

«Ленинград» О.Э. Мандельштама и традиция эгегических «возвращений»

Мотив возвращения, и прежде всего возвращения к «своему месту», связанному с началом жизненного пути, архетипичен; он восходит не только к библейской притче о блудном сыне, но к изначальным мифологическим представлениям об устройстве мира (1). При этом каждая эпоха способна актуализировать этот мотив в соответствии со своей спецификой, что создает уже конкретные исторические традиции, в том числе в искусстве художественного слова.

Романтизм, с его открывшимся литературе интересом к внутреннему миру личности, в том числе — в его диахронных отношениях к миру внешнему, породил, в частности, характерную сюжетно-жанровую модель «возвращений к пенатам», обладающую целым рядом инвариантных признаков и получившую собственное историческое развитие в отечественной поэзии XIX–XX вв. Она соединила в единый ряд стихотворения, посвященные возвращению лирического героя в родные места после долгого отсутствия и медитации в связи с этим (2). Значимость этой традиции определилась тем, что тематически и структурно сходные между собой стихотворения этого ряда на протяжении первой трети XIX в. сформировали собственный типовой хронотоп, в котором произошло сопряжение двух эпохальных культурных тенденций.

Первая из них — это актуализация темы дома, рода, семьи как особой ценности. К концу XVIII — началу XIX в., т. е. в эпоху дворянско-поместной культуры, по мере утверждения противостоящей ей культуры города, в развитие этого комплекса входит мотив отъезда из родового гнезда, разрыва с ним, и, как следствие, тема возвращения после отсутствия. Именно в ситуации возвращения происходит обычно рефлексивное осмысление происходящего. Если в эпике это получает в первую очередь идеологическую окраску,

то в лирике — субъективно-экспрессивную, эволюционирующую от идиллического к элегическому (3).

Вторая — это актуализация темы времени и стремление к философскому осмыслению ее. В этой (уже не бытовой, а бытийной) сфере в литературе Нового времени происходит постепенное творческое освоение самого процесса протекания времени, размышлений перед лицом прошлого, настоящего и будущего в их взаимосвязи.

Традиционная формула романтической элегии — утрата, сожаление о ней и медитация как компенсаторный творческий акт, порождающий знаменитую «светлую печаль» — получает в ряду «возвращений» свою узкую конкретизацию, формирует сюжетный инвариант, обладающий рядом признаков. Среди них:

- изображение родного дома (места);
- фиксация собственного приезда-возврата в этот дом после значительного периода отсутствия;
- передача пробуждаемых этой ситуацией воспоминаний (эмоционально светлых);
- размышления о времени, об изменяемости сущего;
- включение в сферу внимания лирического «я» (и в художественную реальность произведения) временной триады — прошлого, настоящего, будущего, при этом будущему отводится в этой ситуации особая роль.

Динамика такого сюжета определяется двумя петлями возврата: возврат пространственный провоцирует возврат временной (воспоминание о прошлом). Такое двойное инвертирование хронотопа создает внутреннее напряжение, требует разрешения. Это разрешение и проецируется на будущее, в котором происходит сюжетная развязка.

Пожалуй, наиболее известным примером воплощения модели является пушкинское стихотворение «Вновь я посетил...» (1835), в котором все отмеченные признаки гармонично соединяются в органичное целое. Выход в будущее намечает разрешение ситуации, в котором торжествует изначальная тема рода—семьи—дома. Как уже отмечалось исследователями, в этом стихотворении «именно родовой памятью, скрепляющей связь поколений, обретается искомая поэтом формула бессмертия» (4). Этот мотивный комплекс определяет и внутреннюю сущность, и историческую жизнь элегических «возвращений».

Своеобразная увертюра к цепочке такого рода стихотворных текстов принадлежит перу полузабытого поэта конца XVIII — начала XIX в. И.М. Долгорукого, отличавшегося, как показывает современная исследовательница О.В. Алексеева (5), повышенным вниманием к категории времени вообще и к сюжету возвращений в частности. В состоящем всего из четырех строк стихотворении «На Васильевское» Долгорукий дает своего рода сжатый «план-проспект» сюжета «возвращения к пенатам» — схему, где эмоция выражена не столько словом, сколько синтаксически:

Места! Где в первый раз мой дух стал вспламеняться,
Где юный возраст свой в забавах проводил;
Теперь, к закату дней, пришел вам поклоняться,
Взглянуть на вас — взглянуть... и вспомнить, что я жил! (6).

