

## СОНЕТЫ МАНДЕЛЬШТАМА 1912 Г.: ОТ СИМВОЛИЗМА К АКМЕИЗМУ

*М. Л. Гаспаров*

**С**онет — не характерная для Мандельштама стихотворная форма, как бы “чужой голос” в его творчестве. Единственная полоса его сосредоточенной работы над сонетом — 1912 год. В это время написаны “Пусть в душной комнате, где клочья серой ваты...” (дата: апрель), “Паденье — неизменный спутник страха”, “Пешеход”, “Казино”, “Шарманка” (дата: 16 июня); из них только “Пешеход” и “Казино” были включены в сборник “Камень”. Остальные сохранившиеся сонеты Мандельштама — шуточные и полумшуточные: фрагменты о Гумилеве “...Но в Петербурге акмеист мне ближе...” и “Автоматичен, вежлив и суров...” (1912-1913), “Спорт” (1914?), “Актеру, игравшему испанца” (1917?), “Мне вспомнился старинный апокриф” (1934); из этого ряда выбивается только “Христиан Клейст” (1932), переработанный потом в не-сонетное “К немецкой речи”.

Мы будем рассматривать только пять сонетов 1912 г. Они важны, потому что именно на этот год приходится, как известно, перелом творческой манеры Мандельштама от символизма к акмеизму. Гумилев в рецензии на “Камень” считал первым программно-акмеистическим стихотворением Мандельштама написанное в том же 1912 г. “Нет, не луна, а светлый циферблат...” — шестистишие, напоминающее по форме два терцета, отколовшиеся от сонета.<sup>1</sup> (В. Басевский считает это многозначительным: как Мандельштам ломает символистское мировоззрение, так ломает и характерную для символистов стихотворную форму).<sup>2</sup> Хронологическая последовательность сонетов 1912 г. не-

<sup>1</sup> Гумилев Н. С. <Письма о русской поэзии> / О. Мандельштам. Камень. Подг. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец. <и др.> Ленинград, Наука, 1990, с. 220-222.

<sup>2</sup> См. Басевский В. Не луна, а циферблат: из наблюдений над поэтикой О. Мандельштама / Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Под ред. С. Аверинцева <и др.> Воронеж, изд. Воронежского ун-та, 1990, с. 314-323.

известна (кроме упомянутых дат “Пусть в душевной комнате...” и “Шарманки”); поэтому рассматривать их придется в логической последовательности, по мере убывания символистической поэтики и нарастания акмеистической.

С правилами строения сонета Мандельштам должен был познакомиться по крайней мере в лекциях В. Иванова на “башне” в 1909 г.,<sup>3</sup> но с тех пор многое успело забыться. Сонетами развлекались в “Цехе поэтов”, но вряд ли особо задумываясь над тонкостями формы. Цикл сонетов 1912 г. выглядит сознательным упражнением над модной, но малознакомой формой. Из пяти сонетов “правильно” построены только “Пусть в душевной комнате...” и “Паденье...”: на 4 рифмы, разные в катренах и терцетах. Три остальных сонета — только на 2 рифмы, общие в катренах и терцетах; при этом в “Пешеходе” все рифмы мужские, что выглядело бесспорной аномалией. В трех сонетах из пяти рифмовка катренов — АВАВ, менее рекомендуемая, чем АВВА; в трех сонетах из пяти терцеты начинаются не парнорифмующими строками, как это было принято во французской традиции. Можно предположить, что из всех расплывчатых правил сонетной формы Мандельштам тверже всего запомнил два: во-первых, в сонете должно быть как можно больше одинаковых рифм, во-вторых же в сонете должен быть резкий перелом смысла, а по возможности, и не один. Мы увидим, как это затрудняет понимание сонетов Мандельштама.

