

Эвридики Мандельштама, его «блаженные жены» – это актрисы, «женщины театрального мира» (Иваск⁴⁸), жены поэтов, вдохновлявшие на создание бессмертных творений, и потому их образ проецируется еще и на образ Киприды – богини, отвечающей в том числе и за рождение, творчество (заметим фонетическую соотнесенность имен *Эвридика* и *Киприда*). Отсюда «блаженные» – и богоподобные; и лицевые; и пребывающие в экстатическом состоянии; и дарующие восторг вдохновенья...

Резюмируя, подчеркнем: 1) единство рассмотренных стихотворений Мандельштама⁴⁹, их тяготение к «микроциклу» обусловлено не только временем создания, общностью тем и мотивов (переплетение «женской» темы и темы поэзии; мотивы теней, ночи, холода/тепла), единством стихотворного размера⁵⁰, но и резонированием к полотнам Боттичелли, к образу боттичеллиевской Венеры-Киприды; 2) античное имя «вбирает» в себя центральные темы стихотворений: так, имя «Киприды», с одной стороны, «вводит в песнь» особенно дорогое для поэта имя А.С. Пушкина, воплощающего саму Поэзию, а с другой, акцентирует «женскую», любовную линию стихотворений.

Н.В. НАЛЕГАЧ
(г. Кемерово)

ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ О. МАНДЕЛЬШТАМА С И. АННЕНСКИМ В КНИГЕ СТИХОВ «КАМЕНЬ» (1916)

Проблема поэтического диалога И.Ф. Анненского с О.Э. Мандельштамом уже становилась предметом частичного рассмотрения в работах разных исследователей. Это обусловлено особой позицией самого О. Мандельштама, подобно Н. Гумилеву и А. Ахматовой признававшего И. Анненского своим учителем. Кроме того, он оставил целый ряд критических статей и замечаний, в которых содержится своеобразная концепция творчества старшего поэта. В первую очередь это «Буря и натиск» (1913), рецензия на драму «Фамира-кифаред» (1913), «О природе слова» (1921-1922), «Письмо о русской поэзии» (1922). В этих статьях он определяет старшего поэта не только как предтечу акмеизма, но и предтечу футуризма, связывая это с тем, что

⁴⁸ Цит. по: *Гаспаров М., Ронен О.* Указ. соч. – С. 210.

⁴⁹ См., в частности, о связи этих стихотворений между собой и с «Венецианской жизнью» в работе *Гаспарова М., Ронена О.* Указ. соч. – С. 207.

⁵⁰ «5-6-4-стопный вольный хорей (от «Шагов командора» Блока)». Там же. – С. 212.

именно И. Анненскому удалось перевести открытия психологического анализа в лирику.

Влияние И. Анненского на О. Мандельштама, а также различные формы поэтического диалога между этими художественными мирами уже попадали в призму внимания исследователей. Среди авторов, отмечавших это влияние, укажем К. Тарановского, И.П. Смирнова, Л.Я. Гинзбург, В.В. Мусатова, Л.Г. Кихней, О. Соловьеву, Г.Г. Амелина и В.Я. Мордерера. А М.Л. Гаспаров видит силу влияния И. Анненского на О. Мандельштама в том, что И. Анненский представлял идеальным воплощением орфеевского цивилизаторского типа поэтов¹.

В отличие от Н. Гумилева О. Мандельштам не был прямым учеником И. Анненского, однако, как вспоминает Н. Мандельштам, мальчиком он под впечатлением книги стихов «Тихие песни» приехал в гости к поэту с тем, чтобы познакомиться с ним и показать свои стихи. Во время этой встречи И. Анненский посоветовал ему заняться переводами, чтобы не только получить навыки стихотворства, пройдя через ученичество у других поэтов, но, что более важно, чтобы научиться отличать свое слово от чужого. По мнению В.В. Мусатова, И. Анненский сыграл в становлении О. Мандельштама не меньшую, если не большую роль, нежели Вяч. Иванов. Связано это было, по мнению исследователя, с тем, что «позиция Анненского сближалась с идеями Вячеслава Иванова в принципиальном убеждении, что новая поэзия должна стать мифотворческой»². Однако здесь же между ними обнаруживалась и разница. Так, тот же И. Анненский упрекал Вяч. Иванова в том, что он избирает слишком малодоступные мифологические сюжеты и тем самым замыкает поэзию в ограниченном элитарном круге общения, в то время как настоящий миф – всенароден, а его восприятие основано на внушении. «Иными словами, если мифотворчество Вячеслава Иванова связывалось с будущим жизнеустройством единого человечества, <...>, то у Анненского миф понимался как выражение тех слоев коллективного психического сознания, которые позднее К.Г. Юнг назовет «коллективным бессознательным». Вячеслав Иванов противопоставлял мифическое всему случайному и внешне обусловленному, тогда как для Анненского повседневный опыт личности, выражаемый «будничным» словом, связывался со сверхиндивидуальным человеческим «я», «истинным» и «неразложимым» (КО, 332)» [61].

