

Известны такие строчки Блока:

Ты как ребенок спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.

А у Мандельштама есть тоже знаменитое место:

Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.

Над этим сопоставлением можно размышлять долго. Здесь как-то очень ярко и наглядно их сходство и различие. Понятно, что Мандельштам все время на Блока оглядывался, как и все современники. Блок для всех был фигурой крупной, обойти его было невозможно. Но Мандельштам и спорил с ним, и в рамках акмеизма спорил, и не только. А что такое акмеизм, если подумать? Противопоставление, как известно, символизму; у самого Мандельштама было хорошее: какие замечательные поэты, только вот жалко, что у них словарь полинезийца, в этом возвышенном словаре около 500 слов... Это очень четко ощущаемая программа оппозиции символистской тенденции, высокой поэзии — по линии поэзии более реальной и вещественной, в полной мере реализованной Мандельштамом. Гумилев, хотя и сделал очень много, не успел, конечно, сделать того, что хотел, — так и остался в своем времени. Кузмин — это фигура, трудно соизмеримая с Мандельштамом. А Ахматова пошла в классику. То, что у нее было когда-то от акмеистского задора, от этой оппозиционности антипоэтической, совершенно куда-то делось и даже поменяло знак: она выглядела очень специально поэтически. Остается Мандельштам.

Что предшествовало истории этой оппозиции? Злополучие русской литературы. <Как заметил Герцен>, она за все старалась — и за сенат, и за синод. Правда, обычно это высказывание Герцена понимается как похвала: слава литературе, как здорово она постаралась. А может ли литература без вреда для самой литературы постараться за всех? В литературном аспекте — конечно, это ее дело, но не буквально: хватайся за всё и за всё отвечай. Уродливость этого очень хорошо видна, когда стремление персонифицируется. Когда кто-либо залезал на литературный престол, становилось ясно, что престол этот не людское место. Не по своей вине человек попадает в тяжелое и глупое положение на этом престоле. У каждого есть литературно-человеческие слабости, и получается странная вещь: публика начинает ориентироваться как раз на слабости, потому что это проще. Проще отрастить длинный ноготь на левом мизинце, чем написать «Евгения Онегина». Проще написать такую строчку, как «Про любовь мне сладкий голос пел», чем написать любую другую одного из лучших лирических стихотворений лермонтовских.

Всякая муть у нас имела корни чисто литературные. Все на всех ссылались. Ни о чем у Гоголя так много не спорят, как о «Выбранных местах из переписки с друзьями». Кто-то прямо начинал с ересиаршества.

Очень поучительна судьба Толстого, который дольше всех писал. Правильно говорит Шкловский, что он был не писателем, а кем-то еще. Конечно, он был только писателем, но в России быть только писателем невозможно — и поневоле он стал проповедником, по моему, неудачным. Это старинная беда. Литература старается за церковь. Предполагается, что если ты писатель, то проповедником ты будешь. Упускается из виду, что церковь тоже дело и проповедником тоже надо уметь быть, там свои профессиональные требования.

Литература у нас традиционно оказывается в сложном положении. Она все время как бы под обстрелом. Она сама порождает и должна порождать себе какую-то оппозицию, очень резкую.

У моей жены, литературоведа А.И.Журавлевой, есть интересная трактовка стихотворения Тютчева «Silentium!». Это вещь вроде толстовского ухода — отказ от литературы. Тютчев говорит о том, что лучше бы помолчать. Это стихотворение пишется тогда, когда утверждается пушкинский канон, происходит торжество русского стиха, торжество поэтического высказывания. <...>

Драматургия Островского вся целиком может быть понята как оппозиция пушкинской линии. (Не только Островский, но и Лесков возвращают к допушкинским пластам.) Это обеспечивается и тем, что Островский — человек и литературы, и театра. Ему поэтому легче стать в оппозицию.

Мы все знаем и по себе, что здесь что-то не в порядке. Все время нас шпыняют разные граждане: дяденьки солидные из «Нового мира» в свое время очень старались, еще из старого «Нового мира»: ты, мальчик, — туняец, иди отсюда, тут серьезные дела, тут за народ, за агротехнику, сельскохозяйственные проблемы тут, тут про войну, про страну, не знаю про что, а это всё какие-то штучки, как говорил Слуцкий: у народа нету времени, чтоб выслушивать пустяки. Это могло быть написано на «Новом мире» (как в других местах пишут «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»), это была их позиция — хоть Слуцкий и не их человек — позиция солидных людей. Какой-то все ерундой занимаетесь, как-то это несерьезно, смешно, суетно — а у нас тут постоянные откровения и озарения. А за бугром, как приходится слышать, вообще всё несут по кочкам, если это не работает на известную идею — и в еще более резком, чем в «Новом мире», выражении.

