

И. А. АЛЕКСАНДРОВ¹

**УРОКИ РОМАНТИЗМА В ЛИРИКЕ
«ПРЕОДОЛЕВШИХ СИМВОЛИЗМ»:
от К. Батюшкова к О. Манделъштаму**

В статье рассмотрены примеры стилевой преемственности в поэзии К. Н. Батюшкова и О. Э. Манделъштама. Исследование сделано с той точки зрения, что специфика рецепции батюшковских романтических образов в творчестве Манделъштама была опосредована символистской эстетической традицией. Внимание акцентировано на взаимообусловленных образах времени и смерти, опредмеченных и олицетворённых. В результате — вывод о батюшковской природе сказочно-анималистического, связанного с миром детства, образа смерти в раннем творчестве О. Э. Манделъштама.

Ключевые слова: К. Н. Батюшков, О. Э. Манделъштам, романтизм, символизм, преемственность, мотив детства.

Так сложилось, что романтизм в русской литературе — это больше, чем просто школа и художественно-эстетическое направление начала XIX века. Романтизм — это ещё и творческий метод, вышедший за рамки своего времени и давший плоды в других эпохах. Интересно, что символизм выступил не только идейным преемником романтизма, но и проводником его методов и форм, отразившихся в творчестве поэтов, которых литературоведение традиционно причисляет к другим школам (в том числе и к акмеизму). Важно, что принципы воплощения форм романтизма в начале XX века базируются не только на идейных эстетических представлениях, но и посредством стилевой преемственности «от автора к автору».

Одним из самых интересных и, пожалуй, малоизученных вопросов такого рода является проблема преемственности О. Манделъштамом стилевых традиций К. Батюшкова.

Необходимо отметить, что на связь творчества О. Манделъштама с романтической традицией через ранние символистские опыты одним из первых указал В. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм». Таким образом, ещё Жирмунский заявил, что Манделъштам — акмеист, но выходец из символизма. На его символистские корни, особенно в ранние годы,

¹ Илья Алексеевич Александров — аспирант кафедры русской классической литературы и славистики; ФБГОУ ВО «Литературный институт им. А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация); aleks-ilia91@yandex.ru

указывали и Л. Гинзбург, называя «прямым наследником символистов» [3, 331], и М. Гаспаров, говоря о трагичности темы и лиричности интонации стихотворения «Отчего душа так певуча...» («...и Тютчев, и Верлен были святыми именами для русских символистов» [2, 9]), и Н. Струве, характеризуя его как «запоздалого символиста». В понимании того, что Мандельштам — акмеист, имеющий символистскую первоприроду, кроется неоднозначность в вопросе его эстетической направленности — и символистской, и акмеистической одновременно. Любопытно, что схожая проблема касается и творчества К. Батюшкова. Наряду с представлениями о предромантической (Н. Фридман, В. Вацура) и романтической сущности его лирики (Г. Гуковский, В. Кошелев), есть предположение, что Батюшков — неоклассик (П. Сакулин) или, по мнению Б. Томашевского, яркий представитель ампира. Как мы видим, сближение двух авторов происходит уже на почве неоднозначности в вопросе направлений и школ. Однако открытие преемственности между Батюшковым и Мандельштамом принадлежит, пожалуй, Ю. Тынянову (цикл очерков «Промежуток»).

На наш взгляд, помимо преемственности «стихового языка» (термин Тынянова), который, безусловно, является частью художественного стиля, преемственность между двумя поэтами осуществляется ещё и через формы, конкретные образы. Особенно важный в символистском миропонимании образ времени создаётся у обоих поэтов посредством олицетворения и поэтизации грамматики. В одном из многочисленных посланий Н. Гнедичу рифмоупотребление «время–бремя» формирует опредмечивание образа. Стоит заметить, что такое олицетворение — пример эволюции, т. к. образ уже подвергался такому процессу в стихотворении «Мои пенаты», изображался летающим, стрелой («всегда летает») и бременем («злое время»). Однако в послании «Н. Гнедичу» образ времени — это «старец». Через метафору образ иконически воспроизводится по фольклорному шаблону: «Сей *старец*, что всегда *летает*, / Всегда приходит, отъезжает, / Везде живёт — и здесь и там, / С собою водит дни и веки, / Съедает горы, сушит реки / И нову жизнь даёт мирам, / Сей *старец*, смертных *злое время*, / Желанный всеми, страшный всем, / *Крылатый, лёгкий*, словом — *время...*» [1, 239]. Сгущение смысла обнаруживает себя наиболее непосредственно там, где время называется «бременем» (то есть чем-то тяжёлым, непосильным, явно негативным, «злым»). Однако особенно интересно здесь то, что автор использует не просто фольклорный образ старца, но и прорабатывает фольклорную стилизацию, уподобляя стихотворение по своей тональности и композиции загадке. Поэт интригует читателя, перечисляя, проговаривая качества пока только ему известного предмета, а уже потом называет его. В этом кроется возвращение к первоосновам поэтического языка, к опыту детства. О подобном «опыте детства» в лирике Мандельштама писал Ф. Успенский, имея в виду поэтизацию грамматики, подразумевая под этим «много случаев демонстративного повтора одной и той же лексемы в разных ипостасях её словоизменительной парадигмы» [6, 73]. Как мы видим, Мандельштам, вслед за Батюшковым, и в сборнике «Tristia», и в стихах, написанных до «Воронежских тетрадей», также поэтизирует грамматику, но немного в другом виде. Так, в «Tristia» в стихотворении «Прославим, братья, сумерки свободы...» рифмуются строки «Прославим роковое время...», «Прославим власти сумрачное время...» и