Сквозной темой раннего Мандельштама было ощущение хрупкости земной жизни перед лицом Бога и рока. В символистских стихах это был протест (кричащий в 1910 г., успокаивающийся в 1911 г.); в акмеистических стихах это было отстранение: о несказанном следует помнить, но молчать, а говорить лишь о земном и осязаемом, — так указывала программная статья Гумилева “Наследие символизма и акмеизм” (январь 1913). В этом направлении и эволюционирует тематика сонетов Мандельштама.

Пусть в душевной комнате, где клочья серой ваты  
И склянки с кислотой, часы хрипят и бьют, —  
Гигантские шаги, с которых пегли сняты, --  
В туманной памяти виденья оживут.

И лихорадочный больной, тоской распятый,  
Худыми пальцами свивая тонкий жгут,

<sup>3</sup> Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической Академии 1909 г. / Новое литературное обозрение, 1994, № 10, с. 89-106.

Сжимает свой платок, как талисман крылатый,  
И с отворачиванием глядит на круг минут...

То было в сентябре, вертелись флюгера,  
И ставни хлопали — но буйная игра  
Гигантов и детей пророческой казалась,

И тело нежное — то плавно подымалось,  
То грузно падало: среди нестрого двора  
Живая карусель без музыки вращалась!

Содержание: “В зимней комнате лихорадочный больной глядит на стенные часы, и движение стрелок напоминает ему гигантские шаги: (*перелом*) осенний двор, детское кружение на гигантских шагах, то взлет, то спуск, как предвестие жизни и болезни”. Вата и склянки с серной кислотой ставились на зиму между двойных рам, чтобы не замерзали стекла. Гигантские шаги представляли собой столб с привязанными к верхушке длинными веревками, имевшими кожаные петли на концах; играющие разбегались по кругу, поджимали ноги и некоторое время по инерции неслись по воздуху, не касаясь земли. В эту пору они были в моде не только у подростков, но и у взрослых молодых людей.<sup>4</sup>

Болезнь с виденьями, кружение времени, ощущение пророчества — характерные мотивы символистской поэтики; бытовой образ гигантских шагов лишь оттеняет ее. Две половины стихотворения, реальность и видение, противопоставлены трижды: не взрослость, а детство, не духота, а ветер (флюгера, ставни), не “крылатый”, с выбивающимися концами, платок больного, а ощущение настоящего полета (пророчества о гигантских свершениях и падениях будущей жизни).

Это неврастеническое стихотворение дважды связано с образностью ранних стихов Мандельштама. Память о детстве у него связывалась если не с гигантскими шагами, то с качелями (“Только детские книги читать... Я качался в далеком саду на простой деревянной качели...” с несомненным подтекстом из “Качелей” — “В истоме тихого заката...” — Ф. Сологуба). То же ощущение тоски подъемов и падений одурманенного сознания — в стихотворении 1910 г. “В огромном омуте прозрачно и темно... а сердце... то всю тяжестью идет... ко дну... то, как соломинка... всплывает без усилий”. Мы знаем, что за образом

<sup>4</sup> См.: Анна Ахматова. Десятые годы. Под ред. Р. Тименчика <и др.> Москва, МПИ., 1989, с. 89.

омута, из которого встает и снова поникает “мыслящий тростник” души, у Манделъшгама стоит образ “иудейского хаоса” и возникающего из него Христа (“Из омута злого и вязкого...”, “Неумолимые слова...”) — так мимоходный сонет оказывается связан с важнейшей для раннего Манделъшгама религиозной темой. Другая перекличка — с представлением Манделъшгама о времени: отвлечение к “кругу минут” — от устойчивого чувства, что время, заполненное событиями, — хорошо, тогда как “пустое” время, отмечаемое только поворотом часовой стрелки, — плохо: об этом — в стихах о часах “Когда удар с ударами встречается” (с их концовкой: “и прямо в сердце просится стрела, описывая круг”, подтекст — сентенция “*vulnerant omnes, ultima necat*”, до Брюсова популяризованная Д. Цертелевым) вплоть до “О, маятник душ строг... стучит рок...” 1911 г. Этот сонет теснее всего связан с ранними стихами Манделъшгама.