¹ *Гаспаров М.Л.* Труд и постоянство в поэзии О. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. – М., 1991. – С. 383.

² *Мусатов В.В.* Лирика Осипа Мандельштама. – Киев, 2000. – С. 55. Далее страницы указаны в тексте в квадратных скобках.

Эта полемика продолжилась и после смерти И. Анненского, когда Вяч. Иванов в своей статье-некрологе определил его метод как «ассоциативный символизм», продолжающий традиции С. Малларме. По мнению В.В. Мусатова, хотя Вяч. Иванов и не вполне корректно определил метод Малларме, тем не менее сближение имен Анненского и Малларме, в том числе и в сознании Мандельштама, оказалось не случайным, так как «поэтическая эстетика Малларме основывалась прежде всего на принципе суггестии, т.е. на отказе от прямого названия предметной реальности и поиске выражения ее внутренней глубинной сущности путем внушения» [62]. Другой опорой поэтических экспериментов И. Анненского, как указывает исследователь, выступили работы А.А. Потебни о коммуникативном аспекте слова, т.е. о том, что «слово не является передатчиком мысли от человека к человеку, а «возбуждает в другом его собственные мысли» <...> Развивая ассоциативные возможности поэтического слова <...>, Анненский апеллировал к читательской способности «вторичного синтеза». Говоря по-иному, стихотворение возбуждало в читателе аналогичное собственное переживание, и, таким образом, поэзия открывала надличное поле сознания, в котором происходила встреча индивидуумов изнутри их общего опыта» [63]. Все это способствовало тому, по мнению В.В. Мусатова, что «Анненский создавал поэтическую систему, в центре которой стояло «я», отказывающееся от себя как от привилегированного центра переживания мира и становящееся в ряд с *другими*, осознавая себя лишь как одного из них» (КО, 174). Вот почему ни один из поэтов XX столетия, столкнувшись с опытом массовой жизни, не смог пройти мимо опыта Анненского» [64]. Среди тех, кто наиболее полно воспринял и подобное мироощущение, и соответствующую ему поэтику оказался О. Мандельштам. Однако тот же В.В. Мусатов отмечает слияние в творческой практике О. Мандельштама двух линий, идущих от Вяч. Иванова и Малларме – Анненского: «Парадоксально, но, пользуясь методом «Анненского – Малларме», Мандельштам воплощал одну из любимых идей Вячеслава Иванова, учившего, что мир, взятый в аспекте вечного и архетипического, должен быть не только принят художником, но и восславлен как безусловно положительное начало» [66].

М. Волошин одним из первых отметил влияние И. Анненского на поэтику стихотворений О. Мандельштама, вошедших в его книгу «Камень». Так, в своей рецензии на вторую редакцию этой книги он писал: «У последних пришельцев стих подошел гораздо интимнее, теснее к интимному, разговорному голосу поэта. В старшем поколении это уже предчувствовалось в И.Ф. Анненском и намечалось в Кузmine. Теперь это слияние стиха и голоса зазвучало непринужденно и сво-

бодно в поэзии Ахматовой, Марины Цветаевой, О. Мандельштама, Софии Парнок»³.

Авторы комментариев к книге «Камень», опубликованной в серии «Литературные памятники», отмечают влияние И. Анненского на такие стихотворения О. Мандельштама, как «На бледно-голубой эмали», «В огромном омуте прозрачно и темно», «На площадь выбежав, свободен», «Я не увижу знаменитой “Федры”».