«В ком сердце есть — тот должен слышать, время...» [5; 1, 103]. В «Сёстры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» содержится выраженная метафорой парадигма «время–бремя», которая является и внутренней рифмой, и игрой слов: «Золотая забота, как времени бремя избыть...» [5; 1, 106]. Как можно видеть, О. Манделштам неоднократно использует такие привычные созвучия. В стихах 1921–1925 гг. такая рифмовка преобразуется в целую серию рифм. Например, одна из них — «Холодок щекочет темя, / И нельзя признаться вдруг, / И меня срезает время, / Как скосило твой каблук...» [5; 1, 124]. Уже традиционно поэт ставит своего лирического героя в зависимость от времени. В известном стихотворении «Век», которое наглядно демонстрирует трансформацию образа абстрактного беспощадного времени в конкретный образ зверя («Век мой, зверь мой...» [5; 1, 127], пара «время–темя» расчленена одной строкой, образ формируется при компенсации пропущенных логических звеньев: «Век младенческой земли. / Темя жизни принесли» [5; 1, 128]. А уже «1 января 1924» открывается строкой «Кто время целовал в измученное темя...» [5; 1, 137], которая, несмотря ни на что, рифмуется со строкой «Как спать ложилось время...» [5; 1, 137]. Можно предположить, что такое акцентирование внимания на разносклоняемых существительных — пример поэтизации грамматики, о которой пишет Ф. Успенский. Автор как бы проговаривает разносклоняемые существительные, которые известны каждому со школьных лет и сложены в стишок для простоты запоминания: «время, бремя, вымя, знамя, имя, пламя, племя, семя, стремя, темя, путь». С помощью этого О. Манделштам, овеществляя, олицетворяя время, и возвращается к первоосновам поэтического языка, перманентно обращаясь к «опыту детства, опыту первоначального освоения языка» [6, 82]. Другой образ — смерти — также оказывается связанным в творчестве двух поэтов с мотивом детства.

В вольном переводе стихотворения «На смерть Лауры» из цикла «Сонеты и канцоны на смерть Лауры» Петрарки Батюшков пишет: «Всё смерть похитила, всё алчная пожрала...» [1, 114]. В «Скальде» образ Гелы синонимичен смерти, и десятая строка выглядит так: «Они спасут от алчной Гелы...» [1, 127]. Образ уже в открытом виде связывается с мифологической традицией. В вольном переводе «Элегия из Тибулла» задействована форма «рыщет смерть» [1, 166]. В традиции словоупотребления литературного языка глагол «рыскать» имеет достаточно узкий лексический ареал и обозначает процесс ходьбы, поиска хищным животным, чаще волком, добычи, жертвы. В истории русской литературы — от народных сказок и «Слова о полку Игореве» до наших дней — существует без преувеличения огромное количество примеров такой лексической спаянности. Если смерть «рыщет» («Элегия из Тибулла») и «жрёт» («На смерть Лауры»; глагол разговорного стиля, обозначающий, по Ожегову, «жадно есть»; о животных), то в свете его мифологичности, а следовательно, и фольклорности, справедливо говорить и о его **сказочности**, отчасти сказочной анималистичности. В этой скрытой персонификации закладывается сказочный контекст, отсылающий нас и к русским народным сказкам, и к традициям языка, а следовательно, и к миру детства. Переключки форм сонета «На смерть Лауры» и «Элегии из Тибулла» — переключки *разных* произведений, формирующих *общее* свойство, работающих на одно и то же качество.