Историко-литературная роль этого катрена, не оказавшего непосредственного влияния на современников, тем не менее симптоматична. Интересующая нас традиция, укорененная в культурном менталитете эпохи, формировалась спонтанно, а не путем подражания авторитетному претексту. По-своему реализовывали единую модель «возвращений к пенатам» В.К. Кюхельбекер («Царское Село», 1818), А.С. Шишков («Родина», 1826–1828), П.А. Вяземский («Родительский дом», 1830), ряд других их современников.

Однако, как известно, жизнь традиции в литературе XIX в., а особенно традиции, связанной с усадебным топосом (столь же значимым, сколь и исторически обреченным), — неизбежно динамична. И «возвращения», уже в рамках романтизма, начинают трансформироваться, перерождаться не только эволюционным, но и революционным образом.

В этом плане примечателен диптих Е.А. Баратынского — «Родина» (1821) и «Я посетил тебя...» (1835), — посвященный имени Мара, где прошли детские годы поэта. В первом из них возвращение в родную обитель предвкушается, во втором о нем рассказывается как о произошедшем. Но само возвращение дезавуировано — в первом тем, что оно на протяжении всего сюжета остается лишь мечтой, игрой воображения, во втором — всепоглощающим чувством разочарования от встречи с местом, утратившим свой облик. Сюжет складывается как цепь несбывшихся ожиданий, впечатлений, катастрофически не совпадающих с тем, что было и

помнилось. Памятный мир оказывается разрушенным временем, а пространство родной усадьбы не способно воссоединить то, что время деформировало и разъединило. Воссоединение времен через возвращение оказывается невозможным. Разворачивая сюжет, Баратынский еще усугубляет эту коллизию, обременяя сюжеты обоих стихотворений темой смерти.

Таким образом, сюжет функционально начинает «работать против» модели канонического «возвращения к пенатам». Время деформирует пространство, которое оказывается не способным восстановить единство и гармонию между сменяющимися одна другую эпохами, между прошлым, настоящим и будущим.

Диптих Баратынского, как представляется, обозначил перелом в развитии выделенной нами нежанровой традиции поэтических «возвращений к пенатам», дальнейшая судьба которой в русской поэзии оказалась неоднозначной. Помимо непосредственного «пролонгирования», инерционной экстраполяции пушкинской модели — у А.К. Толстого, А.Н. Плещеева, Я.П. Полонского, К.Р., А.Н. Апухтина и др. (которое выглядит постепенной шаблонизацией и вырождением ее), во второй половине XIX в. гораздо более выразительным представляется последующее переосмысление и переосмысление этой нежанровой модели до противоположной (в тыняновском понимании — пародийной). При этом многосложность структуры давала возможность такой трансформации не во всех, а в некоторых аспектах ее, что сохраняло ощущение причастности традиции в целом.

Так, в конце 1840-х годов, независимо друг от друга, на основе глубоко личных впечатлений их авторов, пишутся такие разные стихотворения, как «Родина» Н.А. Некрасова (1846) и «Итак, опять увиделся я с вами...» Ф.И. Тютчева (1849). Их сближает, однако, единство переживания: пронзительная боль разочарования при свидании с родными местами в момент возвращения к ним.

В тютчевском стихотворении «овеществленному» миру детства, на который вернувшийся герой смотрит «без веры и участия», отказано в какой-либо связи с теперешним «я» поэта. «Места немилые, хоть и родные» становятся и местом полного отречения от связанного с ними прошлого, обретающего статус призрака:

...Куда как чужд ты стал в моих глазах,
Как брат меньшей, умерший в пеленах (7).

Ситуация у Тютчева событийно и аналитически не мотивирована, не реминисцентна, но при этом несомненно «протестна» по отношению к традиции «возвращений к пенатам», попадая в резонанс с «Запустением» Баратынского.

Герой Некрасова в «Родине» не оторван от воспоминаний детства, спровоцированных возвращением, но воспоминания эти страшны и мрачны. Они анализируются, «нанизываются» на сквозную нить рассуждения. Главные ценности традиционного сюжета: прошлое, детство, родители, дом, усадьба — трансформированы полностью:

И вот они опять, знакомые места,
Где жизнь отцов моих, бесплодна и пуста,
Текла среди пиров, бессмысленного чванства
Разврата грязного и жалкого тиранства... (8).