Наверно, действительно в литературе литература надоела, многое есть интересное другое. Но знаменательно, кто это говорит, где они, по какой линии превзошли литературу и искусство? Смотришь — ни черта подобного. Как и во времена Герцена, все сводится к литературе и искусству. Все в эту литературу возвращается. Это и была литература, только раженная, и «Новый мир» — журнал литературный, а вовсе не сельскохозяйственный.

Литературу, которая получше, очень удобно шпынять литературой, которая похуже. Только и всего.

Что же литературе остается в этих условиях? Видимо, стать себе самой в оппозицию. Если человек обладает чувством юмора, с ним можно иметь дело, он может понимать, видеть свои неудобные стороны. Та общественная система безопасна, которая способна в себя включать элементарную критику сознания своего несовершенства. Это же будет относиться и к искусству, к литературе. Та позиция здесь будет годиться, которая не исключает понимания человеческой природы, несовершенства ее. Все мы хотели бы жить блаженно, беспрепятственно существовать, а модель высказывания — это модель человеческого существования, это осуществление в слове (если литература). Понятно, что всякий хотел бы так: подпрыгнуть и полететь. Но невозможно всерьез заявлять о таком беспрепятственном существовании. Беспрепятственное высказывание — это все равно что бестелесное житье: абсурд. Всякое высказывание и существование будет настолько совершеннее, насколько оно будет осознавать свое несовершенство. Т.е. речь идет о необходимом компоненте —

рефлексии, конструктивном компоненте всякого осознания своей недостаточности. В искусстве это совершенно необходимая вещь. Никакая поэтическая (политическая) традиция ее отменить не может, хотя пленяют нас именно тем, что отменяют.

Не может? А вот Пушкин? пишет-пишет, пишет-пишет — и всё стихами, и ведь действительно божественно, с начала до конца обретен язык — мы же так не можем. Трудно сказать. Во-первых, Пушкин был давно, основоположник; фигура основоположника не совсем человеческая.

А во-вторых — сравнить вот «Полтаву» и «Евгения Онегина». «Евгений Онегин» — вещь, которая все время сама себя поправляет, вся состоит из каких-то оговорок, замечаний. Это процесс непрерывного самосоздания на наших глазах. Непрерывная рефлексия. Пушкин не возник и стал вещать божественным глаголом, нет, как раз было наоборот: он как-то ежился, много ерзал, во все стороны кланялся, оглядывался: извините, так сказать, по выражению Вальтера Скотта, да как бы это не ошибиться, и так далее, и так далее. (Это всё очень здорово изложено у Лотмана в комментарии к «Евгению Онегину».) Настоящий Пушкин все время имеет дело с речевым событием, вот в чем, собственно, дело-то: в речевом событии. Всё для этого, писание и т.д. Может ли большая поэма сплошным речевым событием? Я таких примеров не знаю. В лучшем случае удачный стержень, на котором возможно большее количество этих событий помещается. Удачная раскрутка — и пошел, пошел, и попадает на какие-то случаи. В худшем случае замысел и осуществление вразброд даже у классиков: форма тут, содержание там; классический стих божественное, а содержание что-то такое, что можно изложить. Модель очень подозрительная: форма и содержание. Нет ли здесь подмены: не посуда ли это и содержимое? Мандельштамом предложена другая модель: кристалл (он очень любил это слово). Кристалл — это такое состояние вещества, которое есть само себе и форма, и содержание. Если вещество достаточно чистое, то оно выпадает в определенную форму, и если кристалл этой формы, то понятно, что это то самое вещество. Тут разделение на содержание и форму бессмысленно.

Наши редакторы недавно имели затруднение. Для оформления любят снежинки, а они шестиконечные. Стали изобретать пяти-, семиконечные; всё можно, но на самом деле пять или семь концов у снежинки — уродство, норма — шесть.

Значит, разделение на форму и содержание — довольно сомнительно. «Полтаву» так анализировать можно, и в этом чувствуется неблагополучие поэмы; «Евгения Онегина» так анализировать бессмысленно.