О. Соловьева обнаруживает в «Камене» стихотворения, в которых содержатся переключки с Анненским. Среди них стихотворение «Казино», в котором исследовательница усматривает отголоски стихотворений «Трактир жизни» и «Который?»: «О. Мандельштам, следуя как Данте за Вергилием, за И. Анненским, в поисках истины опускается на дно жизни. И первое стихотворение из этой “серии” – “Казино” – начинается словами: “Я не поклонник радости предвзятой...”»⁴. По мнению исследовательницы, это стихотворение и продолжающие «серию» «Золотой», «В душном баре иностранец...» свидетельствуют о несогласии О. Мандельштама с С. Городецким относительно безоговорочного притяжения жизни, которое оформляется под воздействием образа Анненского жизни как кошмарного трактира. Тем не менее, в своих стихотворениях Мандельштам, споря с Городецким, спорит и с Анненским. По мнению Соловьевой, «О. Мандельштам занимает позицию между И. Анненским и адамизмом: мир не утверждается как абсолют но прекрасный феномен, но и не отрицается как сплошной кошмар»⁵.

Анализируя тот же «Камень» Л.Г. Кихней проводит параллель между творчеством О. Мандельштама и И. Анненского в развитии взаимосвязанной тематики «камень – Петербург». По мнению исследовательницы, эта взаимозависимая образность насыщается мыслью «...об использовании чужой традиции, как залоге успешного строительства»⁶, т.е. творчества. Среди прочих отсылок к предшественникам и современникам свою роль играют и отсылки в «Петербургских строфах» к стихотворению И. Анненского «Петербург»: «скрытые отсылки к Анненскому не противоречат пушкинским аллюзиям, но как бы «усиливают» их, ибо «Петербург» Анненского развивает историко-софскую проблематику «Медного всадника». Мандельштам подхватывает «державный» аспект петербургской темы (ср. у Анненского: «Сочинил ли нас царский указ» и у Мандельштама: «И правовед *опять*

³ Волошин М. Голоса поэтов // Мандельштам О. Камень / Подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. – Л., 1990. – С. 238.

⁴ Соловьева О. Иннокентий Анненский в творческом самоопределении О. Мандельштама // Гуманитарные исследования. Вып. II. – Омск, 1997. – С. 85.

⁵ Там же. С. 87.

⁶ Кихней Л.Г. Осип Мандельштам: Бытие слова. – М., 2000. – С. 28.

садится в сани»), но освещает его по-новому. Итак, темой для Мандельштама в этом стихотворении стал не столько сам Петербург, сколько художественное осмысление «петербургского мифа»⁷.

Среди стихотворений книги «Камень», в которых ощущается поэтический диалог с Анненским, назовем также «Сегодня дурной день» (1911), «Отчего душа – так певуча» (1911), «Я не слыхал рассказов Оссиана» (1914), которые объединены темой творчества. На наш взгляд, содержащаяся в этих стихотворениях концепция искусства многое вобрала в себя из поэтического опыта И. Анненского. Рассмотрим эти стихотворения в той последовательности, в которой они идут в книге.

В первой строфе стихотворения «Сегодня дурной день...»: «Сегодня дурной день: / Кузнечиков хор спит, / И сумрачных скал сень – / Мрачней гробовых плит»⁸ сочетание спящего хора кузнечиков с образом скал, сень которых «мрачней гробовых плит» образно расшифровывает «дурной день» как состояние поэтической немоты, ощущаемой лирическим субъектом как смерть поэтического дара, вдохновения. Но уже вторая строфа вносит перелом в это состояние: «Мелькающих стрел звон / И вещей ворон крик... / Я вижу дурной сон, / За мигом летит миг»⁹. Атрибутивные, метонимически замещающие Аполлона образы мелькающих стрел и крика вещей ворон, с одной стороны, противопоставлены хору кузнечиков как зловеще-трагедийное мирно-идиллическому, с другой, – в силу связи с богом искусств, оказываются сродными, выводящими героя из состояния поэтической немоты. Правда, выход из этого состояния все еще окрашен знаками смерти – звон стрел, крик ворон, дурной сон, мимолетность. Пробуждение лирического «Я» начинается, таким образом, с осознания им своего нахождения по ту сторону бытия.

В третьей строфе это пробуждение оборачивается дионисийским призывом к прорыву из ограниченного, организованного мира, сочетающимся с образом яростного гимна, которым исполнена открывающаяся лирическому герою Вселенная как бездна, как бунтующая и торжествующая медная (в литавры и бубны бьют служительницы Диониса менады) музыка: «Явлений раздвинь грань, / Земную разрушь клеть, / И яростный гимн грянь – Бунтующих тайн медь!»¹⁰. Но жажде растворения в этой стихии в четвертой строфе противопоставлен образ

⁷ Кихней Л.Г. Осип Мандельштам: Бытие слова. – М., 2000. – С. 29.