Поэтическое чувство ведет автора от горечи к злобе. Единственный сочувственный образ — матери — окрашен только мыслью о ее страданиях, о загубленной жизни. Даже доброта няньки оказывается «бессмысленной и вредной», вопреки известной традиции идеализации «старых слуг» в русской литературе вплоть до XX в.: Некрасов рушит ее уже в 1846-м.

Итогом становится страшный, пугающий финал:

...Отрадного душе воспоминанья нет...
...И, с отвращением кругом кидая взор
С отрадой вижу я, что срублен темный бор —
В томящий зной защита и прохлада,
И нива выжжена, и праздно дремлет стадо,
Понутив голову над высохшим ручьем,
И на бок валится пустой и мрачный дом... (9).

Этот финал занимает место третьего члена временной триады — будущего. Его нет. Это легко вычитывается из красноречивого вида усадьбы, знаменующего полное разрушение, уничтожение, которое и приветствуется поэтом. Нет будущего у этого места, но его нет и вообще в художественной реальности этого стихотворения.

Эмоциональный накал обоих стихотворений, тютчевского и некрасовского, несомненно, усилен благодаря тому, что проецируется на идиллический извод традиции «возвращений к пенатам», ощущаемый как норма. В этом ее новая роль, обеспечивающая

жизнеспособность — парадоксальным образом — уже в ином времени-пространстве. Старое время-пространство отсутствует в тютчевском и некрасовском сюжетах, увиденных как бы извне ситуации, «из ниоткуда».

Эти примеры свидетельствуют о способности этой сюжетно-жанровой модели к переосмыслению, к принципиальной смене векторов развития при несомненной опоре на память жанра. Именно в этом плане интересна ее судьба уже в XX в., в связи с чем мы и обратимся к стихотворению Мандельштама «Ленинград» (позже чаще публиковавшемуся без заглавия):

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухших желез.

Ты вернулся сюда — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей!

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург, я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург, у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Декабрь 1930 (10).

Связь с традицией «возвращений» отчетливо заявлена здесь в зачине — в первой строке, представляющей главное сюжетное событие: возвращение в свой город. Вековой разрыв между временем формирования «инвариантной модели» пушкинского времени и датой написания «Ленинграда», очевидно, не может быть причиной для сомнений о преемственном характере текстовых переключек как в силу прослеженной устойчивости самой традиции вплоть до конца XIX в., так и в особенностях художественного мышления

Мандельштама, прошедшего сложный путь к овладению и принципиальному приятию пушкинского начала, что блестяще продемонстрировано В.В. Мусатовым (11). В частности, важной для нас оказывается мысль исследователя о глубинном характере понимания Мандельштамом сути этого начала, при котором он «решал для себя пушкинскую задачу тем, что не отворачивался от истории, но стремился овладеть ею как художник» (12).

В то же время очевидны кардинальные различия между стихотворением Мандельштама и романтической элегической традицией. Принципиальная возможность трансформаций модели, апробированной Баратынским, Тютчевым, Некрасовым, была в XX в. реализована Мандельштамом уже на новом уровне. Обращает на себя внимание количество смен, антиномичных переориентаций структурных «векторов» этой исходной модели у Мандельштама. За каждой из этих переориентаций, понятно, стояли разные факторы, от общеисторических и общекультурных до сугубо личностных. Выделим основные.

Меняются место возврата и сам герой.

При всем богатстве «петербургского текста», более чем очевидно к 1930 году, фигура героя, возвращающегося в Петербург как в свой, дорогой сердцу город, — новая. Петербург в литературе XVIII–XIX вв. еще не знал статуса «любимого города», «родного города», столь характерного для XX–XXI вв. И новый личностно-автобиографический образ «петербургского ребенка», которому близок и дорог свой город (см. очерк «Петербургский ребенок» в поэзии), в поэзии в это время лишь зарождается. Тема дорогих сердцу детских петербургских воспоминаний уже заявлена (С.Я. Надсоном); но об отъезде из города детства и возвращении в него поэты еще не писали. Точнее, такого рода сюжет не становился предметом собственно лирического переживания. Показательно в этом плане стихотворение А.П. Крюкова «Приезд» (1827), бесстрастно живописующее возврат «в хранительные стены» Петрополя, города «блестящих храмов и палат» странника-«сироты», намеревающегося исчезнуть «в сени твердынь» (13); характерно, что сам герой подан здесь от третьего лица.