Два слова о природе высказывания. Поэзия вещь настолько же земная, насколько и небесная. У меня слух настроен на стихи таким образом, что я не склонен поддаваться на стих сам по себе. Я его всегда подозреваю, особенно когда стих звучит гладко, ровно, хорошо. Почему для нас так авторитетен склад стиха? (Я говорю, конечно, не об уровне, например, Ахмадулиной, а об уровне, на котором написана «Полтава».)

Песня — она не знает сомнения. Высказывание — сомнение будет знать обязательно, другое высказывание явно не в порядке. Весь авторитет песенной речи собрался в фокусе становления русского стиха у Пушкина, но очень быстро этот фокус стал расходиться. Уже у Лермонтова нет такого ямба, который так чарует у Пушкина (фокус такое дело, что вот тут он есть, а чуть дальше уже начинает расходиться — это естественно). У Лермонтова уже риторика, у него стих довольно зримо распадается на риторику и мелодию (об этом писал Эйхенбаум). Но мелодия у него всегда частный случай.

У Некрасова опять песня, но песня совсем другая: песня буквально. И водевильное пение, куплетцы — в чем он был очень силен. И большие массы поэтической риторики, ни с какой стороны для нас не убедительные, еще менее убедительные, чем у Лермонтова. А дальше и того нагляднее, дальше обнаруживается какая-то эстетическая дыра. Если киты прозы еще живут физически, то с драматургией, с поэзией что-то происходит. Исчезает авторитет, резон искусства, оно уже не само собой разумеется. Ап. Григорьев умер в 1864 году, после него искусство присваивает себе Леонтьев — это тема довольно мрачная. У Писарева возникает дилемма: искусство или польза, искусство или дело; а раньше искусство — это и было дело. Этот разрыв реализуется в отрицании литературы; глухота, провал в безвременье на десятки лет, и вдруг взрыв конца века, всё становится искусством; «быть может, всё в жизни лишь средство для ярко-певучих стихов»; разумеется, на самом деле так не бывает — чтобы искусством было всё. Столько искусства, завались — откуда вдруг? На самом деле, разумеется, это было не искусство, а какой-то суррогат.

Мы говорили о том, что высказывание и пение начали в свое время расходиться, возникло какое-то неблагополучие — и вдруг Блок. Пошло пение: «ты как ребенок спишь...» — это такая красота, такая прелесть, человек запел так запел.

Любопытно сравнить Блока и Есенина. Как только появился Есенин, обнаружилось, что весь великолепный гардероб Блока — реквизит, замечательного качества роскошный театральный реквизит. Ведь от лирического высказывания мы ждем чего-то совсем другого. У Блока не речевое событие, а привычный способ существования. Это артистизм — замечательно, поэт очень большой величины — но лирик ли он (в том смысле, в каком мы называем лириками Пушкина и Лермонтова)? В этом лично я сильно сомневаюсь. Я вот все время путаю: «и повесил ту шапку на сук» — Блок это или Есенин? Но у Есенина мы знаем «Ты жива еще, моя старушка?», «Куда пойти и с кем мне поделиться...» — ничего подобного у Блока нету и быть не может. У Блока есть нечто более роскошное и великолепное, но этой степени непосредственности у Блока нет. Необходимая рефлексия, о которой мы говорили <как об условии> осуществления высказывания, — она у Есенина — может быть, у единственного — как бы вообще снята, он про это и ведать не ведает. В этом смысле Есенин как бы вне литературы. Есенинские стихи — это песни, они поются.

Блок наблюдал <народное> в Тараканове как зрелище, и великолепно наблюдал (поэт), но Есенин сам был как зрелище, сам водил хороводы и пел частушки. У Есенина высказывание осуществляется на самом деле, а у Блока оно под вопросом. У Блока костюмы, «Мир искусства», маска. Наркотизированный стих со многими осложнениями; мы знаем, к чему они приводят.

Когда маятник резко качнулся опять в сторону «искусства», тотальной и обязательной моды на него, это не могло пройти бесследно для искусства: именно здесь оно попадает под увесистый удар, под огонь, быстро всем надоедает. Оппозиция литература-нелитература очень сильная и жесткая: ну что это — это всё литература, это всё так, на ходулях. Задравши нос, долго на ходулях не прстоишь.

