵³ но продолжал переживать сомнения⁵⁴ и даже впадал в отчаяние⁵⁵ во все известные нам периоды творчества.

Тесно связана с религиозной тематикой почти постоянно присутствующая в поэзии Мандельштама тема смерти. Пугая неизвестностью, таящей в себе и возможность небытия, смерть, своя и чужая, тем не менее не только отталкивает, но и притягивает, ведь она одна дает жизни ее окончательное значение. Чудо жизни и чудо смерти для поэта равно невероятны и удивительны:

Неужели я настоящий

И действительно смерть придет?

вопросал поэт в стихах «Отчего душа так певуча»,⁵⁶ ставя знак равенства между понятиями «живой» и «смертный». Но так как понятие «жизнь» неразрывно связано для него с понятием «красота», то и неотделимое от жизни ее завершение, смерть, становится причастным красоте. Таково ее восприятие в «Соломинке».⁵⁷ То звуча в стихотворении заключительным аккордом, то врезааясь в ткань стихотворения, не будучи органически связано с основной его темой, *memento mori* легкой тенью скользит по всему творчеству Мандельштама. «Крыло стигийской ласточки» постоянно касается другой вечной лирической темы, темы любви.

Поэзии Мандельштама чужда откровенная эротика,

⁵³ Там же.

⁵⁴ «Я скажу тебе начерно-шопотом...», Воздушные пути II, стр. 62; «Может быть, это точка безумия...», там же, стр. 63.

⁵⁵ «Заблудился я в небе — что делать...», там же, стр. 67.

⁵⁶ Собрание сочинений, стр. 46.

⁵⁷ Там же, стр. 84—85.

в этом отношении он далек от своих античных образов. Сказав однажды «Безымянную мы губим вместе с именем любовь»,⁵⁸ поэт избегает этого слова, которое явно пугает его больше, чем слово «смерть». Во всей лирике Мандельштама находим только однажды страстный призыв,⁵⁹ описания свиданий и нежных сцен легко перечислить, так они редки.⁶⁰ Не прямое объяснение в любви, а портрет, набросок, сделанный любящей рукой, тревога за любимое существо, боль потери, тоска по любимой наиболее частые темы любовной лирики Мандельштама. Еще чаще темой стихотворения является не сама страсть, а страх перед ее силой, не сама любовь, а сложный комплекс чувств, возникающих вокруг нее. Строгое равновесие чувств и мысли, философия чувства без утраты самого чувства, без впадения в разъедающий анализ, свойственный как Слуцковскому, так и Анненскому, в этой области Мандельштам достойный подражатель Тютчева.

Третья вечная тема лириков, природа, тоже находит свое место в поэзии Мандельштама. После выхода в свет первых сборников Пастернака критики сразу обратили внимание на ту огромную роль, которую играет в его творчестве дождь. То, что Мандельштам тоже предпочитает всем стихиям воду, меньше бросается в глаза, очевидно потому, что он предпочитает не стремительно падающую с небес, быстро освежающую и мгновенно разрушающуюся вертикальную струю, а горизонтальную поверхность воды, в ее вечном движении постоянно питающей, но и медленно подтачивающей жизнь и природу: реки, озера, пруды, самую ее грандиозную форму — океан, чаще спокойно катящийся огромные валы, чем бурный, и, наконец, самую незамет-

⁵⁸ «И поныне на Афоне», там же, стр. 75.

⁵⁹ «Я наравне с другими», там же, стр. 109—110.

⁶⁰ «Из полутемной залы, вдруг...», там же, стр. 35; «Невыразимая печаль», стр. 38; «Медлительнее снежный улей», стр. 40; «Не веря воскресенья чуду», стр. 86—87; «Твое чудесное прозношенье», стр. 91.

ную ее форму, на глаз не отделимую от воздуха, туман. Дождь в раннем творчестве Мандельштама является темой лишь одного стихотворения,⁶¹ и это мелкий, лишенный стремительности дождик. Несколько динамичнее другой московский дождик — «Зашумела, задрожала . . .»⁶² Но как правило природа, солнечная или пасмурная, в поэзии Мандельштама всегда носителница вечного спокойствия. Бури и грозы, как краткое проходящее состояние, Мандельштама не увлекают, а солнце движется по небосклону его поэзии почти исключительно от зенита к закату.

Любя и глубоко чувствуя природу, Мандельштам редко прибегает к ее изображению на широких полотнах, чаще же он предпочитает изображать небольшую группу деревьев или даже только верхушки их, вообще отдельную подробность пейзажа, а не весь пейзаж. В отличие от большинства лириков, отдающих явное предпочтение растительному миру перед животным, Мандельштам представляет флору и фауну частями единого нераздельного целого. Изображен ли пейзаж в целом стихотворении, или только в двух строках, он почти всегда населен, и не только легкие птицы, но и овцы и даже тяжеловесные волы его украшают и разнообразят.

Человек выступает в поэзии Мандельштама то в горькой разобщенности,⁶³ то в полном слиянии с природой. Во многих случаях внешний мир, природа, и внутренний мир лирического героя неотделимы друг от друга. Человек — двойственное существо, он творение и творец одновременно, и именно тот пейзаж, который является созданием не только божественной силы, но и руки человеческой, архитектурный ландшафт, находит в поэзии Мандельштама наибольшее отражение. Он

⁶¹ Московский дождик, там же, стр. 118.

⁶² Воздушные пути II, стр. 13.

⁶³ «Воздух пасмурный влажен и гулок», Собрание сочинений, стр. 44.

связан с природой не только внешне, в виде зданий, окруженных деревьями, и не только потому, что он создан руками человека, но и как отражение свойственных природе форм — «колоннады роцц» и «форумы полей». Среди архитектурных ландшафтов Мандельштама встречаются города Юга (Тифлис, Феодосия, Эривань), великолепные летние резиденции (Павловск, Царское Село), западные столицы (Париж, Лондон), но одному городу поэт отдает предпочтение даже перед достойным поклонения Римом. Этот город, навсегда завладевший его сердцем, — Петербург. От описания отдельных зданий, через общую панораму к стихам, посвященным душе города, таково развитие темы Петербург у Мандельштама, и в этом он достойный продолжатель Пушкина. В книге О. Андреевой-Карлайль главам о Петербурге предпосланы стихи Мандельштама.⁶⁴

«Одним поэтам присуще звуковое восприятие мира, другим — зрительное. Блок слышал, Маяковский видел. Мандельштам жил в различных стихиях». Это наблюдение Эренбурга⁶⁵ объясняет многогранность интересов Мандельштама в таких различных областях творчества, как литература, живопись и музыка. Об огромном значении музыки в его жизни сам Мандельштам неоднократно упоминал как в стихах, так и в прозе. Музыка часто или сама является основной темой его стихотворений, или выступает в стихотворениях другого содержания как важная дополнительная тема, образующая с основной фугу. Артур Лурье пишет: «Рай этого Божьего младенца сказывался... в абсолютном

⁶⁴ Петербургские строфы, там же, стр. 54—55; «Дев полуночных отвага», стр. 56; Адмиралтейство, стр. 58; Соломинка, стр. 84—85; «Я потеряла нежную камею», стр. 85; «Мне холодно. Прозрачная весна...», стр. 85; «В Петрополе прозрачном мы умрем», стр. 85; «На страшной высоте блуждающий огонь», стр. 93; Ленинград, стр. 138; Дворцовая площадь, Воздушные пути II, стр. 15.

⁶⁵ «Новый мир» 1, 1961, стр. 142.

музыкальном самоизживании творимого образа или идеи . . .»⁶⁶ Больше всего Мандельштаму была необходима повторность. «Прекрасное мгновенье, промелькнув, должно повторяться вновь и вновь. Как память строит форму в музыке, так история строила форму в поэзии Мандельштама; в ней — музыка чисел и образов, как у Платона и пифагорейцев». ⁶⁷ Так же точно определяет Лурье значение истории для содержания поэзии Мандельштама. Берясь за историческую тему, Мандельштам не становится ни в позу барда, воспевающего старину, ни в позу политического оратора, порицающего прошлое. Сохраняя интимный тон в повествовании о великих исторических событиях, Мандельштам уводит историю человечества из будней эпического пересказа на праздник лирического осмысления.

Поэт чутко улавливает во временном вечное, и к вечному он обращен лицом. В юности он творит в постоянной тревоге за целостность хрупкого вечного в тисках тяжелого временного. С конца 20-х годов временное грубее врывается в произведения Мандельштама, но не берет перевеса над вечным, хотя и угрожает ему. Мандельштам никогда не опускается до роли поэта-общественника, поэта-политика, но и не уклоняется от социальных и политических проблем. Последние известные нам его стихотворения полны подобных вопросов, на которые он всегда находит свои ответы, ответы самостоятельно мыслящей и неподкупной личности. Там, где «пишет страх, пишет сдвиг», у Мандельштама, «влагающего персты в кремнистый путь . . . как в язву», хватает гражданского мужества описать московские переулки, «шелушащиеся советской сонатинкой», призывать «поставить органные крылья» и на востоке и на западе и бросить в лицо увлеченным строительными темпами пятилетки:

⁶⁶ Воздушные пути III, стр. 170.

⁶⁷ Там же.

Пусть это унизительно — поймите:
Есть блуд труда, и он у нас в крови.⁶⁸

Мандельштам касается в своей поэзии и главной и обязательной для советского поэта темы революции, но идет ли речь о французской революции XVIII в. или о русской революции 1917 г., для него это тема равно историческая, и он беспристрастно говорит в связи с нею и о героизме, и о зле. Самое же основное, Мандельштам ни на минуту не ставит знака равенства между понятиями «революционный» и «советский». Может быть, это и заставило того советского критика, который, по словам Ильи Эренбурга, был поклонником поэзии Мандельштама, написать о нем как о «выразителе идей крупной буржуазии».⁶⁹ Эренбург горько смеется над этим определением, а сам Мандельштам заранее ответил на него стихотворением «С миром державным я был лишь ребячески связан».⁷⁰ Не проводник идеологии того или иного класса, а личность, и не бунтующая, а лишь позволяющая себе иметь свое собственное мнение о соотношениях добра и зла в окружающей среде, выступает в поэзии Мандельштама. Очевидно, такой беспристрастный свидетель страшнее принципиального врага, почему, быть может, поэт еще до сих пор и не реабилитирован.

Всем перечисленным выше отнюдь не исчерпывается еще пестрая вязь мандельштамовской тематики. В ней много неожиданного, чудесно-случайного.