⁸ Мандельштам О. Камень / Подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. – Л., 1990. – С. 23.

⁹ Там же.

¹⁰ Мандельштам О. Камень / Подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. – Л., 1990. – С. 23.

строгого маятника душ как некоего стража на границе этого и запредельного бытия: «О, маятник душ строг – / Качается глух, прям, / И страстно звучит рок / В запретную дверь, к нам...»¹¹. Страж этот, оберегая нас в земном существовании, тем не менее, со всей остротой позволяет ощутить роковую обреченность нашего временного пребывания в этом организованном и хрупком мире.

Образ стража-маятника, по-видимому, навеян поэзией И. Анненского и, возможно, в стихотворении О. Мандельштама возникает в связи с предшествующей аполлоновско-дионисийской коллизией. По всей вероятности, преодолеваемая в этом стихотворении жажда растворения в дионисийской стихии, навеянная ученичеством у Вяч. Иванова, и привела О. Мандельштама к поэту-оппоненту теургамладосимволиста, к И. Анненскому. С другой стороны, начавшаяся работа по созданию акмеизма (стихотворение написано в 1911 году) и признание И. Анненского как его предтечи тоже способствовала именно такому разрешению аполлоновско-дионисийской коллизии.

Наконец, образ маятника душ смещает акцент с драмы мироздания на драму конкретного человеческого существования. И в этом соотношении «Вселенная – человек» О. Мандельштам начинает выбирать полюс человечности как сферы смысла. Поскольку только в человеческом измерении аполлоновско-дионисийское столкновение приобретает страдальчески-роковое, т.е. трагедийно-высокое звучание, оборачиваясь не ницшеанским взаимопретеканием Аполлона в Диониса по принципу двуликого божества, а строгим ощущением предела, конечности «Я», которое не может существовать как целостность, не соблюдая границ, на страже которых, строгим напоминанием о непреложном законе жизни и смерти отстукивает свою тихую, но роковую мелодию, подхваченный из поэзии И. Анненского образ маятника душ – сердца.

Последовательно соблюдаемый логос, создающий строгость ритмического рисунка, способствует ощущению нерушимости грани явлений. И в то же время правильность мелодии сочетается с образом строгого маятника душ, как бы подхватывая его неизменно спокойный, не откликающийся на бунтующие стихийные дионисийские гимны ритм. Тем самым, благодаря строгой метрической композиции, усиливается гармонический выбор лирического «Я» в пользу человечности перед лицом стихии мироздания. И это обуздание стихии в строгом ритме вводит тему творчества как космизации, гармонизации изначального хаоса, что стало знаковым явлением в поэтике акмеизма.

¹¹ Мандельштам О. Камень / Подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. – Л., 1990. – С. 23.

Стихотворение «Отчего душа – так певуча...» представляет собой тончайший диалог с поэзией А.С. Пушкина и И.Ф. Анненского. Так, в первой строфе ощущение поэтического ритма как ветра, как внезапно налетевшего Аквилона навеивает и пушкинское стихотворение «Аквилон» (1924) и его же «Зачем крутится ветр в овраге...» (1833) из первой импровизации итальянца «[Поэт идет]: открыты вежды» в «Египетских ночах» (1835). Пушкинские реминисценции усиливают тему творчества как некоей сферы высшего смысла, открывающегося поэту, свободному, как ветер, с точки зрения обывателей, и как тот же ветер не свободному, с точки зрения воли Творца, неявной для глухой толпы. Кстати, романтическая коллизия поэта и толпы открывает стихотворение Мандельштама: «Отчего душа – так певуча, / И так мало милых имен...»¹². Вторая строфа, поддерживая образ ветра-вдохновения: «Он подымет облако пыли, / Зашумит бумажной листвою, / И совсем не вернется – или / Он вернется совсем другой...»¹³, очень тонко, ненавязчиво отсылает к поэтике листов-листьев в лирике И. Анненского, связанной с концепцией органичности (то есть подвластности законам естественной, природной жизни) творчества.