Происходит явление футуристов, а потом акмеистов. Футуристы — люди наиболее радикальные, они все эти претензии сразу высмеяли. Радикальный антиэстетизм. Программа их — чтобы не было творцов: «улица корчится... нечем... разговаривать...». С другой стороны, «днесь небывалой сбывается былью» — позвольте спросить, где какая улица так раз-

говаривала? На самом деле это был, конечно, не антиэстетизм, а экспроприация экспроприаторов, а проще говоря — грабь награбленное, присвоение эстетизма себе. Существовал футуристический, обветшалый теперь набор средств, очень осязаемый нами как литературный. Короче говоря, футуристы не выдержали, бросились на кусок, на соблазн. И пришлось футуристами становиться обэриутам.

Хармс — последовательный антиэстетизм. После года 55 для меня оказалось, что рукописи действительно не горят. Олейниковское «под лозунгом могилы догорает жизнь ее» — это невозможно не запомнить, это слово, доведенное до предельной остроты, оно никак не пропадет. Менее понятно, почему такую выживаемость обнаружили стихи Хармса. Ведь были тогда прекрасные юмористы: Зощенко и другие. Сила Хармса не в острой характерности речи, не в сказе, а наоборот: не характерность, а присущность всем. Шкетское, беспризорное, даже бюрократическое. Социальная выживаемость. Как бы капуста.

Антиэстетическое (как у Олейникова) здесь полностью снято: ничего художественного. Здесь счет ко всей литературе, которая как бельмо на глазу всем надоела. Сколько ей можно одной на пупу стоять? Как она должна была осточертеть, эта литература, что простой отказ от нее оказался таким значимым, таким сильным эстетическим фактором? Важно не художественное устройство произведения, какой-то фокус внутри него, вроде метафоры или звукописи, которые усердно изучали простодушные ученые люди, думая, что здесь-то вот и откроют весь художественный секрет и машина будет писать стихи и картины. Не эндоструктура, а экзоструктура. Место произведения в мире, отношения между произведением и читателем, автором и читателем.

Александров на вечере Хармса читал «Мама терла маленькую девочку...»: он читал это с таким завыванием, мол, я вам сейчас покажу, какой Хармс ужасный, очень это серьезно — весь ужас нашей жизни. Ну, не без этого, конечно. Но все-таки главное не в этом. Глоцер одновременно выпустил пластиночку с голубым и розовым текстом про этого же Хармса. Лирический Хармс, хотя такового нет (даже песни лирические на его стихи). Хармс и там и тут один и тот же, не ужасный и не прекрасный, а, как хорошо сказал Кабаков, дело же не в этом, а в том, что на самом деле их никого нету. Ни мальчика, ни девочки, ни собачки. Есть только Хармс и читатель.

Происходит возврат от второй (сотворенной) реальности. У Хармса это наглядно. Он вскрывает первую реальность при помощи второй. Отец концепта — это Хармс прежде всего. Отец абсурда тоже. Это спор шкетов со жлобами питерскими. Хармс на стороне шкетов. На шкетской стороне поднакопились серьезные резоны. Хармс — это антилитература, литература при помощи сначала антилитературы, а потом более последовательной вещи — а-литературы. А-литература последовательно отказывается от литературы и в силу этого она литература.

Мне кажется, что самые большие фигуры поэтические в XX веке — Маяковский, Есенин и Мандельштам. Маяковский и Есенин заставляют с собой считаться именно как с лириками. Как со свидетелями души, которая высказывается так точно, как это редко бывает.

Лирическое высказывание — очень редкая вещь, это национальное событие. Национальное — потому что в этом языке, оно бывает не часто, потому что должно накопиться, это дело серьезное.

Вряд ли Мандельштам лирик, но он при помощи лирики действует, вернее, при помощи тех же факторов, которые делают из Хармса фигуру первого ряда, при внешней его частности, а из Маяковского — первоклассного лирика.

Понятно противопоставление творчества и искусства, которое мешает творчеству. Почему талантливый человек должен еще что-то зубрить, овладевать какими-то азами? Понятно, что при этом он работает над собой, но с потерями и затратами нельзя работать над собой (нужно — с меньшими). Почему нужно овладевать стихосложением, чтобы поэтически высказаться?