О том, как тщательно работал Мандельштам и над темой, и над формой, свидетельствуют разные варианты одной и той же темы или повторение одинаковых или сходных отрывков в стихотворениях, близких по датам. Таковы два варианта «Соломинки». В стихотво-

⁶⁸ Грифельная ода, Собрание сочинений, стр. 122, 124, 127; Полночь в Москве, стр. 142.

⁶⁹ «Новый мир» 1, 1961, стр. 143.

⁷⁰ Собрание сочинений, стр. 139.

рениях «1 января 1924»⁷¹ и «Нет, никогда ничей я не был современник»⁷² повторяется четверостишие:

Два сонных яблока у века-властелина
И глиняный прекрасный рот,
Но к млеющей руке стареющего сына
Он, умирая, припадет.

С небольшими изменениями повторяются в обоих стихотворениях еще две строки:

Кто веку поднимал болезненные веки —
Два сонных яблока больших («1 января 1924»)

или:

Я с веком поднимал болезненные веки —
Два сонных яблока больших («Нет, никогда ни-
чей я не был современник»).

Сходны по тексту, но почти противоположны по значению концовки стихотворений «Я не знаю, с каких пор» и «Я по лесенке приставной». Первое из них, полу-грустное-полушутливое, заканчивается четверости-шием:

Чтобы розовой крови связь,
Этих сухоньких трав звон,
Уворованная нашлась
Через век, сеновал, сон.⁷³

Во втором после полушутливого начала появляются полные значения строки:

Не своей чешуей шуршим,
Против шерсти мира поем.

Стихотворение заканчивается словами:

Из горящих вырвусь рядов
И вернусь в родной звукоряд.
Чтобы розовой крови связь
И травы сухорукий звон
Распростились: одна скрепясь,
А другая — в заумный сон.⁷⁴

⁷¹ Там же, стр. 126—128.

⁷² Там же, стр. 128—129.

⁷³ Там же, стр. 116.

⁷⁴ Там же, стр. 117.

Этот вариант представляет собой указание на дальнейшее развитие творчества автора.

До 1920 г. у Мандельштама много стихотворений, содержание и смысл которых не сразу, не с первого чтения открывается читателю, но все они могут быть поняты до конца, если в них вдуматься. Только одно стихотворение этого периода, «Что поют часы-кузнецик», может быть названо заумным, в остальных много, почти слишком много содержания. Как понимание раннего Пастернака затруднено сочетанием глубины содержания с силой эмоций, так понимание раннего Мандельштама затруднено сочетанием богатства содержания с богатством эрудиции: «Без высшего образования вкуса (для которого книжная премудрость не самоцель, а средство) понять Мандельштама трудно... нужно уметь и историей и искусством питаться», пишет Ю. Иваск в рецензии на Собрание сочинений Мандельштама, выпущенное изд-вом им. Чехова.⁷⁵

В 20-х годах от этого основного ствола поэзии Мандельштама отделяются две ветви: одна часть его стихотворений начинает приближаться по понятности к классической простоте, а другая стремится, действительно, к «зауми». Постепенно ветви ширятся за счет ствола. Стихотворения Мандельштама, написанные около 1930 г., можно разделить на две группы: понятные с первого чтения и недоступные вполне обычному пониманию. Само собой разумеется, что «заумь» в поэзии Мандельштама можно усматривать только при хлебниковском понимании этого слова, т. е. в значении «надрассудочное», а не в обывательском понимании («бессмысленное»). Заумные стихи Мандельштама далеко не однородны. Легким туманом налетающая заумь в стихотворении «Что поют часы-кузнецик» — продукт настроения и вдохновения, она стихийна. Совсем другого рода заумь хотя бы «Грифельной оды» или «1 января

⁷⁵ Вестник Института по изучению СССР 2, 1956, стр. 128.

1924»: строго и стройно конструированная, она зашифровывает содержание, которое не должно стать достоянием каждого, а должно быть угадано, найдено «неизвестным адресатом».

Мандельштам был известен в русских кругах как мастер меткой эпиграммы. Часть его эпиграмм до сих пор недоступна читателю, может быть и безвозвратно утрачена. Является ли дошедшее до нас стихотворение «Мы живем, под собой не зная страны»⁷⁶ той знаменитой «эпиграммой на Сталина», за которую, по слухам, поэт был в 1934 г. выслан в Воронеж? Для эпиграммы это стихотворение несколько длинно, и сарказм его слишком отдаёт болью. Стилистическое сходство его с поэзией А. К. Толстого вызывает некоторое сомнение в авторстве Мандельштама, которому эта манера чужда, но могла иметь место и сознательная стилизация. Юмор раннего Мандельштама был автономен и редко проникал в общую лирику. В позднейший период в произведениях Мандельштама чаще звучит ирония.⁷⁷ К этому же периоду относятся отдельные стихотворения с легким жизнерадостным началом и неожиданно серьёзным концом.⁷⁸ Новые тексты, дошедшие до нас из Советского Союза, показывают, что, чем тяжелее становилось поэту, тем теснее срасталась ирония с тканью его лирики,⁷⁹ но тем чаще повторялись и экскурсы (вернее бегство) в область юмора, лишённого злободневности. Стихотворения, подобные «Новеллино»,⁸⁰ наполненные драгоценным легкомыслием, как бы взлетают над весомой тяжестью поздней лирики Мандельштама. Это как бы серебряные заградительные аэростаты, пытающиеся защитить страну поэзии от вторжения извне, со стороны

⁷⁶ Мосты 10, 1963, стр. 159.

⁷⁷ 1 января 1924, Собрание сочинений, стр. 126—128.

⁷⁸ «Довольно кукситься, бумаги в стол засунем», там же, стр. 139.

⁷⁹ «Жил Александр Герцович», Воздушные пути II, стр. 75—76.

⁸⁰ Новеллино, Мосты 10, 1963, стр. 154—155.

вечно враждебной окружающей среды, хаотических будней.

По своей натуре Мандельштам не был оптимистом. Жизнь позаботилась о том, чтобы он им и не стал. Основное настроение его ранней лирики не вполне осознанная, как будто беспричинная печаль. Она развивается в постоянное беспокойство, умело замаскированное сдержанностью тона и ритма. Последние из известных нам стихотворений Мандельштама полны глубокой осознанной скорби.

IV. Ритм — звучание — рифма

В эпоху Мандельштама было много *forte* и *fortissimo*. Даже не считая Маяковского и Есенина, поэты, крупные и средние, более или менее популярные, постоянно прибегали к повышению голоса: трубно пророчествовал Волошин, звонко пел Северянин, отрывисто восклицала Цветаева. В поэзии Гумилева часто звучали «команды с капитанского мостика», из интимной негромкости стихов Ахматовой вдруг прорывался крик отчаяния; даже такой мастер тишины, как Блок, в предреволюционные и пореволюционные годы возвысил свой голос, а Пастернак в ранний период своего творчества был преимущественно громогласен. Все торопились, спешили что-то высказать, может быть сначала в бессознательном предчувствии, а потом в сознательном понимании того, что скоро всех принудят к молчанию. У одних это находило выражение в большем объеме, у других в особенно динамическом темпе творчества. В эту эпоху контрастных переходов от шопота к крику или от крика к шопоту, Мандельштам начинает звучную речь, почти без повышения и понижения голоса. Он пишет мало и сохраняет свой особенный медлительный, торжественный темп.

Для того времени характерно также большое стремление к оригинальности, нередко к оригинальности лю-

бой ценой. По отзывам Георгия Иванова, стихи Мандельштама при первом знакомстве с ними «удивляли», следовательно в них было много необыкновенного с точки зрения современников. Но особенность Мандельштама заключалась как раз в отсутствии стремления к нарочитой оригинальности. Он ценил новизну в поэзии, но ценил и то, что он называл «глубокой радостью повторения». «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему», — пишет Мандельштам в статье «Слово и культура»⁸¹ и прибавляет: «поэт не боится повторений». Повторений чего? Как теоретик Мандельштам дает ясный ответ: повторения всей классической поэзии, классической в самом широком понимании слова, т. е. от грека Гомера, через римлянина Овидия до русского Пушкина.⁸² Но это ответ в аспекте собирательного понятия «поэт», а у каждого в частности свои задачи. О том, что его самого побуждает к творчеству, поэт говорит в той же статье: «Казалось бы — прочел и ладно. «Преододел», как теперь говорят. Ничего подобного! Серебряная труба Катутлла:

Ad claras Asiae volemus urbes

мучит и тревожит сильнее, чем близкие голоса.⁸³ Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски». ⁸⁴ «Должно быть» означает «должно быть сделано», и Мандельштам берется за эту работу. Родство с античной поэзией намечается уже в «Камне»,⁸⁵ достигает расцвета в «Tristia» и далее не покидает поэзии Мандель-

⁸¹ О поэзии, Academia, Ленинград 1928, стр. 7; Собрание сочинений, стр. 324.

⁸² Там же.

⁸³ В другой редакции этой статьи стоит: «чем любая футуристическая загадка», Собрание сочинений, стр. 324.

⁸⁴ О поэзии, стр. 8; Собрание сочинений, стр. 324.

⁸⁵ «Есть иволги в лесах и гласных долгота...», Собрание сочинений, стр. 65 и все стихотворения о Риме, особенно «С веселым ржаньем пасутся табуны», стр. 77—78.

штама до самого ее погружения в «летейскую стужу» замалчивания. Уже при первом внимательном чтении ясно, что это сходство обусловлено отнюдь не только содержанием и лексикой, что свое основное выражение оно находит в ритмике и звучании стиха.