Третья строфа, в которой Аквилон предстает как «ветер Орфея» – первого и лучшего поэта, служителя Аполлона, кифарэда, влечет за собой лирическое «Я» стихотворения О. Мандельштама, которое ощущает себя растворяющимся в бессмертной поэзии легендарного гения, чья музыка, согласно мифу, была земным даже не отзвуком, но коррелятом музыки сфер, поэтому и обладала способностью созидать мир, умирять диких зверей и даже покорять смерть (миф об Эвридике): «О широкий ветер Орфея, / Ты уйдешь в морские края – / И, несозданный мир лелея, / Я забыл ненужное «я»»¹⁴. Отсюда, не случайно растворение «Я» в этой божественной музыке, «несозданном мире» мечты. Однако отказ от границ своего «Я» с неизбежностью ведет в следующей строфе тему смерти.

Потрясенность лирического субъекта мыслью о возможности смерти, вызванная столкновением двух миров, – прекрасного, созданного игрой творческой мечты, и настоящего, на фоне которого высокая игра превращается в игрушечность: «Я блуждал в игрушечной чаще / И открыл лазоревый грот... / Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?»¹⁵. Это соотношение искусства и реальности сквозь

¹² Мандельштам О. Камень / Подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. – Л., 1990. – С. 25.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Мандельштам О. Камень / Подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. – Л., 1990. – С. 25.

призму жизни и смерти отсылает ко всему строю поэзии И. Анненского, и особенно к таким стихотворениям, как «Который?», «Листы», «Идеал» и др., где мир искусства уже не защищает и не спасает от открывающейся беспощадной мысли о конечности человеческого «Я», воспринимаемого у Анненского как ироническая насмешка богов, при которой человек – всего лишь игрушка роковых сил. В свете поэтического диалога с Анненским высвечивается трагичность претензии лирического субъекта стихотворения Мандельштама сотворить свой игрушечный мир, ибо именно эта игра и ставит перед ним неумолимый вопрос: «Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?»

Таким образом, учитывая, что стихотворение «Отчужденная душа – так певуча...» следует в книге «Камень» за стихотворением «Сегодня дурной день...», Мандельштам, обыгрывая дионисийско-аполлонические представления о творчестве, видит трагизм и в дионисийском (растворение – отказ от «Я» – смерть), и в аполлоническом (мысль о настоящем – осознание конечности – смерть) пути. Поэтому его акмеистичность не выглядит предельно ясной и логичной, соответствующей духу «кларизма», но оказывается ближе сомневающейся музе И. Анненского.

Прихотливый ритмический рисунок, когда неожиданно, но, слегка варьируясь, меняются в каждой строфе третий и четвертый стихи при неизменности логзодов в первых двух стихах, возможно, связан с тем, что вторая часть строфы синтаксически и логически несет на себе основную смысловую нагрузку в том плане, что именно в этих стихах некая общая сентенция о противостоянии поэта и толпы, временности вдохновения, игре творческого воображения приобретает неповторимо личный оттенок в силу неожиданного поворота мысли. Эта неожиданность поворота поэтической мысли и соответствующего ей метрического решения соотносится с образом неожиданного Аквилона как внезапно налетающего вдохновения, завяленного уже в первой строфе. Показательно также, что более строгий строчный логзод предыдущего стихотворения переходит в более прихотливый и менее классичный стопный, вследствие чего усиливается момент индивидуализации восприятия мира.

Стихотворение «Я не слыхал рассказов Оссиана...» связано с И. Анненским не столько посредством текстовых сходжений, сколько близостью представлений о специфике поэтического дара. Так, уже в начальных двух строфах лирический герой недоумевает по поводу волнующих его видений чужого сознания, пришедших из чужого опыта, но живущих в его душе: «Я не слыхал рассказов Оссиана, / Не пробовал старинного вина; / Зачем же мне мерещится поляна, / Шотландии кровавая луна? // И перекличка ворона и арфы / Мне чудится в