В центральном образе гигантских шагов возможно воспоминание о Тенишевском училище с его спортивными играми. А. А. Морозов (устное сообщение) видит в этом стихотворении воспоминание о смерти Б. Сипани, тенишевского друга Манделъшгама, “рожденного для подвигов” (он умер от чахотки в 1910 г., отец его был психиатром), а “буйная игра гигантов и детей” для него пророчествует об эсеровском терроризме.

Паденье — неизменный спутник страха,  
И самый страх есть чувство пустоты.  
Кто камни нам бросает с высоты,  
И камень отрицает иго праха?

И деревянной поступью монаха  
Мощный двор когда-то мерил ты,  
Бульжники и грубые мечты —  
В них жажда смерти и тоска размаха...

Так проклят будь, готический приют,  
Где потолком входящий обморочен  
И в очаге веселых дров не жгут!

Немногие для вечности живут;  
Но если ты мгновенным озабочен,  
Твой жребий страшен и твой дом непрочен!

Содержание: “Всякое падение вызывает страх, даже если это падение камня — особенно если камень движим не земным тяготением

(“иго праха”), а Божьей волей. Ты искал в монастыре подчинения Божьей воле, приятия ее, но это вело лишь к смертному отчаянию и бессилию. (*Перелом*) Будь же проклят, Божий храм, посильный лишь для немногих, где нет человеческого уюта — (*второй перелом*) но несчастен в своем страхе и тот, кто живет лишь этим преходящим уютом”. Второй перелом неожидан: в первом терцете вечный храм — это плохо, это обман, а дрова в очаге — это хорошо, это весело; во втором же терцете вечность — это хорошо, а мгновенные заботы (к которым, видимо, относятся и веселье дрова) — это плохо. Первый подход близок акмеизму, второй подход близок символизму: Мандельштам колеблется на пороге противоречивых жизнеотношений. “Вечность” камня и “мгновенность” дерева контрастируют. Общее отношение Мандельштама к вечности, мы знаем, было отрицательным: в ранних, символистических стихах он ее боялся (“не говорите мне о вечности, я не могу ее вместить”), в зрелых, акмеистических — сторонился (когда Батюшков на вопрос, “который час”, отвечает “вечность”, то это — противная “спесь”). Уважительное представление “вечность, дар немногих” в этом стихотворении — редкость.

“Булыжники” монастырского двора напоминают о камнях, упавших с высоты; “жажда смерти и тоска размаха” — видимо, мысль о том, чтобы самоубиться, бросившись с высоты, как камень, на эти камни. “Размах” может означать и бесконечность, такую же страшную, как (обычно) вечность. Но почему эти мечты названы “грубыми”, остается неясным — может быть, в противоположность “тонкому” пониманию Божьей воли, на которое надеялся герой?

Подтекст этого стихотворения неожиданно глубок и комментаторами отмечался лишь мимоходом.<sup>5</sup> Эта книга Даниила, 2, 34 и 45: царю Навуходносору приснился истукан с золотой головой, но на железных и глиняных ногах, и вот “камень оторвался от горы без содействия рук, ударил в истукана, в железные и глиняные ноги его, и разбил их” (а потом сделался великою горою и наполнил всю землю); при этом подчеркивается: “ты видел, что камень отторгнут был от горы не руками”, а в знак Божьей воли. В христианской интерпретации этот камень — Христос, Бог-Слово. Этот мотив Даниила уже был обработан в русской поэзии Тютчевым в шестистишии “Problème”: “С горы ска-

<sup>5</sup> См.: Ропен О. Осип Мандельштам / О. Мандельштам. Собрание произведений: Стихотворения. Подг. С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдин. Москва, Республика, 1992, с. 519; Мец А. Г. Комментарии в: О. Мандельштам. Камень. Подг. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец <и др.> Ленинград, Наука, 1990, с. 294.