Какими способами добивается Мандельштам этого античного строя в своей поэзии? Из обычных силлаботонических размеров в поэзии первое место занимает у него ямб, причем поэт одинаково часто применяет его во всех вариантах от четырехстопного до шестистопного, в большинстве случаев выдерживая на протяжении всего стихотворения одинаковое количество стоп в стихе и чаще пользуясь для создания некоторого ритмического разнообразия не широко распространенным в русском стихосложении чередованием ямбических стихов с разным количеством стоп, а только прибавлением одного безударного слога. Ямбы Мандельштама чаще всего облегченные. Но, если Пушкин пользуется пиррихиями для придания ямба гибкости разговорной речи, то цели Мандельштама совсем иные: для него четкий ямб был бы и слишком громким в целом, и слишком богатым повышениями и понижениями голоса. Безударные стопы делают течение стиха менее громким и более ровным. При опуске двух ударений можно из шестистопного ямба получить стих с почти таким же медлительным течением, как в размерах, построенных на трехсложных стопах, так как число ударений в среднем равно одному на три слога, только при менее регулярном распределении. Шестистопные ямбы Мандельштама это почти идеальный александрийский стих с незыблемой цезурой посередине. Единственная вольность, которую позволяет себе Мандельштам, — опуск первого из «обязательных» ударений перед цезурой, но это допускал уже и Пушкин. Цезура, это мгновение тишины в звучании стиха, мгновенная остановка в его движении, совершенно необходима Мандельштаму, любящему медлительность и негромкую звучность. Она не

только неизменная спутница его шестистопных ямбов и частая спутница пятистопных, где она обладает большей подвижностью, иногда она появляется и в отдельных строках четырехстопного ямба, не на всем протяжении стихотворения, например:

О этот воздух, // смутой пьяный! ⁸⁶

Хорей чаще всего встречается в раннем творчестве Мандельштама. Наиболее частый вариант — полный пятистопный, за ним следует четырехстопный и четырехстопный усеченный. В пятистопном хорее почти неизменно присутствует цезура, в четырехстопном она на протяжении стихотворения то появляется, то исчезает. ⁸⁷

Мандельштам любит размеры, состоящие из трехсложных стоп, с их медлительным движением. Но из них только амфибрахий, по самой своей структуре не поддающийся изменениям, встречается в его стихах в чистом виде. Абсолютно правильный дактиль и анапест в ней редки. В дактиле Мандельштам применяет замену одной стопы хореем (прием, характерный для русского гекзаметра, но Мандельштам пользуется им в пятистопных стихах), в анапесте ямбом и в обоих безударных трибрахийем.

Например:

С миром державным я был лишь ребячески связан,
Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья. ⁸⁸

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪
— ∪ ∪ | — ∪ | ∪ ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — ∪

Кроме этих незначительных отступлений от обычного размера, встречаются и более сложные случаи. Например, одно из лучших стихотворений цикла *Tristia* «Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы» ⁸⁹ можно рассматривать как написанное в ос-

⁸⁶ Там же, стр. 98.

⁸⁷ Век (первая строфа), там же, стр. 118.

⁸⁸ Там же, стр. 139.

⁸⁹ Там же, стр. 98.

новном анапестом, но как быть тогда с первым стихом? Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши при-
меты.

Медуницы и осы тяжелую розу сосут.

— ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ || ∪ ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ ∪ — | ∪
∪ ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ || ∪ — | ∪ ∪ — | ∪ ∪ —

В поэзии Мандельштама встречается много размеров, которые в рамки силлабо-тонической системы укладываются только как на Прокрустово ложе, при помощи или растяжения или отсечения. В то же время число безударных слогов в них далеко не так безразлично, как в обычных тонических размерах. Ритмы их своеобразны, но не только не производят впечатления новаторства, а как раз больше всего напоминают античную поэзию, хотя и не являются имитацией общеизвестных античных образцов. Почему же античная тематика и даже не подчеркнутая лексически античная «атмосфера» распределяется в поэзии Мандельштама именно между строгими александрийскими и этими казалось бы более вольными, чем силлаботонические, стихами?

Описывая медлительный летний день, Мандельштам начинает одно из своих стихотворений строками:

Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера.⁹⁰

Это не просто красивые стихи, а одновременно лаконически краткое изложение взгляда Мандельштама на поэтическую ритмику. Аналогичную мысль, но в связи с иной категорией размера Мандельштам высказывает в статье «Заметки о Шенье», изобилующей рассуждениями о теории стихосложения, не связанными неразрывно с творчеством одного поэта, а имеющими общее значение.

⁹⁰ Там же, стр. 65.

«Александрийский стих восходит к антифону, т. е. к переключке хора, разделенного на две половины, располагающие одинаковым временем для изъявления своей воли. Время — чистая и неприкрашенная субстанция александрийца».⁹¹ Таким образом в представлении Мандельштама александрийский и тонический стихи максимально сближаются с метрической системой стихосложения, в которой основой размера была длительность слога. Естественно, что, когда сам Мандельштам прибегает к этим размерам, он рассматривает ударение в русском языке в первую очередь как квантитативное. Это является некоторым отклонением от популярных пособий по теории стихосложения, где русское ударение обычно рассматривается как тоническое, но не противоречит в принципе взглядам на этот вопрос лингвистов, которые признают двойственность русского ударения и видят в нем наряду с экспираторной стороной также элемент квантитативный. Мандельштам выбирает слова и словосочетания, в которых квантитативный элемент ударения ощущается особенно ясно, а силовой, наоборот, редуцируется. Этим и объясняется, что, при всей своей звучности, поэзия Мандельштама не богата повыщениями и понижениями голоса. В этом и принципиальная разница между ее античным строем и часто встречавшимися ранее в русской поэзии имитациями античных размеров с добросовестной заменой каждого долгого слога ударяемым, а каждого краткого безударным.

Если для Мандельштама стихотворный размер создается не простым чередованием ударяемых и безударных слогов, а равной протяженностью отдельных групп слогов во времени, то легко объяснить особенности его ритмики. Стопа хорейя может, как равноценная величина, — $\cup = \cup$ —, заменить стопу ямба. Трехсложные стопы могут заменить друг друга, так как — $\cup \cup = \cup$ — $\cup = \cup \cup$ —. Паузы в конце сти-

⁹¹ О поэзии, стр. 80.

хов и цезуры приобретают значение сейфов, из которых можно почерпнуть время, недостающее той или иной ритмической группе для создания изохронизма в стихе, поэтому в начале и в конце стиха и по обеим сторонам цезуры равно возможны замены трехсложных стоп как двухсложными, так и трибрахиями.

Мандельштамовское учение о ритмике не является автоматическим перенесением законов метрического стихосложения в область тонического или силлабо-тонического. Тем более не следует считать его какой-то насильственной операцией над русской речью. Изохронизм — органическое свойство русской народной поэзии, например былины, и в той или иной мере он всегда проявляется в дольниках русских поэтов. Мандельштам работает над ритмом, как заботливый садовник: он прививает дичку дольника родственные ему особенности метрической системы стихосложения, и облагороженные ветви приносят редкостные плоды.

В поэзии Мандельштама встречаются и произведения, по ритму сильно отличающиеся от классических. Стихотворение «Полночь в Москве»⁹² написано меняющимися размерами, в основном белыми стихами, с отдельными «случайными» рифмами и выпадающими из размера прозаическими строками. «Нашедший подкову»⁹³ — пример чисто синтаксических ритмов. То, что эти размеры тоже построены на изохронизме, ясно на глаз и на слух, но два отдельных стихотворения — недостаточный материал, чтобы можно было исследовать технику Мандельштама в области синтаксического стихосложения. Дошедшие до нас стихотворения, написанные после 1932 г., не дают нового в этой области. Может быть эти опыты остались единичными.

Сохранились воспоминания современников, лично знавших поэта или присутствовавших на его выступлениях, о своеобразии его авторского исполнения собст-

⁹² Собрание сочинений, стр. 141—143.

⁹³ Там же, стр. 119—122.

венных стихотворений. «Пел», — утверждают одни, «читал», — говорят другие, но почти все прибавляют «странно». Ясно, что при передаче собственных стихов он руководствовался античной манерой. Мандельштам называл русский язык эллинистическим, следовательно придавал особое значение музыкальному ударению. Для введения его в свой стих поэт, как заметил Иваск, пользуется применением риторического вопроса.⁹⁴ Может ли какое-нибудь неизвестное нам стихотворение Мандельштама явиться откровением в области использования музыкального ударения? Сам Мандельштам мог бы назвать эти гипотезы «гаданием по внутренностям жертвы», принесенной жестокому божеству, — добавим мы.

В области фонетики стиха приемы Мандельштама еще своеобразнее. Что он чутко улавливает созвучия и что для него не составляет ни малейшего труда сгруппировать их тесно в одном стихотворении и оперировать ими на протяжении любого числа строк, о том свидетельствуют как целые стихотворения, начиная от «Нежнее нежного»⁹⁵ в «Камне», до написанного в 1930 году «Лазурь да глина, глина да лазурь»,⁹⁶ так и бесчисленное количество отдельных строк. Но Мандельштам не любит злоупотреблять созвучиями. Он очень осторожен с аллитерациями, чаще всего применяет только самые неназойливые из них, аллитерации на сонорные, причем на «л», «м» или «н» чаще, чем на более заметное по своей раскатитости «р». Значительно чаще он пользуется внутристиховыми ассонансами. В тех стихах, которые Мандельштам хочет особенно выделить, бывают одинаковы все ударяемые гласные, например:

«В огромной комнате над черною Невой»⁹⁷

⁹⁴ Вестник Института 2, 1956, стр. 128.

⁹⁵ Собрание сочинений, стр. 36.

⁹⁶ Армения XII, там же, стр. 138.

⁹⁷ Соломинка I, там же, стр. 84.

или ощущается выпуклость многократно повторяемого, не всегда ударяемого «а»:

«Она отмечена среди подруг повязкою на лбу»⁹⁸

«Когда огонь в акрополе горит».⁹⁹

Иногда в целом четверостишии одинаковы все первые ударяемые гласные (особый вариант единоначатия), например:

Кому зима, арак и пунш голубоглазый,
Кому душистое с корицею вино,
Кому жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.¹⁰⁰

Но во всех этих случаях дело идет об отдельных, умышленно подчеркнутых стихах или (реже) строфах. В целом же для Мандельштама характерен как раз обратный прием «скрытой фоники»: не сближение сходных по звуковому строю слогов и слов, а их распределение на таком расстоянии, чтобы они не «толкались», не теснили друг друга, а давали между собой место другим звучаниям. При этом похожие созвучия возвращаются попеременно несколько раз, но очень редко повторяются подряд. В этой «переключке на расстоянии» секрет музыкальности лирики Мандельштама:

Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь.¹⁰¹

Этот стих в основном построен на полногласиях «ала» и «оло». Стих, построенный на той же фонической основе Бальмонтом, легко мог бы стать чрезмерно певучим. Регулярно повторяющиеся между полногласиями «ш» тормозят певучесть, не нарушая звучности.

К мастерскому использованию основной отличительной черты русского языка, его одновременного богатства и гласными, и глухими и шипящими согласными, Мандельштам пришел не сразу. Если бы кто-нибудь вздумал изучать фонетику русского языка только по

⁹⁸ Нашедший подкову, там же, стр. 120.

⁹⁹ Tristia, там же, стр. 95.

¹⁰⁰ Там же, стр. 113.

¹⁰¹ «Золотистого меда струя из бутылки текла» там же, стр. 88.