зловещей тишине; / И ветром развеваемые шарфы / Дружинников мелькают при луне!»¹⁶. Причем во второй строфе образы ворона и арфы, перекликающихся друг с другом, метонимически отсылают к мифологии Аполлона и тем самым предвосхищают тему поэзии, прямо проявленную в следующей строфе, в которой недоумение лирического «Я» начинает проясняться: «Я получил блаженное наследство – / Чужих певцов блуждающие сны...»¹⁷. По праву поэтического дара он наследовал чужие поэтические миры. Этот мотив восприятия поэтической душой «блуждающих снов» предшествовавших поэтов удивительно перекликается со стихотворением И. Анненского «Другому», которое предположительно было адресовано Вяч. Иванову. Это стихотворение из раздела «Складни» «Кипарисового ларца» завершается оригинальным решением мотива понимания, который сначала отнесен как некая возможность в будущее: «Моей мечты бесследно минет день... / Как знать? А вдруг, с душой подвижной моря, / Другой поэт ее полюбит тень / В нетронуто-торжественном уборе... // Полюбит, и узнает, и поймет...»¹⁸, а затем парадоксально опровергается последней строфой, в которой будущий поэт оказывается не «Другим», но лишь видоизмененным «в круженьи бытия» «Я»: «Пусть только бы в круженьи бытия / Не вышло так, что этот дух влюбленный, / Мой брат и маг, не оказался я / В ничтожестве слегка лишь подновленный»¹⁹. Исчезновение «Другого», таким образом, замыкает лирического субъекта стихотворения И. Анненского в ситуации одиночества.

О. Мандельштам, используя этот мотив поэта-предшественника, все же видоизменяет его, акцентируя внимание на состоявшемся диалоге, который становится возможным по праву «блаженного наследства», а не метемпсихоза. Душа последующего поэта, вбирая в себя опыт «Другого», тем не менее, не является полным повторением сама, хотя песнь ее как некий дар свыше для любого поэта оказывается той же самой, поскольку не принадлежит никому: «И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет»²⁰. В этом финальном аккорде вновь обнаруживается усвоение О. Мандельштамом поэтической концепции творчества, явленной в лирике И. Анненского.

¹⁶ Мандельштам О. Камень / Подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. – Л., 1990. – С. 63.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. – Л., 1990. – С. 144.

¹⁹ Там же.

²⁰ Мандельштам О. Камень / Подгот. Л.Я. Гинзбург, А.Г. Мец, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдин. – Л., 1990. – С. 63.

Так, в стихотворении «Мой стих», опубликованном в 11-ом номере журнала «Аполлон» за 1910 год у И. Анненского во всей трагической полноте нашел выражение мотив поэтического вдохновения как некоего чужого голоса, который должен быть услышан, уловлен и прожит лирическим «Я», но, войдя в его жизнь, ускользает из его поэзии: «Не отгадан, только прожит / <...> // Я не знаю, кто он, чей он, / Знаю только, что не мой / <...> // Мук с меня и тех довольно, / Что, наверно, все – мои... // Видишь – он уж тает, канув / Из серебряных лучей // В зыби млечные туманов... / Не тоскуй: он был ничей»²¹. Завершающий стихотворение призыв к невидимому собеседнику не тосковать об ускользнувшем стихе актуализирует мотив его возможного возвращения в этот мир, пусть даже и к другому поэту, что поддержано мотивно-образным ходом первых двух строф: «Не теперь... давно когда-то / Был загадан этот стих... // не отгадан, только прожит, / Да же, может быть, не раз»²².

Таким образом, О. Мандельштам, который не мог не прочесть журнал, с которым активно сотрудничал, мог поэтически откликнуться на это стихотворение И. Анненского и как бы продолжить его, уловив тот стих, что ускользнул от его предшественника, и определив его истинную суть – не просто давний (=ничей), а давний (=высший, «чужой»), передаваемый по праву поэтического «блаженного наследства». Показателен в этом плане возврат Мандельштама к классическому силлабо-тоническому стихосложению. Стихотворение написано пятистопным ямбом. Кроме того, стихотворение объясняется и тем, как именно представлял себе О. Мандельштам творческую систему И. Анненского. Здесь поэтически отразилась емкая формула, в которой он описал поэзию своего старшего современника: «...весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать»²³, и которую теперь как идеальную модель творчества опробовал в собственной поэтической практике.

Анализ трех стихотворений О. Мандельштама из книги «Камень» обнаруживает сильное воздействие концепции творчества И. Анненского на поэта-акмеиста. Однако речь идет не только о последовательном усвоении, но и о творческом переосмыслении (досоздании) взглядов поэта-предшественника.

²¹ Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В. Федорова. – Л., 1990. – С. 178.

²² Там же.

²³ Мандельштам О. Письмо о русской поэзии // Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. Н. Нерлера, А. Никитаева. – Т. 2. – М., 1993. – С. 239.