тившись, камень лег в долине. Как он упал? никто не знает ныне — Сорвался ль он с вершины сам собой Иль был низринут волею чужой? Столетье за столетьем пронеслося: Никто еще не разрешил вопроса”. (Мандельштам в “Утре акмеизма” цитирует 4 строку по варианту: “Иль был низвергнут мыслящей рукой”). Здесь появляется противопоставление — то ли Божья воля (или рука), то ли “сам собой”, т. е. по закону земного притяжения: “problème” в том, что мы не знаем, правит ли миром Бог или безличный закон природы. Это противопоставление было подсказано Тютчеву Шиллером, который в “Богам Греции” писал, что ныне “Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere Die entgötterte Natur” (в переводе Фета: “Рабски лишь закону тяготенья, Обезбожен, служит мир”). От Шиллера и Тютчева это противопоставление перешло и к Мандельштаму: когда Бог бросает камень с высоты, то этим он отрицает “иго праха”, земное притяжение.

Мандельштам, как известно, в статье “Утро акмеизма” (§ 2) дал библейско-тютчевскому образу совсем иное, нестандартное толкование: “камень Тютчева... есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить лишь архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания”. Камень здесь — слово, как в христианском толковании, но отнюдь не то Слово, которое Бог, а вещественное слово, материал для словесной архитектуры: в нем “голос материи”, а не божества, с ним работает человек-строитель (Иначе, но для нас менее убедительно толкует этот образ О. Л. Лекманов:<sup>6</sup> это настоящий поэт бросает слова с высоты, и они остаются с нами, не уходят в бездну забвения). Так у Мандельштама возникает богоборческая тема (“Утро акмеизма”, § 3): “Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрескнуть его тем, что оно пусто”, ср. стихотворение “Я ненавижу свет однообразных звезд... Башни стрельчатой рост, ...неба пустую грудь тонкой иглою рань!” Шиллер предпочитал мир с богами, а не с безликим тяготением; для Тютчева это уже проблема; Мандельштам явно предпочитает мир без Бога, с мирными законами природы (“голос материи”), Божье вмешательство его пугает.

Но изнанка этого богоборческого вызова — страх, о нем и написан сонет о падении. Можно сказать, что его давящий “готический приют”

<sup>6</sup> Лекманов О. А. Опыты о Мандельштаме / Ученые записки Московского культурологического лицея № 1310: филология. Вып. 1-2, 1997, с. 36.

— антипод будущего оптимистически рукотворного “Notre Dame”, разрыв с символистским отношением к Богу накануне обращения к акмеистскому отношению.

Центральный и, с виду, самый несобязательный образ сонета — “монах”. Для его мотивировки предлагались три ассоциации.

1) Как и в предыдущем сонете — то же Тенишевское училище, о котором в “Шуме времени” (§ 8) говорилось: “маленькие аскеты, монахи в детском своем монастыре...”; тогда этот образ оказывается чисто автобиографичен. Но будем помнить, что реальный дух в Тенишевском был не религиозный, а позитивистический, так что в таком случае стихотворение пришлось бы переосмыслить так: “паденье вызывает страх, тяготенье вызывает страх, для познания этих законов природы мы прячемся в тенишевский монастырь, но и там не находим отрады: изучение законов природы служит не вечности (т. е. Богу), а мгновенью, и не приносит ощущения прочности”. Нам это кажется менее убедительным.

2) О. Л. Лекманов (1997) напоминает: в том же “Шуме времени” (§ 4) о Надсоне говорилось “деревянный монах с невыразительными чертами вечного юноши”, и что его эпоха “в священном юродстве, не разбирающем пути, определенно поворотила к самосожжению”; в 1912 г. было 50-летие рождения Надсона, вышли его дневники и письма, которые Мандельштам, по собственным словам, внимательно читал; там были описания швейцарского средневекового замка (NB не монастыря), который осматривал Надсон в своей лечебной поездке по Европе; это могло напомнить Мандельштаму, как он сам, такой же юноша-еврей, в 1909 г. жил в той же лечебной старинной Швейцарии. Серьезное отношение Мандельштама к творчеству Надсона известно (знаменитые стихи “Мне на плечи кидается вск-волкодав” по-домашнему будут называться “Надсон” за тождество “гражданского” стихотворного размера, — воспоминания С. Липкина). Может быть, эти ассоциации и играли роль при сочинении сонета, но вряд ли центральную роль.