материалам ранней поэзии Мандельштама, то мог бы вывести заключение, что русский язык состоит почти исключительно из гласных и сонорных и звонких согласных. Например:

Я качался в далеком саду
На простой деревянной качели,
И высокие темные ели
Вспоминаю в туманном бреду.¹⁰²

В этом четверостишии на общее количество в 85 звуков приходится всего 15 глухих согласных звуков, которые так распределены между гласными и звонкими согласными, что теряют всякое влияние на звуковую окраску стиха. Шипящие, кроме более звонкого «ч», из него изгнаны, да и «ч» встречается только дважды. В ранней лирике Мандельштама можно найти много подобных примеров. При всем полногласии и исключительно малой пропорции шумов, она сохраняет упругость и не впадает в песенную певучесть. Сознательно или инстинктивно, ранний Мандельштам почти целиком изгоняет из своей фонетики звуки, не свойственные латыни.

Чуткий к фонетической природе каждого языка, Мандельштам не мог долго оставаться в рамках подобного рода бесспорно интересных, но все же искусственных экспериментов. Уже в "Tristia" он приходит к синтезу античной и русской фонетических структур. В 20-х годах Мандельштам пишет в своих литературно-критических статьях о значении согласных в русском языке и, как бы возражая сам себе, подчеркивает разницу между русским и латинским языками. Глухие согласные, шипящие и свистящие, как органическая часть русской речи, не могли остаться за бортом его поэзии. Но они строго регламентируются, применяются как противовес излишней певучести и только в пропорции, не нарушающей благозвучия. «Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы» — пример соблю-

¹⁰² «Только детские книги читать», там же, стр. 36.

дения устойчивого равновесия между античной звучностью и своеобразием русской речи.

В представлении Мандельштама фонетика стиха неразрывно связана с семантикой. Поэт сам утверждает это в теории, называя согласные «звуками боли и нападения, обиды и самозащиты». ¹⁰³ На практике шумы, особенно свистящие и шипящие, выпуклее, заметнее проступают у него там, где речь идет о боли, горе или смерти. Личное горе еще недостаточная причина для того, чтобы шумы взяли перевес. В «Соломинке», этой апологии личного горя, сухое шуршание «с», «ш», «х», «ж», и «з» еще уравнивается многочисленными «оло», «ала» и «ила» и большим количеством «м» и «н» в сочетаниях с разными гласными — фонетическое отражение стройного сочетания страшного и прекрасного в умирании отдельного человека. Но в тех поздних стихах, в которых поэт касается угрозы, надвигающейся на все человечество, «мирные переговоры» между голосом и шумом сменяются ожесточенной борьбой за время в стихе. Мандельштам не изменяет своей любви к благозвучию, оно остается для поэта носителем божественного порядка. Шумы надвигаются как носители хаоса. Об этом свидетельствуют строки из стихотворения «К немецкой речи»:

Бог Нахтигаль, меня еще вербуют
Для новых чум, для семилетних боен.
Звук сузился. Слова шипят, бунтуют. ¹⁰⁴

Это стихотворение показывает, как чутко ощущал Мандельштам фонетическую структуру языков. Посвященное немецкой речи, оно отличается отсутствием полногласия и наличием большого числа стечений согласных, т. е. поэт выбирает слова максимально близкие фонетической структуре немецкой речи. О том, что это не случайно, свидетельствует заключение статьи «Заметки о Шенье»: «В поэзии разрушаются грани на-

¹⁰³ Там же, стр. 254.

¹⁰⁴ Там же, стр. 147.

ционального, и стихия одного языка перекликается с другой». ¹⁰⁵ «Шипящими бунтующими словами», «суженными звуками» написаны многие из поздних стихотворений Мандельштама. ¹⁰⁶ И это не отказ от прежних взглядов на фонетику стиха, а логическое развитие этих взглядов пред лицом насильно врывающегося в поэзию нового содержания. Обширное применение шумов в поздней поэзии Мандельштама есть продолжение его теории благозвучия, как война является продолжением мирной политики государства.

Рассматривая ритмику Мандельштама, мы до сих пор касались только малых и средних единиц — стоп, полустуший и стихов. Более крупная единица ритма, строфа, у него не только традиционна, но даже консервативна и в большинстве случаев предельно проста. Мандельштам большой мастер сонета, но он не слишком часто прибегает к этой изысканной форме. Стихотворения, состоящие из двустиший и трехстиший, или из строф в 5, 6 и 8 стихов, а также из строф-абзацев с неодинаковым числом строк в общей сложности составляют немного больше трети его поэтического наследия. Основная масса стихотворений Мандельштама построена на четверостишиях, которые чаще всего и являются ее строфическим делением и редко объединяются в строфы из восьми стихов.

Рифма в четверостишиях чаще всего перекрестная, значительно реже опоясывающая, которой поэт особенно увлекался в ранний период творчества, реже всего парная. Мандельштам крайне редко опускает в четверостишиях рифмовку 1—3 и ограничивается рифмами 2—4. Белые стихи немногочисленны. В поздней поэзии Мандельштама чаще чем в ранней встречаются стихотворения без деления на строфы, фактически состоя-

¹⁰⁵ О поэзии, стр. 36.

¹⁰⁶ 1 января 1924, Собрание сочинений, стр. 126—128; Век, там же, стр. 118—119; Грифельная ода, там же, стр. 122—124; «За гремящую доблесть грядущих веков», там же, стр. 147.

щие из четверостиший, с перекрестной рифмовкой. Возможно, что это изменение внесено переписчиками, по небрежности или из экономии бумаги.

Так как Мандельштам часто пользуется размерами, состоящими из двусложных стоп, а в размерах, состоящих из трехсложных, конечные стопы чаще всего бывают усеченными, то дактилическая рифма встречается у него не часто. Обычно в четверостишиях чередование мужских и женских рифм, несколько реже находим только мужские, еще реже только женские рифмы. Общее количество мужских рифм превышает общее число женских. Не только двусложные, но даже и односложные рифмы Мандельштама в большинстве случаев не обладают опорной согласной, например «поглядела — окаменела» и даже «городов — веков». В женских рифмах часто неполное созвучие ударяемых гласных: в одном слове мягкая, в другом соответствующая твердая, что нередко сочетается с уже упомянутым отсутствием опоры («водою — зарею», «перине — латыни»). Много чисто грамматических рифм, в том числе и глагольных, не только образованных одним и тем же окончанием личной формы глаголов (поют — отдают), но и неопределенной формой (беспокоить — строить).

Внимательное изучение рифм Мандельштама приводит к довольно неожиданному заключению. Рифмы Мандельштама традиционны и обычны, более того, они чаще всего незначительны. Число оригинальных находок мало по сравнению с массой более, чем обычного. При простом чтении, вслух или про себя, этот факт, благодаря исключительной красоте и звучности стиха в целом, может легко ускользнуть даже от самого внимательного читателя или слушателя.

В эпоху Мандельштама большинство поэтов культивировало рифму. Не говоря о блестящих открытиях Пастернака и гениально-дерзких выходках Маяковского, в области рифмы производил серьезные, почти научные изыскания Брюсов, изощрялись Бальмонт и Се-

верянин, смело экспериментировала Цветаева, да и в народно-песенных рифмах Есенина было много свежего и нового. Акмеисты в целом не предавались культу рифмы, но и не чуждались поисков в этой области. Но Мандельштам, писавший мало и скупое, эстет в самом лучшем смысле этого слова, мастер фонетики, почему он был так, казалось бы, небрежен к рифме, вполне отказаться от которой он совсем не имел намерения? Почему он включает в свою, в общем очень изысканную поэзию любую рифму, если только она подходит ему по содержанию, ничуть не смущаясь тем, что она была бы отвергнута большинством не только его современников, но даже предшественников как пример избитой (см. любовь — вновь в «Соломинке II») или даже просто плохой рифмы? Примеры заурядных или неполноценных рифм находятся и в лучших стихах Мандельштама. Почему эти «небрежные» рифмы не снижают качества его поэзии?

Под мнимым равнодушием Мандельштама к рифме несомненно скрывается система. Мастерски владея белым стихом, поэт ясно ощущал, что, благодаря естественным фонетическим различиям между древними языками и русским, белые стихи, написанные по-русски, всегда будут отставать по звучности от греческих или латинских. Кроме того, по любимому произведению своего любимого поэта Овидия "Tristia" Мандельштам видел, что классическая поэзия рождала рифму. В "Tristia" рифмы-ассонансы еще редки, но они уже не случайны. Если бы не настал конец эпохи, не прервалась бы в результате мировых событий без окончательного завершения вся греко-римская культура, латинская поэзия пришла бы к рифме, разумеется совсем в ином виде, чем рифма, появившаяся позднее в «вульгарной латыни». Продолжая прерванную линию, Мандельштам начинает там, где остановился Овидий, ведь «вчерашнего дня еще не было по-настоящему». Наличие рифмы увеличивает звучность русского стиха, по-

этому Мандельштаму рифма нужна. Но неожиданная, слишком свежая, слишком новая рифма естественно обращает внимание на конец стиха. Являясь особой точкой притяжения, она разорвала бы ткань мандельштамовской поэзии. Поэтому Мандельштам ее избегает. Ему нужны замирание звука, уход в тишину, а не акцент на конце стиха, а потому ему нужна скромная, ничем не выделяющаяся рифма, не госпожа, а служанка, носительница негромкого благозвучия, не позволяющая себе возвысить голос, не самоцель, а органическая часть фоники. Поэтому, когда Мандельштама не удовлетворяют привычные рифмы, он ищет новизны чаще в области не четких рифм, а ассонансов, создающих на конце стихов легкие, напоминающие эхо, созвучия, подобные рифмам Овидия в "Tristia".

Частые повторения на протяжении стихотворения тех же самых слов или слов от одного корня, иногда довольно близко друг от друга (Соломинка I, «Сестры — тяжесть и нежность — одинаковы ваши приметы»), но чаще на некотором отдалении (1 января 1924, Грифельная ода) бесспорно играют большую роль в фонике Мандельштама. Также бесспорна и роль этих повторов в ритмике: они создают дополнительное семантико-ритмическое деление стихотворения, не совпадающее ни со стихом, ни со строфой, ни даже с синтаксическим ритмом внутри стиха или строфы. Но основное значение этих повторов относится к области образности, и к этому вопросу мы еще вернемся ниже.