У Мандельштама же город обретает для лирического героя особый статус.

Несомненно завершившееся к этому времени вытеснение усадебной культуры — городской. Эти два типа культур, изначально

воспринимавшиеся как антиномичные, в литературе также обозначились именно в таком соотношении. Многократно отрефлектированные в художественных сюжетах (романы И.А. Гончарова и др.), они не перестают привлекать и современных исследователей. Такова, к примеру, концепция В.Г. Шукина (14), превращающего культурологическое противопоставление «типов жилищ» (усадебь и трущобы) в трамплин к прослеживанию историко-литературного процесса жанрово-хронотопического перехода от «усадебной повести» к городскому «трущобному роману». Симптоматична здесь полярность, антиномичность этих двух начал — она актуальна и для поэзии.

Более того, в урбанистическом мире мандельштамовского стихотворения вообще нет дома (если понимать это слово не как синоним «жилъе», а в том его значении, от которого образовано важное понятие «быть дома»). Герой возвращается не в собственную усадьбу, даже не в дом, а именно в город.

Этот герой — одинок: тема семьи-рода в мандельштамовском тексте отсутствует как чуждая его ментальности. В «Египетской марке» свой «разночинский» статус и миропонимание сам Мандельштам противопоставлял миру «Аксаковых и Толстых» (Курсив автора. — Л.Л.) (15).

Отсюда — «новое» одиночество героя, не похожее на одиночество романтика-элегика. Не защищенный традицией рода, он оказывается уязвим и беззащитен перед агрессией внешнего мира, чужого и враждебного. В этом новом контексте и само возвращение, долгожданное и радостное (что очевидно из подтекста), оказывается окрашенным тяжелым чувством страха. Сменился мир, политическая ситуация, и самое место человека в мире открыто для внешнего зла.

Наконец, новыми — точнее, иначе осмысленными и поданными в плане поэтического выражения — оказываются отношения героя с «местом», с его городом. Об этом пишет Е.М. Таборисская:

«Это стихотворение — диалог то ли с самим собой, то ли с Петербургом-Ленинградом, связанным с ним настолько тесно, что исчезает граница между человеком и городом: чьи это «прожилки» и «детские припухлые железы» — собственного детства или города, «где к зловещему дегтю подмешан желток»? Почему «телефонов моих номера» у «тебя», т. е. у Петербурга-Ленинграда, а не ленинградские номера сохраняются в памяти вернувшегося поэта?» (16).

Это наблюдение открывает путь к размышлениям о поэтике и художественном мире мандельштамовского стихотворения в целом. Отмеченные Таборисской аберрации можно обнаружить и в отношениях к другим образам стихотворения. Таков дверной звонок, который «в висок / ударяет»; но каким образом? Этот жест может быть интерпретирован амбивалентно: как буквально-механическое прикосновение кнопки (колокольчика) с куском штукатурки («вырванный с мясом звонок») к голове входящего в дверь, либо как неожиданно резкий звук звонка. Сенсорное «двоение» остается в тексте не проясненным. Таков «желток», актуализирующий одновременно две линии ассоциаций: с желтизной горящих во тьме городских фонарей — и более далекая, но вполне возможная благодаря уже прописанной теме детских болезней ассоциация с желтком, растертым с сахаром — «гоголем-моголем», которым издавна лечили детские горлышки.

Н. Струве приводит, со своей стороны, и другие амбивалентные детали этого стихотворения, подчеркивая принципиальную «открытость» их уже непосредственно сюжетной интерпретации в тексте. «Кто вырвал звонок: тот, кто не дозвонился до мертвецов, или полицейские, пришедшие с очередным ордером на арест, и которым не открыли? «Дорогие гости» — те, кого уже не дожидаться, или, в ироническом смысле, та же полиция, которую поджидают к утру? Зачем выбирать то или иное решение? Дверная цепочка в кошмарном мире ночного страха превратилась в кандалы. Этот намеренный сдвиг позволяет Мандельштаму описать террор одновременно изнутри и снаружи, с точки зрения того, кто пошел разыскивать друзей, как и того, кто притаился у себя дома» (17).