Наиболее открыто оппозиция творчества и искусства реализуется в концептуализме. Но и тут есть своя цена этому делу, и не всякий может им заниматься. Манифест должен быть таким. Оппозиции литература/нелитература, лирика/литература работают, но когда они доводят до трещины, возникает вопрос: а как же быть-то? тем более что кризисы один другого серьезнее и тут уже смотришь на это как на что-то деструктивное. Вернее, на своей шкуре это испытываешь и начинаешь побаиваться, думать, как из этого дела выходить.

Если что-то и обнадеживает, на мой взгляд, заполняет эту трещину, <если есть> появление соединительной ткани, то прежде всего это поэзия Мандельштама. Мандельштам выглядит такой фигурой, которая способна существовать, — собственно поэтическая сила способна существовать — в условиях очень жесткой и резкой критики.

Это не ахматовская позиция: ничего не забыть и ничему не научиться. Всё сгинь-пропади, всё ерунда, существует же вечное. Мандельштам ничего не чуждается, особенно в позднем своем периоде.

Лет десять назад все были Пастернаки. Сейчас больше Мандельштамы, чем Пастернаки, но получается гораздо хуже, почти и не получается ни у кого. Имитации стих Мандельштама поддается с большим трудом. Это видно и по пародиям. Есть неглупые пародии на Пастернака (как ни печально, но у С.Васильева), на Мандельштама пародий нет. Метод Мандельштама трудно уловим, от состоит в отсутствии метода, особенно у позднего Мандельштама. Он есть, конечно, но задача — чтобы его не было, и она ощущается. Факт речи всегда должен быть открытым.

Мандельштам реализовался в десятых-двадцатых годах и произвел впечатление на современников именно как поэт мысли. Это тогда была диковина, вокруг искали другого. И вдруг — молодой Державин, классик. Стих за стихом — одни запоминающиеся речения («неужели я настоящий и действительно смерть придет» и т.д.).

Гройс упрекает русский язык в том, что, поскольку не было русских мыслей, то и язык плох (мысль формирует язык). Трудно сказать, это нужно знать другие языки так же хорошо, как их знает Боря Гройс, но во всяком случае в контексте поэзии XX века эти великолепные мысли — одна за другой — были у Мандельштама. Великолепный мандельштамовский стих, узнаваемый, и именно так как надо, то что надо им и выражено.

И вдруг Мандельштам кидает это дело и переходит к каким-то диковатым вещам. Почти к абсурду. Померанц говорит о шестипалой избе: торчат вот прямо эти шесть пальцев. Из углов угланы... Что за воронья шуба, и т.д. По-моему, здесь реализуется у Мандельштама футуристский тезис о самовитом слове.

Сам тезис был заявлен верно, неизбежно, резонно, но только несколько наивно: как слово звучит, как это ценно. Ведь ясно, что звук слова — это не звук музыкального инстру-

мента. Слово не имеет самоценного звукового значения, а имеет значение социальное: общение людей между собой. У Мандельштама всё время говорится: пульс толпы и т.д. Я человек эпохи Москвошвея... Социальный компонент у Мандельштама на свой лад не менее значим, чем у Маяковского и Хармса. Всякий человек ему интересен. Поздний Мандельштам, можно подумать, что молодой Маяковский: всеядность, Чапаевы, кинофильмы, проекты архитектурные, конструктивисты, Багрицкий, обэриуты — почти все годится Мандельштаму, всё берет, оставаясь самим собой.

Насекомые — обэриутское дело; у Мандельштама барочные образы, таракан, Ламарк... Заболоцкого это дело только начало выводить, но он сам относился к нему как к чему-то рискованному, от чего хорошо бы избавиться, ему хотелось выйти в лирику. Помогли обстоятельства. Резко отказавшись от своего мира, он этой ценой стал как бы классиком.

Мандельштам стоит этому делу поперек: сначала классика, а потом стало торчать черт знает что. Не для того ли, чтобы его система стала универсальной, он поколебал свою стилистику? Чтобы не было постоянной поэтической пустой грызни. То, о чем Блок очень неудачно провещал: «Нам внятно всё...» (стихи для Блока плохие), Мандельштам сумел под конец жизни действительно реализовать. Антидогматизм — тема Мандельштама. Нам же всегда кажется, что, утвердив лишний раз свой метод, мы сделаем себе лучше. На самом деле мы прекрасно знаем, что наша система не единственная. НеЭвклид неЭвклида не теряй из вида. А то плохо будет. Дракой воспользуются руководящие силы: или интеллектуалы, или маршаны.