V. Глагол — существительное — эпитет

Синтаксический анализ предложений, из которых состоят стихотворения Мандельштама, показывает, что в них мало обстоятельственных слов, выраженных наречиями. Это не случайное явление. В статье «Заметки о Шенье» Мандельштам пишет: «Распределение времени по желобам глагола, существительного и эпитета со-

ставляет автономную внутреннюю жизнь александрийского стиха, регулирует его дыхание, его напряженность и насыщенность. При этом происходит как бы «борьба за время» между элементами стиха, причем каждый из них подобно губке старается впитать в себя возможно большее количество времени, встречаясь в этом стремлении с притязаниями прочих. Триада существительного, глагола и эпитета... не есть нечто неизбежное, потому что они впитывают в себя чужое содержание и нередко глагол является со значением и весом существительного, эпитет со значением действия, т. е. глагола, и т. д.»¹⁰⁷ Сказанное Мандельштамом об александрийском стихе Шенье в значительной степени действительно для всей его собственной поэзии, в которой эпитет-определение тоже сильно выдвигается на передний план и как бы равноправен с главными членами предложения. Рассмотрим жизнь этой триады у Мандельштама, чтобы таким образом подойти к проблемам его лексики и синтаксиса.

Особенно своеобразна судьба глаголов. Ранний Мандельштам избегает их. Это особенно заметно в первых стихотворениях «Камня» с его обращениями, разрастающимися в целые четверостишия («Сусальным золотом горят»,¹⁰⁸ второе четверостишие), с длинными назывными предложениями («Невыразимая печаль»,¹⁰⁹ последнее четверостишие), безглагольными сказуемыми, с его целым стихотворением без единого глагола («Нежнее нежного»¹¹⁰). В одних стихотворениях этого цикла действие ускользает в эпитет-причастие:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа¹¹¹

107 О поэзии, стр. 80—81.

108 Собрание сочинений, стр. 35.

109 Там же, стр. 38.

110 Там же, стр. 36.

111 Там же, стр. 35.

или

Мной установленные лары. ¹¹²

В других стихотворениях действие скрывается в существительных:

В сознании минутной силы,
В забвении печальной смерти. ¹¹³

Когда же в ранней поэзии Мандельштама, наконец, появляется глагол, то основная его сущность, действие, оказывается предельно ослабленной. Глагол часто выступает в неопределенной форме, что или говорит не о собственно действии, а только о возможности его, или придает действию абстрактный характер:

Только детские книги читать,
Только детские думы лелеять,
Все большое далеко развеять,
От глубокой печали восстать. ¹¹⁴

В других случаях глагол выступает в виде повелительного наклонения, сообщая только о желательности действия, а не о его совершении:

О пальцы гибкие, начните
Очаровательный урок! ¹¹⁵

Вопросительная форма, страдательный залог — можно было бы перечислить по пунктам все богатство форм русского глагола для того, чтобы показать, какими способами ранний Мандельштам избегает употребления личной формы действительного залога изъявительного наклонения: к ней он прибегает только, когда она абсолютно необходима, и тогда охотнее к будущему или прошедшему, чем к настоящему времени. Глагольным сказуемым Мандельштама часто сопутствует отрицание, не только обычное, показывающее, что действие не совершилось, но и (типично мандельштамовский прием)

¹¹² Там же, стр. 37.

¹¹³ Там же, стр. 37.

¹¹⁴ Там же, стр. 36.

¹¹⁵ Там же, стр. 39.

подтверждение одного действия через отрицание другого:

Мы никому не помешали,
Мы не будили спящих слуг ¹¹⁶

или

Сегодня ночью, не солгу. ¹¹⁷

Но даже тогда, когда при глагольном сказуемом нет ни отрицания, ни вопроса, элемент действия в нем ослаблен если не грамматическими, то лексическими средствами. Глаголы, выражающие состояние, чувство, восприятие, у Мандельштама гораздо многочисленнее, чем глаголы-действия, а из действий он обычно выбирает произвольные или связанные с наименьшим проявлением инициативы. Когда же, как бы после преодоления ряда препятствий, в ткань стиха, наконец, проникают глаголы, выражающие активное действие, то они распределяются между силами и явлениями природы, героями эпоса, предметами и отвлеченными понятиями так, что на долю лирического героя их почти не остается. Рассмотрим здесь глаголы из трех наугад взятых ранних стихотворений со словами, к которым они относятся. В стихотворении «Как кони медленно ступают» ¹¹⁸ «кони ступают» — активное, замедленное действие, к лирическому герою не относится; «люди, верно, знают» — процесс находится под сомнением; «везут» — активное действие не лирического героя; «я вверяюсь» — процесс на грани действия и состояния; «я спать хочу» — состояние; «подбросило» — безличный оборот; во всем последнем четверостишии нет глаголов. В стихотворении «Казино» ¹¹⁹ «мне суждено изведать» — безличный оборот с неопределенной формой; «играет ветер» — активное действие явления природы в переносном смысле; «ложится якорь» — действие предмета;

¹¹⁶ Там же, стр. 35.

¹¹⁷ Там же, стр. 130.

¹¹⁸ Там же, стр. 43.

¹¹⁹ Там же, стр. 49.

«душа висит» — пассивное состояние предмета в переносном значении; «я люблю» — чувство лирического героя, повторяется еще раз в сочетании с неопределенной формой «следить», выражающей процесс на грани действия и восприятия. В стихотворении «Поговорим о Риме — дивный град!»¹²⁰ «поговорим» — повелительное наклонение, призыв к действию; «он утвердился» — завершённое действие, относится к предмету, но для Мандельштама Рим — понятие; «послушаем» — призыв к восприятию; «несется пыль», «радуги висят» — состояние предметов; «ждут» — безличный оборот, выраженный третьим лицом множественного числа; «луны не могут изменить» — отрицание возможности действия; «мир бросает» — активное действие в переносном смысле, к лирическому герою не относится.

Однако «уклонение от действия» в поэзии Мандельштама отнюдь не является результатом некоего акмеистического пренебрежения действием, не означает, что поэт ставит предмет выше действия. Скорее в нем можно видеть результат не только великого уважения к действию, а может быть даже страха (суеверного или мистического?) перед действием, препятствующего злоупотреблению им. Но, если роль глагола в ранней лирике Мандельштама количественно не очень велика, она весьма важна качественно. Недаром в «триаде» глагол поставлен на первое место. В большом количестве стихотворений Мандельштама глаголы расположены с особой равномерностью. Пропорции в отдельных стихах различны — от одного глагола на целое четверостишие до одного глагола на стих. Два глагола в одном стихе встречаются едва ли не реже, чем целые безглагольные четверостишия. Этим почти равномерным повторением глагола достигается напряжённое ожидание действия, и глагольное сказуемое выступает в роли дополнительного ритмического деления, делая особо ощу-

¹²⁰ Там же, стр. 63.

тимым синтаксический ритм внутри стихотворного размера. Если синтаксическое и стиховое деление совпадают, то возникают глагольные рифмы, не «по бедности», а как художественный прием, несколько парадоксальное явление: обилие глагольных рифм в стихах бедных глаголами.

Вполне возможно, что первоначальное «уклонение от действия» возникло в ранней поэзии Мандельштама стихийно, из подсознательной сферы, играющей значительную роль в творчестве каждого поэта. Дальнейшее развитие глагола, выражающего активное действие, в поэзии Мандельштама идет параллельно с развитием и совершенствованием его поэтического дарования. На рубеже 20-х годов мир вокруг лирического героя Мандельштама уже полон действия, но поэтическое «я» почти исключительно воспринимает, чувствует, понимает. В раннем творчестве Мандельштама глаголы, употребляемые поэтом в первом лице единственного числа, можно легко перечислить: я устал, я не могу, я принимаю или приемлю, иногда с отрицанием, я несу (главным образом в переносном смысле), я ненавижу, я люблю, я забыл, я блуждаю, я иду, я хочу (часто с отрицанием), я чувствую (вижу, слышу, осязаю), я вспоминаю, я боюсь — не более двадцати глаголов составляют, иногда повторяясь, основной круг действия поэтического «я» «Камня», к ним можно добавить с десятков случайных, примененных не более чем по одному разу. С началом "Tristia" глагольный диапазон поэтического «я» несколько расширяется, но его еще характеризует некоторая пассивность. В начале 20-х годов лирический герой Мандельштама начинает от восприятия уже полного действием мира переходить к самостоятельным акциям. Это не означает, что стихи уже пестреют глагольными формами первого лица единственного числа. Поэтическое «я» часто еще продолжает скрываться за безличными оборотами или условным «мы». Но Рубикон перейден, и стихи становятся динамичнее, что иногда

взрывает форму, как в стихотворениях «Полночь в Москве» или «Нашедший подкову», но чаще с удивительным мастерством сохраняются прежние строгие рамки: «Грифельная ода», «1 января 1924», «Нет, никогда ничей я не был современник», «А небо будущим беременно».

В «борьбе за время», о которой говорит Мандельштам в статье «Заметки о Шенье», глагол медленно отвоевывает себе все больше времени. В последних дошедших до нас стихотворениях проявляется чередование противоположных тенденций естественного развития в сторону большей динамичности и возврата к пассивности, даже, более того, впадение в апатию, вызываемое сознанием собственного бессилия. Сведение действия к необходимому минимуму приводит к тому, что глагол в лексике Мандельштама отличается наименьшим разнообразием и наиболее нейтрален, его специфическая окраска минимальна — универсальные вечно новые процессы, равно свойственные любой местности и любой эпохе. Глаголы, выходящие из этих рядов, чаще употребляются Мандельштамом для образования причастий-эпитетов.

Роль глагола в содержании поэзии Мандельштама гораздо значительнее, чем в аспекте ее образности. Большинство глаголов в поэзии Мандельштама следует понимать буквально, иносказательное употребление глаголов встречается как редкое исключение или в общепринятых идиомах, как «белый снег очи ест»,¹²¹ или в предложениях (или отрезках предложений), целиком представляющих собой иносказание, например:

Холодного и чистого рейнвейна
Предложит нам жестокая зима.¹²²

Мандельштам не только искренно считал себя акмеистом, но и занимался теоретическим обоснованием

¹²¹ Там же, стр. 114.

¹²² «Когда на площадях и в тишине келейной», там же, стр. 92.

акмеизма как литературного течения. Естественно, что один из основных принципов акмеизма, отношение акмеистов к предмету, действует в поэзии Мандельштама: с существительным поэт в дружбе; в «борьбе за время» существительное с самого начала занимает в его поэзии выгодную позицию — оно владетелец крепости и остается им во все известные нам периоды творчества Мандельштама, делая в последнем периоде только небольшие уступки глаголу. Оно почти целиком оккупирует область обстоятельственных слов, которые выражены гораздо чаще существительным в косвенном падеже (с предлогом или без него), чем наречием или деепричастием.