3) О. Ронен (в письме) указал на еще одну ассоциацию, которая может быть гораздо важнее: с Франсуа Виллоном. Этот поэт, с которым Мандельштам почти отождествлял себя смолоду и до конца жизни, представлен им в очерке 1910-1913 гг., конечно, иным — повестью, рационалистом, душевно раздвоенным, остро чувствующим жизнь, прочно вросшим в “социальную архитектуру” готики, — но не забывает, что в юности “его взял под опеку Гильом Виллон, почтенный каноник монастырской церкви Saint-Benoit le Bestourn’e” и допускает в душе его “дикое, но глубоко феодалное ощущение, что есть Бог над Богом” (§ 2, 6) — может быть, не безразличное для образа “камня с

высоты”. Но если “тоска размаха” может означать тело на виселице, то “жажда смерти” к Виллону неприложима. Здесь интерпретации еще могут быть продолжены.

Сообщение “По свидетельству Н. Я. Мандельштам, поэт в юности намсревался постричься в монахи” более ничем не подтверждается.<sup>7</sup>

## ПЕШЕХОД

М. Л. Лозинскому

Я чувствую непобедимый страх  
В присутствии таинственных высот;  
Я ласточкой доволен в небесах,  
И колокольни я люблю полет!

И, кажется, старинный пешеход  
Над пронастью, на выгнутых мостках,  
Я слушаю -- как снежный ком растет  
И вечность бьет на каменных часах.

Когда бы так! Но я не путник тот,  
Мелькающий на выцветших листьях,  
И подлинно во мне печаль пост;

Действительно, лавина есть в горах!  
И вся моя душа -- в колоколах,  
Но музыка от бездны не спасет!

Содержание: “Я боюсь недоступной высоты и люблю доступную (для ласточки, для колокольни); я чувствую себя горным пешеходом со старой гравюры -- меж бездной и бездной, под нависшей лавиной, когда бьет роковой час; (*перелом*) но это еще не подлинная беда, а подлинная в том, что я надеюсь спастись через колокольную музыку, а это безнадежно”.

Зачин о страхе -- такой же, как в предыдущем сонете; впоследствии такие параллельные и перекликающиеся разработки одной темы (“двойчатки”) станут у Мандельштама обычны. Тема ложной надежды -- тоже как в предыдущем сонете: там -- порыв к небу через готический свод, здесь -- через колокольный звон. (Колокола как связь с

<sup>7</sup> Мещ А. Г. Комментарии, с. 294.



высотой у Манделъштама уже появлялись в стихах “Когда укор колоколов...”, “Скудный луч холодной мерою...”, как связь с глубиной — в “Раковине”; ласточка у Манделъштама, вслед за Державиным и Фетом, — символ души в пограничье того и этого мира: ср. “Под грозowymi облаками...” и “Смутно-дышащими листьями...”).

Центральный образ (в предыдущем сонете — монах, в этом — путник) так же занимает срединное 7-стишие. Однако композиционный перелом здесь, в отличие от двух предыдущих сонетов, — мнимый: “но” не вводит контраст, а продолжает нагнетание (“кажется, что я путник в беде — но я не путник тот, и поэтому беда еще подлинней”).