Так всегда и происходит. Есть такой текст интересный, «Иконоборцы», — про то, что не было иконоборцев, а были иконописцы, которые друг дружку продавали. Один думал: надо, чтобы его иконы уцелели, или уж если не уцелеют, так пусть и другие тоже сломают и пожгут; и другой думал то же самое. Это профессиональная наша болезнь: ведь нельзя, не сосредоточившись на своем методе, на своем деле, его делать. Но сосредоточение должно быть чисто рабочее, практическое; желательно, чтобы мы старались видеть и другое. Понятно, что не получится, но ведь у нас и установка — именно чтобы не увидеть. Это очень ощутимо в общении. Мы изначально как бы не тем заняты. Мы очень любим осознавать чистоту самого метода как что-то абсолютное, универсальное, тотальное, обязательное, чтобы он сам работал, — а он сам по себе никогда не работает. Это миф, морок, когда метод начинает работать сам по себе, это не метод работает, а черт работает. Машина, которая всех сожрет.

И Мандельштам это знал очень хорошо, он так поставил свою поэтическую систему, что это и было одной из его тем и главным уроком. Он учитывал всю оппозицию и включал ее в свою систему.

У Хармса есть замечательный текст: «Я художник. — А по-моему, ты говно...» и т.д. Писатель из рассказа Зощенко, например из «Истории о начинающем поэте». Типичная коллизия: шкет расправляется со жлобом. Писатель, конечно, упадет, но Мандельштам, как мне кажется, не упал. Он не испугается, когда ему скажут: а ты-то кто? — я же такой, как ты, похож на тебя. Он не отделяет себя от того, который ему так скажет, как отделяли Ахматова или Блок. Он из толпы, толпе верит.

Есть два понимания слова «культура». Культура как занятие, привилегия и культура как качество. То же самое с «духовностью», «поэзией». Этим нельзя взять и специально за-

няться. Человек поумней-половчей может как бы заняться «духовностью», а другой не догадается и какой-нибудь ерундой займется. Это именно качества, которые достигаются работой. У Швейцера есть рассуждение: не тогда негры будут приобщены к культуре, когда мы наденем на них белые рубашки и галстуки, и даже не тогда, когда научим читать и писать, а тогда, когда они построят свой первый дом, своими руками. Это будет культура. Сейчас бы Швейцер, наверное, этого бы не написал, потому что сейчас заняты больше негритянской культурой: как они там свои дома строят. Швейцер застал ту фазу, самую тяжелую, когда негры своих домов не строили уже, а европейских еще не строили. Мы все в какой-то степени в ней. Конечно, Швейцер не расист, дело не в том, что негры, а в том, что мы все — негры. Культура — дело, которое надо уметь делать. У нас же культура у человека, умеющего культурно разговаривать о культуре. Это в корне разные вещи. У Мандельштама культура — это не культура знания, вещей, сведений; он энциклопедист, но дело не в этом, тогда было много таких, он не отличался. Все эти атрибуты, реквизит от Трои до Европы, у него работают. Он умел, и этим был чрезвычайно культурен. Характер, природа его умения так стояла в расстановке сил, таким образом оживала в этой расстановке, о которой я пытался рассказать, что получалась культура в смысле необходимой терпимости и восприимчивости. Это главный урок Мандельштама. Литература высказывания, которая существует в условиях очень жесткой оппозиции, отрицания всякого литературного высказывания, готовности его конструктивно здорово высмеять (когда Хармс работал). Это точка, где сходятся и дело, и творчество, и искусство.

Здесь надо искусством доходить. Концепт, отказ от рутинного, необходим, но вряд ли отменит искусство. Искусству придется самому себя изживать, то есть изживать свою недостаточность как искусства (и только). Что Мандельштам и делает: прозаизмы, Утесов, частушка, дешевые рефрены, вроде бы исключенные в кристалле стиха, а в то же время это и есть кристалл, он вылезает так, как ему надо.

Мандельштам сумел что-то изжить. Есть высказывание Моравиа: «Экстремизм — это эстетизм». Блоковское эстетическое переживание во что бы то ни стало привело к тому, что когда у человека зазвенело в ухе от непривычки к голодухе, Блок потребовал, чтобы все эту музыку слушали, а то плохо будет. Тяжелый случай. Искусство «любой ценой» принципиально в мандельштамовской системе исключено по природе самой системы.