На примере существительных виднее всего богатство лексики Мандельштама. Его лексический запас огромен, до 1930 г. он сознательно ограничен поэтом в некоторых направлениях: Мандельштам не обращается к «уличному словарю», как это делает Маяковский, и очень ограничивает в своей поэзии количество слов, взятых из просторечия; кроме того, не любит слов, на которых лежит печать излишней злободневности: чтобы слово попало в стихи Мандельштама, оно должно более или менее прочно войти в историю. Поэтому, хотя у Мандельштама и является образ «самой природы вечный меньшевик» («Полночь в Москве»), у него нет советских словечек-однодневок, которыми пестрели строки Маяковского. Некоторые стихотворения из последних дошедших до нас списков являются отступлением от этого правила.¹²³ Советская действительность заставила заговорить грубее и нежнейшего из русских поэтов XX века.

По отношению к другим лексическим группам Мандельштам предубеждения не имеет и охотно черпает по мере надобности для пополнения и обновления поэти-

¹²³ «Нет, не спрятаться мне от великой муры», Воздушные пути II, стр. 11; «Я скажу тебе с последней прямокой», там же, стр. 12.

ческого словаря и из терминологии лингвиста, и из профессиональных словарей различных производств, и из учебника по биологии, и из политического лексикона. Его любимые лексические источники: античная мифология, Библия, архитектурный и музыкальный профессиональные словари. Большое количество специфически литературных, книжных слов способствует созданию торжественной атмосферы, которой веет от поэзии Мандельштама, тем не менее поэт никогда не впадает в литературный шаблон и мертвую книжность. Любое слово, будь оно даже самым тривиальным, в поэзии Мандельштама вновь приобретает большое значение, то свое прежнее, стершееся было от слишком частого употребления в стихах посредственных поэтов, то совсем новое.

Проповедник идей акмеизма, может быть более, чем Гумилев, заслуживающий название теоретика этого литературного течения, Мандельштам никогда не позволял своей поэзии зайти в «узкое место» акмеизма: односторонней предметности, конкретности, «сугубой вечности» он не терпел и нападал на ее проявления в поэзии, не взирая на лица: тут уже доставалось и друзьям-акмеистам. В стихах Мандельштама общее число существительных с значением действия, состояния, качества и отвлеченного понятия держит равновесие с числом существительных-предметов: пропорция в поэтическом языке очень важная, нарушение которой в сторону большей предметности почти никогда не дает положительных результатов. Еще большее значение имеет тот факт, что существительное у Мандельштама есть один из главных носителей образности.

Последний член триады, эпитет, представлен в поэзии Мандельштама очень широко. В ней можно встретить все его виды от простых и обычных, почти определений, до таких оригинальных, как «внимательные закаты», «солнечный испуг», «Петрополь прозрачный», даже до таких не сразу понятных, как «сухая печка»,

«сумасшедшие скалы», «книжная земля», или таких противоречащих определяемому слову, как «солнце черное» или «стигийская нежность». В ранних стихах Мандельштама преобладают эпитеты-прилагательные, в первую очередь качественные. За ними следуют причастия — носители действия, заменители глагола-сказуемого. Составные эпитеты сравнительно редки, иногда они втягивают в себя наречия («смертельно-бледная волна»). "Tristia" еще богаче эпитетами, чем «Камень». В связи с некоторым повышением роли глагола уменьшается число эпитетов-причастий, эпитет движется от глагола к существительному: повышается число относительных прилагательных, а также сочетаний существительного с прилагательным («праздник черных роз») или с причастием. В более поздних стихах количество эпитетов резко уменьшается. Уменьшение происходит в первую очередь за счет носителей действия, как логический результат дальнейшего возрастания чисто глагольного элемента. Среди эпитетов, выраженных одним словом, укрепляется эпитет-существительное («немец-офицер», «век-волкодав»), и общее число эпитетов-существительных и относительных прилагательных догоняет число качественных прилагательных. Одновременно несколько возрастает число эпитетов, выраженных целой группой слов («книга звонких глин», «медведь — самой природы вечный меньшевик» и т. д.). Иными словами, чем больше эпитет освобождается от действительности, тем больше он проникается вещностью.

Эпитеты Мандельштама многочисленны и разнообразны, но среди прилагательных у поэта есть несколько любимых, которые он употребляет настолько часто, что они начинают выделяться на фоне однократных или редко повторяемых эпитетов. Это очень произвольный набор слов, например: печальный, грубый, нежный, медлительный, деревянный, прекрасный, глиняный, дикий и несколько других. Несмотря на сравнительно ча-

стое повторение они не надоедают читателю, так как ведут какую-то своеобразную жизнь, неожиданно трансформируясь, порою значительно отклоняясь от своего первоначального значения. Иногда эта трансформация эпитета протекает на протяжении только одного стихотворения. Примером этому является семантическое изменение слова «глиняный» в стихотворении «1 января 1924»:

1. Два сонных яблока у века-властелина
И глиняный прекрасный рот.

Через представление о Веке-Времени как о статуе Кроноса эпитет может получить внутри иносказания свое буквальное значение.

2. Еще немного, — оборвут
Простую песенку о глиняных обидах
И губы оловом зальют.

Здесь «глиняный», эпитет-метонимия, заменяет слово «земной». ¹²⁴

3. «О глиняная жизнь! О умиранье века!» — опять метонимия, но к тому же и двойственное значение эпитета «глиняный» — земной или «глиняный» — хрупкий, как обожженное гончарное изделие. Субъективно представлению читателя дается право выбора.

Эпитет сам по себе бывает носителем образа, но чаще он является составной частью целого комплекса, создающего образ. Подойти к образности поэзии Мандельштама с обычными мерками тропов еще труднее, чем объяснить его ритмику, не выходя за границы силлаботонической системы стихосложения. Разумеется, можно сразу сказать, что Мандельштам не любит гиперболы, это для него слишком «громкий» образ. Она изредка появляется в последних его стихах, например в последней строфе стихотворения «А небо будущим беременно» в виде литоты, имеющей впрочем и оттенок иронии:

¹²⁴ Собрание сочинений, стр. 126—128.

Хотя бы честь млекопитающих,
Хотя бы совесть ластоногих. ¹²⁵

Ирония редко посещала страницы «Камня», совершенно миновала "Tristia" и в более горькой форме выступает в некоторых последних из известных нам стихотворений, например «А небо будущим беременно», «1 января 1924», «Полночь в Москве».

Можно назвать Мандельштама большим мастером сравнения:

Невыразимая печаль
Открыла два огромных глаза,
Цветочная проснулась ваза
И выплеснула свой хрусталь. ¹²⁶

Развернутое в целое четверостишие сравнение (только ли сравнение?) из «Камня» поражает свежестью и новизной. Но не менее оригинально и ново сравнение из стихотворения «К немецкой речи»:

Сбегали в гроб ступеньками — без страха,
Как в погребок за кружкой мозельвейна. ¹²⁷

Эти два сравнения только одно из первых и одно из последних звеньев цепи почти одинаково неожиданных, удивляющих, восторгающих сравнений. Но вряд ли возможно видеть сравнение в стихах:

Я также беден, как природа,
И так же прост, как небеса ¹²⁸

или

И словно пневматическую почту
Иль студенец медузы черноморской,
Передают с квартиры на квартиру
Конвейером воздушным сквозняки,
Как майские студенты-шелапуты . . . ¹²⁹

¹²⁵ Там же, стр. 133.

¹²⁶ Там же, стр. 38.

¹²⁷ Там же, стр. 146.

¹²⁸ «Слух чуткий парус напрягает», там же, стр. 41.

¹²⁹ Полночь в Москве, там же, стр. 143.

«Седые пучины мировые»¹³⁰ — привычный символ и «бледно-голубая эмаль» в применении к небу бесспорно представляет собой то, что сам поэт позднее называл «запечатанным образом». Однако уже и в ранний период Мандельштам предпочитает костенеющей символике однократную метафору вроде,

Я хочу поужинать, и звезды
Золотые в темном кошельке!¹³¹

Если, после упорных поисков, на страницах «Камня» или "Tristia" и можно найти примеры всех известных нам тропов, то все же не они, а нечто другое составляет подлинное украшение поэзии Мандельштама.

Синтез тропов — явление, характерное для поэзии XX века. На страницах Пастернака мы встречаемся и с гиперболизированными сравнениями, и с метафорами-метонимиями, и с другими тропами-гибридами. Но если образ в поэзии Пастернака почти всегда возможно объяснить синтезом двух тропов, то у Мандельштама наряду с подобными образами встречаются образы не поддающиеся истолкованию или могущие быть истолкованными как почти любой троп. Не следует видеть в этом какие-то аморфные образования, получившиеся в результате стихийного вдохновения. В поэзии Мандельштама нет случайностей, в ней все плод как вдохновения, бывшего постоянным состоянием души этого рожденного поэта, так и упорного труда. И для каждого литературного приема можно найти теоретическое объяснение в его статьях о литературных проблемах. «Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности, — писал Мандельштам в статье «Слово и культура». — То, что сказано о вещности, звучит несколько иначе в применении к образности . . . Пиши безобразные стихи, если сможешь, если сумеешь . . . Стихотворение живо внутренним образом . . . который

¹³⁰ «Ни о чем не нужно говорить», там же, стр. 39.

¹³¹ Золотой, там же, стр. 50.

предваряет написанное стихотворение». И в той же статье Мандельштам употребляет термин «синтетический поэт современности». ¹³² В статье «О природе слова» он заявляет: «По существу нет никакой разницы между словом и образом... Словесное представление — сложный комплекс явлений, связь, «система»... Данность продуктов нашего сознания сближает их с предметами внешнего мира и позволяет рассматривать представление как нечто объективное. Чрезвычайно быстрое очеловечение науки, включая сюда и теорию познания, наталкивает нас на другой путь. Представления можно рассматривать... как органы человека... В применении к слову такое понимание словесных представлений открывает широкие новые перспективы и позволяет мечтать о создании органической поэтики... , уничтожающей каноны во имя внутреннего сближения организма...» ¹³³

Мандельштам никогда не теоретизировал без предварительных или последующих попыток применения своих теорий на практике поэтического творчества. В области создания «органической поэтики», «синтетического образа» он достиг больших успехов. Под этими новыми в поэтике, собственно говоря Мандельштамом впервые введенными терминами понимается особенно тесная взаимосвязь и особенно сильное взаимодействие между словами в тексте стихотворения:

За нас сиенские предстательствуют горы,
У сумасшедших скал колючие соборы
Повисли в воздухе, где шерсть и тишина. ¹³⁴

В трех строках, представляющих собой один развернутый образ, реальные существительные в сочетании с необычными для них глаголами и эпитетами становятся органической частью иносказания.

¹³² О поэзии, стр. 9—11; Собрание сочинений, стр. 325—326.