Сонет труден для восприятия (и пересказа) по двум причинам. Во-первых, по ходу текста меняется образ источника страха: в начале это высь, в середине — и высь с лавиной, и бездна под мостками, в конце — только бездна. И во вторых, гораздо сложнее меняется образ спасения от страха, причем ключевое слово “музыка” раскрывается только в последнем двустишии. Колокольня в начале — архитектурный символ связи с ближней, досягаемой высью; колокола в конце — музыкальный символ связи с дальней, недосыгаемой высью. Первый образ близок акмеизму (особенно — лично манделъштамовскому, архитектурному, с церковью, колющей небо); второй образ ближе символизму, взыскующему иного мира. Манделъштам по-прежнему на пороге между символизмом и акмеизмом (впрочем, музыкальная тема будет прорываться у Манделъштама и сквозь акмеизм, см. “Бах” и “Ода Бетховену”). Эта перемена образа колокольни еще осложняется срединным образом “и вечность бьет на каменных часах”: то ли это часы каменной колокольни меняют голос и вместо человеческого времени гласят о нечеловеческой вечности? то ли это метафора, и каменные часы — это горы, с которых гремит лавина?

В качестве подсказки легко вообразить реальную гравюру: мостки через пропасть, развевающийся плащ, вверху снежные горы, внизу бездна, на дальнем плане и ласточка на уровне зрения, и колокольня, торчащая из долины. Но конкретного образца такой гравюры мы не знаем, хотя эстетская мода на рассматривание старых гравюр известна хотя бы по стихам Г. Иванова. Указывались переклички со стихами М. Лозинского, адресата посвящения,<sup>8</sup> но слишком отдаленные. Предположение А. Г. Меца,<sup>9</sup> что “Пешеход” — это Батюшков, автор “Прогул-

<sup>8</sup> Лекманов О. А. Опыты о Манделъштаме, с. 24–26.

<sup>9</sup> Мец А. Г. Комментарии, с. 294.

ки по Москве” и “Прогулки в Академию художеств”, теряет из виду весь горный пейзаж и кажется только странным.

Оба сонета о страхе были включены в “Камень” 1916 г., но в “Стихотворениях” 1928 г. остался лишь “Пешеход”, вероятно, оттого, что религиозная тема, чуждая акмеизму, звучала в нем слабее.

## КАЗИНО

Я не поклонник радости предвзятой,  
Подчас природа — серое пятно;  
Мне, в опьянении легком, суждено  
Изведать краски жизни небогатой.

Играет ветер тучею косматой,  
Ложится якорь на морское дно,  
И бездыханная, как полотно,  
Душа висит над бездною проклятой.

Но я люблю на дюнах казино,  
Широкий вид в туманное окно  
И тонкий луч на скатерти измятой;

И окружен водой зеленоватой,  
Когда, как роза, в хрустале вино, —  
Люблю следить за чайкою крылатой!

Содержание: “Я не радуюсь природе, а предпочитаю радости быта. Среди стихий душа чувствует себя в страхе над бездной. (*Перелом*) А в быту это приморский ресторан с широким окном, море за ним не страшно, вино передо мной прекрасно, как роза, и я издали слежу за чайкой между небом и землей (и водой)”. “Бездна” и “чайка”, похожая на ласточку, связывают этот сонет с предыдущим. Но в целом этот сонет уже законченно акмеистичен: поэт отгораживается от проклятых бездн широким окном (видимо, с полукруглым выступом, “фонарем”) и сосредоточивается на хрупких радостях комфорта. Об отношении Мандельштама к комфорту (все более платоническом) см. письмо к В. Иванову 13 августа 1909: “я люблю буржуазный, европейский комфорт и привязан к нему не только физически, но и сантиментально” и пр. “Поэтом города” объявил Мандельштам в рецензии 1916 г. Гумилев. По сравнению с этим традиционная тема природы для него — “радость предвзятая”.