Мандельштам периода «Камня» «осваивался в мире осторожно, на ощупь» [4, 33], поэтому художественный мир его раннего творчества полон детских ощущений, мотивов, образов. Но уже тогда поэт оригинально связывает смерть с миром детства. Стихотворение «Только детские книги читать...» начинается с неожиданного откровения «Я от жизни смертельно устал...» [5; 1, 44]. Мотив детства здесь предваряет, а не закрывает мотив смерти, то есть его роль — сбавить будущий градус звучания сложной философской темы. В любом случае, «Только детские книги читать...» — первое в «Камне» произведение, демонстрирующее синтетическую совокупность *мотивов*, но ещё не *образов* детства и смерти. Такой синтез только в других стихотворениях будет обогащаться батюшковской сказочной традицией, ведь от детства до сказочности — один шаг. В стихотворении «Отчего душа так певуча...» мотив смерти включает в себя сразу два образа — «игрушечная чаша» и «лазоревый грот»: «Я блуждал в игрушечной чаше / И открыл лазоревый грот... / Неужели я настоящий, / И действительно смерть придёт?» [5; 1, 54]. Образ лазоревых гротов, вытекающий из морской темы («О, широкий ветер Орфея, / Ты уйдёшь в морские края...»), отсылает нас к сказочному миру. Образ грота, на наш взгляд, также является составляющей того пушкинского подтекста (слово «Аквилон»), о котором писал М. Гаспаров. «Лазоревый» — прилагательное, лексически близкое слову «синий». Если учесть единство звучания морской темы и пушкинского подтекста, кажется несправедливым предположение, что «лазоре́вый грот» — то самое «синее море пушкинских сказок, море, по которому страдает материковая, лишённая океана Россия» [2, 639]. Образ игрушечной чаши — эксплицитно сказочный. Несмотря на полную стилистическую оправданность, он не попадает в канву сюжета, провоцирует читателя растеряться, поражает своей неожиданностью. Резкое изменение тематического вектора (тема моря — тема леса, «чаша») меняет плоскость восприятия действительности, меняет реальность. Происходит обман читательского ожидания. Прилагательное «игрушечной» усиливает ощущение ирреальности, т. к. целиком принадлежит миру детства и обозначает «ненастоящий». Соответственно, говорить о сказочности образа смерти в этом стихотворении более чем небезосновательно. Логично, что лирический герой, погружённый в сказочный мир, не вполне верит в реальность, легитимность жизни и смерти («Неужели я настоящий, / И действительно смерть придёт?»). Поэтому образ смерти, как и у Батюшкова, является здесь сказочным. В другом стихотворении — «От лёгкой жизни мы сошли с ума...» — сказочность получит свой анималистический вариант. «Игрушечные волки» из стихотворения «Сусальным золотом горят...» переходят в него уже в другом виде: «Мы смерти ждём, как сказочного волка...» [5; 1, 71]. Эпитет «сказочного» вытекает из романтических предпосылок стихотворения — «лёгкая жизнь», «вино», «румянец», «пожатые руки», «ночные поцелуи», «фонари», «факель». Прилагательное «сказочный» органично вписывается в романтическую игру символами, формирует фольклорную основу. При всём этом сказочный образ смерти принимает именно анималистический вид под воздействием батюшковского стиля. Батюшковская артикуляция («смерть, рыщет, жрёт») служит в тексте Мандельштама приёмом раскрытия, его продолжения, становится составляющей этого образа — «раньше», «умрёт», «тревожно-красный рот». Но наиболее зримо преемственность проявляется в логической эволюции

форм образа: если у Батюшкова в двух стихотворениях смерть «пожрала» и «рыщет», то у Мандельштама смерть — это уже «сказочный волк», пришедший, вероятно, из той самой сказочной «чащи» стихотворения «Отчего душа так певуча...». Такая форма выглядит логическим продолжением и одновременно раскрытием внутренней формы батюшковского сказочно-анималистического образа смерти.

Итак, мы видим, что в ряде стихотворений К. Батюшкова и О. Мандельштама образы времени и смерти романтизированы. Поэтизация грамматики, мотив детства и сказочность являются при этом функциональными элементами, поскольку служат способами романтизации образов. При этом нельзя не учитывать, что перевоплощение батюшковской романтической техники в поэзии Мандельштама, при всей неотделимости от символистской традиции, позволяет назвать её вышедшей за пределы символистского ученичества. Это же и даёт право охарактеризовать Мандельштама как поэта, «преодолевшего символизм».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Батюшков К. Н.* Полное собрание стихотворений. М.–Л.: Библиотека поэта, большая серия, 1964. 357 с.
2. *Гаспаров М. Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама (Осип Мандельштам. Полное собрание стихотворений). СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. 720 с.
3. *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.: Интрада, 1997. 408 с.
4. *Лекманов О. А.* Жизнь Осипа Мандельштама. Документальное повествование. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2003. 240 с.
5. *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Прогресс-плекса, 2010.
6. *Успенский Ф. Б.* Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама «Соподчинённость порыва и текста». М.: Фонд «Развития фундаментальных лингвистических исследований», 2014. 216 с.