¹³³ О поэзии, стр. 41, 43; Собрание сочинений, стр. 346, 348.

¹³⁴ «В хрустальном омуте какая крутизна», Собрание сочинений, стр. 97.

Прозрачны гривы табуна ночного,
В сухой реке пустой челнок плывет. ¹³⁵

Здесь носителями образности являются в первую очередь существительные, которые притягивают к себе необычные эпитеты и уводят глагол, более упорствующий в своем прозаическом значении, из обыденного языка в мир поэзии.

Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой молочной,
Здесь созревает черновик
Учеников воды проточной. ¹³⁶

Это четверостишие — один из самых ярких примеров «органической поэтики»: каждое слово, будь оно выражением понятия, обозначением действия или эпитетом, не теряя связи со своим основным значением, раскрывается для дополнительного содержания, созданного необычным словосочетанием. Однако не следует отождествлять понятие «органическая поэтика» с понятием «заумь». Синтетический образ отнюдь не всегда является носителем зауми. Наоборот, он может, как видно по последнему из приведенных выше примеров, внести разъяснение, хотя бы путем аналогии, в заумное стихотворение.

Органическая поэтика уясняется читателем медленнее, чем обычные тропы, по причинам не только качественного, но и количественного характера. В то время как обычные тропы состоят из отдельных слов или коротких словосочетаний, синтетический образ объединяет в себе целую группу слов, синтаксическую единицу более высокого порядка, иногда даже целое предложение. Манделштам далеко не пренебрегал образами, выраженными отдельными словами, но и эти образы чаще всего не являются обычными тропами. Их особенности подробно рассмотрены во вступительной статье

¹³⁵ «Я слово позабыл, что я хотел сказать», там же, стр. 102.

¹³⁶ Грифельная ода, там же, стр. 122.

проф. Г. П. Струве к Собранию сочинений Мандельштама.¹³⁷ Речь идет о «магическом воздействии» на читателя при помощи «упорного, настойчивого повторения отдельных слов», приобретающих в поэзии Мандельштама новое, необычное значение. Повторяющиеся существительные, носители особого, обычно им не свойственного смысла, по своему значению граничат с символами, но отличаются от них большей субъективностью, что с одной стороны затрудняет их понимание, но зато с другой стороны наделяет их большей гибкостью, так что они не утомляют читателя и не «стираются», не превращаются в «окаменелости речи». Понятие «магия языка», или слова, в применении к поэзии Мандельштама является не измышлением идеалистов, а верным определением свойственного ей очаровывающего действия. Илья Эренбург, вспоминая стихи Мандельштама, говорит, что он их «твердит как заклинания».¹³⁸

Синтаксис Мандельштама чрезвычайно богат и разнообразен. В раннем периоде его творчества часто наблюдается полное совпадение синтаксических и ритмических единиц: короткие предложения образуют один стих, более длинные укладываются в два стиха или четверостишие. В более поздних стихотворениях зависимость синтаксических единиц от ритмических слабеет, появляется сочетание коротких, занимающих только часть стиха предложений с предложениями, для лирики уже периодическими. Как в поэзии, близкой к классической, так и в «заумных» конструкциях синтаксис Мандельштама, как бы он ни был сложен, отличается такой идеальной правильностью, что его стихи можно приводить в учебниках грамматики как примеры построения сложных предложений. Именно стройное синтаксическое построение позволяет уловить или не утратить смысл в самых сложных из последних известных нам стихотворений Мандельштама.

¹³⁷ Там же, стр. 22.

¹³⁸ «Новый мир» 1, 1961, стр. 143.

Иначе дело обстоит с «бредовой заумью», в ней течение «надрассудочной» мысли иногда размывает синтаксические очертания. При этом образуются построения, допускающие двоякое синтаксическое истолкование:

Что поют часы-кузнечик,
Лихорадка шелестит,
И шуршит сухая печка —
Это красный шелк горит.
Что зубами мыши точат
Жизни тоненькое дно,
Это ласточка и дочка
Отвязала мой челнок.¹³⁹

Как уже упоминалось выше, наречие, не имеющее места в основной триаде, создающей стихотворение, играет в поэзии Мандельштама только роль дополнительного штриха. Большинство обстоятельств выражено существительными или отглагольными наречиями, т. е. деепричастиями. Наречий у Мандельштама крайне мало, и если это не наречия времени или не количественные, то они обычно соответствуют какому-нибудь из любимых прилагательных поэта (грубо, печально, нежно и т. д.). Можно было бы считать пренебрежение наречием просто капризом художника. Однако, если противопоставить этой особенности ту значительную роль, которую наречие играет, например, в поэзии Маяковского, и принять во внимание особенно тесную связь формы и содержания, в том числе также грамматики и семантики в стихах Мандельштама, то можно будет сказать, что в этой особенности отражается мировоззрение поэта. «Важно действующее лицо, его личные качества, его действия. Условия, в которых лицо действует и проявляет свои личные качества, второстепенны», — утверждает грамматический, лексический и синтаксический строй поэзии Мандельштама. Человека

¹³⁹ Собрание сочинений, стр. 92.

с такими убеждениями можно физически уничтожить, как всякого смертного. Но разве его можно перевоспитать и убедить, будто «бытие определяет сознание»?

VI. Предок — современник — потомок

Мандельштам никогда не был приверженцем теории абсолютной самобытности отдельного поэта, по его мнению каждый поэт должен был начинать творить так, как будто до него не было ничего создано, но в процессе творчества узнавать в себе черты великих образцов прошлого, радуясь этому сходству и своей неразрывной связи с творчеством всех стран и всех эпох. При таком взгляде поэта на творческий процесс сложный, зачастую спорный вопрос о литературных влияниях становится не только законным и логичным, но и на-сущно необходимым.

Хотя Мандельштам подчеркивал родство русского языка в первую очередь с древнегреческим, на его собственном творчестве значительно сильнее сказалось влияние латинской поэзии. Влияние греческой поэзии сказалось в первую очередь на лексике и частично на содержании. Мы не находим у Мандельштама сапфических или алкеевых строф, и, если «Сегодня дурной день»¹⁴⁰ с его двойным ударением на конце может напомнить легендарные марши хромого Тиртея, то ведь этот ритм мог и самостоятельно возникнуть в перебоях человеческого сердца. Из римских гениев не обычный кумир поэтов Гораций, а в первую очередь Овидий явился для Мандельштама связующим звеном с античной традицией, наблюдается и влияние лучших произведений Катулла, ср. «Возьми на радость из ладо-ней»¹⁴¹ и "*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*", из которых стихотворение Мандельштама отличается большей глубиной мысли.

Влияние античной поэзии наблюдается в творчестве большинства значительных русских поэтов. Но выра-

¹⁴⁰ Там же, стр. 44.

¹⁴¹ Там же, стр. 105.

жение этого влияния в творчестве Мандельштама качественно отлично от аналогичного явления в творчестве как его предшественников, так и старших современников. Мы не найдем у Мандельштама грандиозных стихотворных «фресок на античные темы», подобных тем, которыми полна поэзия Майкова. Не встретим мы в ней и тех отдельных сравнений или аллегорий, органически не связанных с остальным текстом стихотворения, какие мы находим у Фета. Не красочная живописная поверхность античности, а ее трагедийная глубина захватила Мандельштама, и результат этого влияния не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка. Поэтому особенно чуждо ему отношение к античности Брюсова, который, по замечанию Мандельштама, открывая для себя новые области, опустошал их подобно конквистадору. Не вставлять в свою поэзию сегодняшние музейные обломки, а восстанавливать в ней былую целостность — таково по Мандельштаму отношение поэта не только специально к античности, но и к прошлому в целом.

Глубинное влияние античной поэзии оставило мало возможностей для значительного влияния более позднего западно-европейского творчества. Теорию «синтетического образа» едва ли можно считать результатом влияния Маллармэ; это влияние, если и имело место, было «преодолено» русским поэтом, — не любившим впрочем этого термина.

Судя по стихотворению «К немецкой речи» Мандельштам ощущал в своем более позднем творчестве приближение влияния немецких романтиков. Последние из известных нам стихотворений Мандельштама не дают материала в этом отношении. Очевидно, ссылка помешала исполнению каких-то давно задуманных творческих планов. Зато, если мы обратимся к немецкой поэзии более позднего периода, то у его старшего современника Стефана Георге найдется много общих черт с поэзией Мандельштама: медлительность, вели-

чавость, торжественность тона, любовь к античности, доходящая до попыток сближения фонетической структуры родной речи с греческим или латинским языками. Попытки эти у Манделъштама успешнее, но в его распоряжении был более благодарный языковой материал. Проводя параллель между «эллинизмом» Георге и Манделъштама не следует забывать, что речь идет о сходстве творчества двух поэтов, одержимых тою же идеей, а не о влиянии старшего на младшего. Если во время пребывания Манделъштама в Гейдельберге молодой русский поэт испытывал на себе влияние Георге и его литературного круга, то это влияние сказалось на его творчестве в виде идеи преобразования жизни и облагораживания человека при помощи искусства. Что же касается идеи воскрешения Эллады на германской почве, то с аналогичной теорией Манделъштам столкнулся уже в ранней юности у себя на родине.

Манделъштам сохранил на всю жизнь восторг перед директором Царскосельской гимназии, мечтавшим воскресить в России дух древней Эллады, но в действительности ученик превзошел учителя. Влияние Иннокентия Анненского на Манделъштама почти минует область формы: любимые размеры их различны, поэтический голос Анненского глуховат, а стих Манделъштама звучен. Манделъштамовская поэзия светлее по настроению. Однако своими попытками установить или, по его мнению, скорее восстановить прямую связь между русской и античной культурами Анненский дал творчеству Манделъштама определенное направление, после чего нашему поэту удалось многое из того, чего Анненский только пытался достичь. Если такие стихотворения, как «В игольчатых чумных бокалах»,¹⁴² действительно принадлежат перу позднего Манделъштама, то можно говорить о некотором усилении влияния Анненского, не как эллиниста, но в общем настроении: усталость,

¹⁴² Воздушные пути II, стр. 31.

легкая приглушенность поэтического голоса, грустное сомнение в смысле жизни.