Как представляется, именно такие смыкания и амбивалентные наложения во многом определяют поэтику художественной реальности этого стихотворения. Главное качество этой реальности — ее раздробленность, катастрофическая деструкция, в которой разрушаются не только устойчивые причинно-следственные связи, но однозначность и определенность контактов человека с миром, сама ценностная иерархия жизни. В этом деструктивном мире возвращение в город детства и юности ощущается как реальная опасность, не только возвращение к началу, но и начало конца. Будущее, в отличие от некрасовской «Родины», здесь есть, но оно поставлено под знак обреченности.

Все сказанное уходит своими корнями в известный биографический подтекст стихотворения: отказ в выделении поэту жилплощади в Ленинграде (в 1930 году он жил у брата), сгушавшаяся вокруг поэта атмосфера подозрительности и пр. (18). Однако личный контекст — особая тема; здесь же мы сознательно пробуем остаться в пределах поэтики стихотворения, каким оно воспринимается читателем, не знакомым с фактами его личной биографии.

При этом такой читатель, по Мандельштаму, непременно сведущ в более глубоких и общих контекстах, что позволяет строить художественный диалог с ним на основе поэтики намека. Но это намек не столько на событийную конкретику своей личной жизни, сколько на эпохальный контекст (вспомним о столь значимой для традиции «возвращений» теме времени). Заведомо внятный всякому современнику, всякому читателю, этот контекст делает переживание героя «бездонно страшным», пугающим до отчаяния. Нагнетание этого чувства, собственно, и составляет сюжет стихотворения: от заявки-зачина — к пробуждаемым далее ассоциациям.

Они начинаются с детских воспоминаний, связанных с болезнью, страданием: слезы, воспаление «детских» желез, нелюбимое всеми детьми лекарство (рыбий жир) — это прошлое. Далее происходит переход к будущему — через посредство центрального эпитета — «зловещий» (т. е. «вещающий о грядущем зле»); будущее же подано под знаком смерти («еще не хочу умирать», «найду мертвецов голоса»). Последнюю позицию в развитии сюжета занимает настоящее, состоящее в мучительном, неотвязном ожидании этого будущего.

В этом состоянии, невозможном для нормального человеческого мироощущения, и происходят все те смыкания и аберрации, о которых шла речь выше. Это — глубинные механизмы, помогающие герою сохранить ощущение жизни перед лицом ее распада, разрушения: спаянность героя и города, а также героя и его читателя, способного понять намеки и суть переживаний из текста стихотворения. Трагический герой Мандельштама апеллирует, «через голову» ситуации, к некоему универсальному миру общечувствования и сопереживаний. Это его последний якорь.

Примечания

- 1 О мифологемах «пути» и «возвращении» см.: Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. Т. II. М., 1992. С. 341.
- 2 Подробнее об этой традиции см.: *Ляпина Л.Е.* Два «Возвращения» Е.А. Баратынского // *Consortium omnis vitae*. Сборник статей к 70-летию профессора Ф.П. Федорова. Daugavpils, 2009. С. 287–297.
- 3 Об элегизации усадебного хронотопа первой половине XIX века см.: *Щукин В.Г.* Поэзия усадьбы и проза трущобы // Из истории русской культуры. Т. V (XIX век). М., 1996. С. 580.
- 4 *Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект Екатеринбург. 2003. С. 200–201.
- 5 *Алексеева О.В.* Категория времени в русской поэзии конца XVIII — начала XIX веков. АКД. СПб., 2007. С. 19–20.
- 6 *Долгорукий И.М.* Бытие сердца моего, или Стихотворения князя Ивана Михайловича Долгорукого. М., 1802. С. 318.
- 7 *Тютчев Ф.И.* Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 171.
- 8 *Некрасов Н.А.* Стихотворения. Пб., 1920. С. 14.
- 9 Там же. С. 16.
- 10 *Мандельштам О.Э.* Полное собрание стихотворений. СПб., 1997. С. 194.
- 11 *Мусатов В.В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. М., 1992.
- 12 Там же. С. 95.
- 13 Петербург в русской поэзии. XVIII — начало XX века. СПб., 2002. С. 130, 131.
- 14 *Щукин В.Г.* Поэзия усадьбы и проза трущобы... С. 574–588.
- 15 *Мандельштам О.Э.* Египетская марка. Л., 1928. С. 152
- 16 *Таборисская Е.М.* Петербург в лирике Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воронеж, 1993. С.527.
- 17 *Никита Струве.* Осип Мандельштам. London, 1990. С.49.
- 18 См.: *Карпов А.С.* Осип Мандельштам. Жизнь и судьба. М., 1998. С. 128 и далее.