1-й катрен задает общий контраст. “Серое пятно” природы и “краски жизни” напоминают о контрасте пасмурного фона “прогулочных” размышлений 1911 г. (“Воздух пасмурный...”, “Смутно-дышащими листьями...”) и ярких красок интерьерных стихов вроде “Медлительнее снежный улей”. “Душа, как полотно”, повторяет “парус души” в “Как тень внезапных облаков” (и в “В изголовье...”). 2-й катрен развивает тему природы (небо, море, между ними душа) и наращивает отрицательную эмоцию (от “не поклонник” до “проклятой”, а затем следует перелом “Но я люблю...”). Якорь (надежды) может считаться контрастом к “подводному камню веры” символистского стихотворения 1910 г. Два терцета -- два движения взгляда от законного моря к ресторанному столику; измятая скатерть -- вместо “души-полотна”, крылатая чайка издали -- вместо переживаемого “душа висит”.<sup>10</sup>

Неожиданный подтекст для центрального образа (подсказан при учебном разборе этого сонета) — Тургенев, “Отцы и дети”, 19, реплика Базарова, когда он с Аркадием возвращается от Одинцовой: “Каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно под ним развернуться может, а он еще сам придумывает себе всякие неприятности, портит свою жизнь”. Разумеется, с тургеневских времен слово “бездна” обросло добавочной многозначительностью; но указывавшийся тютчевский подтекст “В душе своей, как в бездне, погружен...” кажется более далеким.<sup>11</sup> Подтексты для композиционного построения — средние переломы к “Но я люблю” (от “Родины” Лермонтова и до “Бессмертник сух...” Ахматовой) указаны в упомянутой работе О. Лекманова;<sup>12</sup> он же напоминает, что в июне 1912 в Териоках в виду гостиницы “Казино” утонул Сапунов, в декорациях любивший широкое окно на заднем плане.

“Казино”, разумеется, вошло в состав “Камня” как стихотворение законченно акмстическое.

#### ШАРМАНКА

Шарманка, жалобное пенье  
Тягучих арий, дребедень  
Как безобразное виденье  
Осеннюю тревожит сень...

<sup>10</sup> Лекманов О. А. Опыты о Манделъштаме, с. 27–31.

<sup>11</sup> См.: Голдес Ф. А. Манделъштам и Тютчев. Lisse, The Peter De Ridder Press, 1974, с. 16.

<sup>12</sup> Лекманов О. А. Опыты о Манделъштаме, с. 27–31.

Чтоб всколыхнула на мгновенье  
 Та песня вод стоячих лесь,  
 Сантиментальное волненье  
 Туманной музыкой одень.

Какой обыкновенный день!  
 Как невозможно вдохновенье —  
 В мозгу игла, брожу как тень.

Я бы приветствовал кремень  
 Точильщика как избавленье:  
 Бродяга -- я люблю движенье...

Содержание: “Пошлая шарманка зря тревожит стоячий день; чтобы она встревожила его по-настоящему, нужна музыка получше, “туманная” (*перелом*) -- или, наоборот, заглушающий музыку скрежет колеса точильщика”. Последняя строка неожиданна -- как будто перед нею второй перелом. По-видимому, следует понимать: “в колесе точильщика больше движения, поэтому оно мне милее, чем туманная музыка”.

Бросается в глаза отсутствие зрительных образов (разве что в метафорах) -- только звуковые. Однообразию описываемой музыки соответствует однообразие рифм -- все стихотворение на 2 рифмы, и обе на *-ень* (Ради этого созвучия даже сказано “осенняя сень”, хотя стихотворение написано в июне). Несерьезности музыки соответствует укороченный, облегченный 4-ст. ямб. Стихотворение выглядит как бы отходом производства от четырех главных сонетов; если оно и включается в эволюцию от символизма к акмеизму, то как финальный дивертисмент, упражнение на нарочито мелкую бытовую тему.

Таким образом, логическая последовательность движения от символизма к акмеизму в 5 сонетах (от апреля до июня?) 1912 года такова. 1) “Пусть в душной комнате...” -- бредовая смутность сознания, мысль о времени (о прошлом), иной мир и этот сближены в “гигантах и детях”. 2-3) “Паденье...” и “Пешеход” -- прояснение страха, мысль о пространстве (вертикаль), иной мир -- тот, откуда камни и лавины. 4) “Казино” -- конец страха, отстранение иного мира и сосредоточенность на этом (горизонтальном). 5) “Шарманка” как постскриптум -- уход из трагической эмоции в легкую бытовую и из зрительной образности в звуковую.