Мандельштам, живший в Павловске, хорошо знавший Анненского и часто бывавший в Царском Селе, не мог остаться в стороне от особого царскосельского культа Пушкина. В неизменной любви Мандельштама к Петербургу и в высоком качестве его поэзии — исполнение заветов Пушкина, не имеющее ничего общего с внешним сходством муз. О сходстве между Мандельштамом и Пушкиным в «чистом, незамутненном качестве поэзии», идущей «не только из сердца, но и от ума», прекрасно сказал Ю. Иваск, отметивший и духовное родство Мандельштама с Батюшковым: «Он — «новый Батюшков», но говорящий на современном языке (нервном, скачущем)». ¹⁴³ Еще большее сходство как глубинное, так и внешнее наблюдается между поэзией Мандельштама и творчеством Тютчева: от главного до мелочей, от философских тем и умения мудро, скорбно и целомудренно говорить о любви до отдельных излюбленных эпитетов (например, бледно-голубой). Мандельштам документировал свою преемственность от Тютчева в названиях *Silentium* и *Encyclica*, из которых первое новый вариант той же темы, а второе — возражение Тютчеву. Еще откровеннее, непосредственнее, прямее ощущается влияние Тютчева в последних стихах Мандельштама,

Символизм стоял по отношению к творчеству Мандельштама на грани прошлого и настоящего. В поэзии Мандельштама иногда находят большее родство с символизмом, чем с акмеизмом. Мы уже видели, что основные поэтические средства Мандельштама — метафоры в раннем творчестве и «синтетический обзор» в позднейшем — отличны от поэтических приемов символистов. При всех расхождениях с символистами в практически-поэтическом плане, а с символизмом в целом в

¹⁴³ Вестник Института 2, 1956, стр. 129.

плане теоретико-принципиальном, Манделъштам никогда не переставал придавать этому течению большое значение. Всех значительных поэтов своих современников он считал выходцами «из символического лона», а лично для него символизм был отправной точкой творчества, оттолкнувшись от которой поэт получил собственное направление. Куда вело это направление? Обычно Манделъштама причисляют к акмеистам. В аспекте "Tristia" его можно было бы назвать «самым акмеистическим акмеистом», даже если бы, как часто полагают, акмеизм представлял собой неоклассицизм и простой антипод символизму как неоромантизму. В действительности такой взгляд упрощает проблему: глава акмеизма и теоретически наиболее последовательный неоклассик Гумилев часто писал стихи, по содержанию и настроению близкие романтизму; в то же время практически наиболее последовательный классик Манделъштам истолковывал акмеизм как единственный подлинный символизм. Для Манделъштама понятие «акмеизм» включает в себя понятие «неоклассицизм», но не тождественно с ним, не ограничивается теми же рамками. При таком широком понимании акмеизма Манделъштам мог считать себя акмеистом до конца жизни. В рамки акмеизма в более узком понимании его поэзия целиком не укладывается, как не укладывается она и в рамки определения экспрессионизм, вполне соответствующего диапазону художественной прозы Манделъштама. Но творчество действительно больших поэтов вообще редко уместается в рамки одного литературного течения. Поэзию Рильке делят на импрессионистский и экспрессионистский периоды, центр лирики Пастернака находится в точке соприкосновения символизма, акмеизма и футуризма.

Существует также мнение о приближении Манделъштама в последний известный нам период творчества к футуризму, но эта теория вряд ли имеет серьезные основания. Поэты-современники, в целом совершенно

различные, независимо от их принадлежности к одной или разным литературным группировкам, часто пишут отдельные сходные стихотворения. У Мандельштама есть стихотворения, напоминающие Георгия Иванова,¹⁴⁴ а в целом каждый из этих поэтов развивает свою особую линию, восходящую, правда, в обоих случаях к Анненскому, но к разным ликам этого Януса русской поэзии. Из всех акмеистов Мандельштам и Ахматова наименее сходны, и все же «Скудный луч холодной мерою»¹⁴⁵ напоминает лирику Ахматовой. И, хотя Мандельштам написал «Из омута злого и вязкого»,¹⁴⁶ вряд ли можно говорить о его сходстве с Гиппиус. Сходство отдельных стихотворений Мандельштама с Пастернаком не может свидетельствовать о сближении с футуризмом, так как Пастернака только ошибочно причисляют к футуристам. С другой стороны, хотя Мандельштам защищал основоположников футуризма от «чудовищной неблагодарности читателя-критика» и его замные стихотворения иногда напоминают стихотворения Хлебникова, все это еще не свидетельствует о сближении их творчества. Обладая безошибочным чутьем и большой объективностью в вопросах литературы, Мандельштам мог выделить и из чуждого ему литературного течения явления, по его мнению достойные вечности. Но футуризм в целом, лишенный корней в прошлом, а потому неспособный прорасти в постоянное, не имел в глазах Мандельштама ценности. Более далек, чем от футуристов, Мандельштам был разве только от имажинистов, но ведь по его мнению никакого имажинизма вовсе не было. Все это не означает равнодушия Мандельштама к будущему: напротив, он верил в максимальную значимость будущего для творчества каждого поэта. Но отношение Мандельштама к будущему было обратно отношению к нему футуристов: те на-

¹⁴⁴ Ленинград, Собрание сочинений, стр. 138.

¹⁴⁵ Там же, стр. 43.

¹⁴⁶ Там же, стр. 42.

сильно тащили будущее в свои произведения, а Мандельштам свободно посылал поэзию по каналу будущего в вечное: «Ты в каком времени хочешь жить? Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном — в «долженствующем быть». Так мне нравится. Есть верховая, конная честь. Оттого-то мне и нравится славный латинский «герундивум» — этот глагол на коне». ¹⁴⁷ «С кем же говорит поэт? Вопрос мучительный и всегда современный... У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обратиться к друзьям, к естественно близким ему людям? Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы... я нахожу ее... прочитываю письмо... Я в праве был сделать это... Письмо... адресовано тому, кто его найдет... Нашел я. Значит я и есть таинственный адресат». Мандельштам не представлял себе «лирики без диалога», но в обращении к «конкретному читателю» он видел «скучное перешептывание с соседом». Только в «обмене сигналами» с неизвестным другом видел поэт задачу, достойную лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту. ¹⁴⁸

Найти этих собеседников среди поэтов означает решить вопрос о влиянии Мандельштама на русскую поэзию, что ныне преждевременно и невозможно. Мы можем отметить отдельные черты влияния Мандельштама у Б. Слуцкого в Советском Союзе и у Моршена в эмиграции. Влияние Мандельштама на русскую поэзию еще только начинается. В Советском Союзе оно затруднено отсутствием новых изданий его произведений. Познакомившись с содержанием «Воронежских тетрадей», некоторые знатоки и любители поэзии Мандельштама заговорили о «снижении уровня» его творчества под влиянием травли, а может быть и уже надвигавшегося

¹⁴⁷ Алагез, там же, стр. 316.

¹⁴⁸ О собеседнике, там же, стр. 331—332, 335.

безумия. В действительности «Воронежские тетради» не дают повода для подобного суждения. В нескольких отдельных случаях авторство Мандельштама может быть поставлено под вопрос, но большинство стихотворений не только действительно принадлежит его перу, но и вовсе не является второсортной частью его творчества. Некоторые из последних произведений Мандельштама, как, например, «Есть женщины сырой земле родные . . .», «Скажи мне, чертежник пространства . . .» или «В игольчатых чумных бокалах . . .»¹⁴⁹ могли бы войти в "Tristia", не нарушив цельности этого цикла, настолько хорошо сохранилось в них все характерное, классически-мандельштамовское. Стилистические погрешности в ряде стихотворений, опубликованных в «Воздушных путях», настолько явно объясняются ошибкой переписчика, что лучше было бы рискнуть исправить самые грубые из них, вроде «И Моцарт на воде и Шуберт в птичьем гаме»,¹⁵⁰ в котором автоматически представлены имена композиторов. В других случаях имеет место недоработка, но не как результат потери безупречного поэтического чувства, а просто из-за того, что поэт не успел их отшлифовать, не хватило жизни. Значительное изменение применяемых поэтом художественных средств не следует относить к ухудшениям. Вполне понятно, что читателю тяжело расставаться с любимым и привычным «серебряным голосом», но следует признать, что «медный колокол» последнего периода один способен передать ужасное состояние душ, находящихся «под временным небом чистилища». Адамович замечает, что в последний период творчества Мандельштам вырос как поэт. Действительно, вряд ли возможно считать неплодотворным период, когда создавались такие шедевры, как хотя бы «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма», «Что де-

¹⁴⁹ Воздушные пути II, стр. 14, 29, 31.

¹⁵⁰ Там же, стр. 33; ср. «Москва» 8, 1964, стр. 155.

лать нам с убитостью равнин» или «Я скажу тебе на-
черно — шопотом». ¹⁵¹

Раз осознав величие того «немногого», что создал
Мандельштам, современник или потомок, тот собесед-
ник, о котором поэт так много думал и писал, стоит пе-
ред его творчеством с тем же душевным трепетом, с как-
ким сам поэт стоял когда-то перед каким-либо величе-
ственным античным зданием, оставшимся недостроен-
ным на рубеже эпох. Трагическая параллель судьбы
Мандельштама к судьбе его любимого поэта Овидия не
может не волновать собеседника. «Кому мог помешать
этот поэт с хилым телом и с той музыкой стиха, которая
заполняет ночи?» — спрашивает с необычайно искрен-
ней болью обычно суетный Эренбург в своих воспоми-
наниях «Люди, годы, жизнь». ¹⁵² Мудрый Мандельштам
ответил ему заранее в статье «Слово и культура»: «Все
другие различия и противоположности бледнеют перед
разделением ныне людей на друзей и врагов слова.
Подлинно агнцы и козлища. Я чувствую почти физиче-
ски нечистый козлиный дух, идущий от врагов сло-
ва». ¹⁵³

Друзья слова не могут воскресить Осипа Мандель-
штама, но они призваны раскрыть запечатанный сосуд
и воздать должное неувядающей, вечной красоте твор-
чества великого поэта.

¹⁵¹ Воздушные пути II, стр. 24, 52, 62.

¹⁵² «Новый мир» 1, 1961, стр. 144.

¹⁵³ О поэзии, стр. 6; Собрание сочинений, стр. 323.

ОГЛАВЛЕНИЕ

I. Гонение — замалчивание — признание	3
II. Смех — страх — нежность	14
III. Жанр — тематика — настроение	23
IV. Ритм — звучание — рифма	34
V. Глагол — существительное — эпитет	48
VI. Предок — современник — потомок	65

Бушман, Ирина Николаевна, род. в 1921 г. Литературный критик, историк литературы, писательница. Сотрудничает с Институтом по изучению СССР.

Замеченные опечатки

Редакция просит строку 9 сверху на стр. 22 читать: ратуре, но и для более широкого круга читателей. Та-

На стр. 57, строка 10 снизу вместо «действительности» должно быть «действенности» и на стр. 68, строка 5 снизу вместо «обзор» — «образ».