

Окончание. Начало в "РМ" №4184.

Дмитрий Бобышев

Преодолевшие акмеизм

Выступление на «Ахматовских чтениях»,
проходивших в Санкт-Петербурге 19-25 июня 1997

Тайна эта — не мистическая тайна, находящаяся за пределами сознания, куда устремлялась поэзия символистов. Эта тайна — метафизическая, находящаяся внутри стихотворения, внутри его темы, и для названных стихов Ахматовой это не какой-нибудь скелет, закопанный в подсознании, а тайна самой памяти, и мысль поэта кружит над темой, каждый виток воспринимая как целую «эпоху», погружается в нее, познает ее ступень за ступенью, но не разгадывает окончательно.

Метафизические темы не только часто появлялись в стихах поэтов нашего кружка, но они стали превращаться в самый строй сознания и, конечно, побуждали на стилистические поиски. Достаточно сказать, что слово «душа», полузапретное для советской издательской практики, стало излюбленным и характернейшим словом нашей тогдашней лирики.

Имеет метафизическую основу и «Поэма без героя». Это поэма времени, даже лучше сказать — «времен»: личного, исторического и метафизического, причем метафизическое время включает в себя всю полноту прошлого, настоящего и будущего, а также объединяет мгновенное с вечным. Шереметевский девиз «Deus conservat omnia» (Бог сохраняет все) геральдически венчает поэму.

Ахматова угадала и выразила в ней поступь истории. Этот тяжелый ритм передается двумя временными метрами: 1913 год, канун Первой Мировой войны, и 1940, канун Великой Отечественной, которая была одним из театров Второй Мировой войны. Два зловещих кануна связываются новогодней ночью, магией 12-го удара и внезапно явившимися карнавальным шествием масок.

Маскарад, как мы знаем, имеет в поэме биографические корни: это, с одной стороны, «ожившие» куклы О.Глебовой-Судейкиной, а с другой — лермонтовский «Маскарад», поставленный Мейерхольдом в самый канун революции, на репетиции которого в Александрике присутствовала Ахматова.

Этот, в сущности, старинный прием карнаваллизации жизни в литературе был теоретически осмыслен в работах М.Бахтина и через них стал занимать умы литераторов, находящихся в поисках большого стиля. Идея карнавала увлекла и совсем юного Бродского, который сочинил тогда большую поэму «Шествие». В ней он представил обыкновенную уличную толпу как шествие масок, среди которых были и литературные персонажи, и обобщенные типы, что подсказало автору повод охарактеризовать всю поэму как «гимн баналу». И действительно, большинству из персонажей «Шествия» он дал приостановиться и этот гимн пропеть. В процессе его работы над поэмой я посоветовал ему ввести туда какой-нибудь мистический и совершенно неизъяснимый персонаж, поскольку без тайны, если прилагать сюда идею Ахматовой, большого произведения не получится. Так появился в поэме странный полулюбовник-полуптица, стучащий когтями по ночному коридору. Кажется, этот персонаж не понравился автору. В дальнейшем Бродский любую мистику отвергал, считая ее «признаком неудачи».

Карнавальным шествием образов является также краткая поэма Наймана «Сентиментальный марш», которую он закончил в 1967 году, вскоре после смерти Ахматовой. Уходящие поколения участвуют в этом шествии, и, кроме авторского голоса, в поэму врываются голоса всех недобровольно уходящих, то есть их реплики «праздника и скорби». Роли масок исполняют музыкальные инструменты, играющие похоронный марш. Стиль поэмы перемежает в себе торжественность и

гротеск, а по ритмическому богатству и по сложному музыкальному построению она соотносится с «Поэмой без героя», хотя и является более компактной.

Здесь пора вспомнить о давнем утверждении Жирмунского по поводу «антимзыкальности» Ахматовой. Если даже это утверждение было верно для ранней Ахматовой, оно показывает, насколько изменился ее стиль, и продолжал меняться все больше и больше, наполняясь музыкой. Поэма — гипер-музыкальна, об этом говорили все первые слушатели и читатели поэмы. Ахматова пометила в скобках «почти все». Это признал и академик Жирмунский, назвавший поэму «исполнением мечты символистов».

Но музыка поэмы — это не только символистская напевность и ритмическая магия ее строф. Это и, прежде всего, восприятие самим автором всей поэмы как музыкального переживания:

... отбоя от музыки нету...

Это и невероятное обилие музыкальных и звуковых образов — разных регистров и степеней громкости: от «шепотка» — до пения, разрывающего «бездну эфира».

Нет смысла приводить дальнейшие примеры, поскольку на тему «Ахматова и музыка» существуют специальные научные работы Т.В.Цивьян и Б.А.Каца, причем исследователи соглашаются на том, что «звуковые феномены играют в поздних ахматовских стихах более важную роль, чем в ранних...» (Б.Кац. «Ахматова и музыка», стр. 90).

Мне кажется, что это одна из основных особенностей поэтики, характерных не только для Ахматовой, но и для ее кружка, то есть

та черта, которая не только пыталась формировать, но и действительно формировала большой стиль. Приложение музыки к литературе, в том виде, как это сделал М.Бахтин в «Проблемах поэтики Ф.М.Достоевского», показало огромные возможности полифонического текста. Парадоксально, что он сделал это на основе текста прозаического, в то время

как поэзия, казалось бы, имеет большие музыкальные возможности.

О полифоническом построении «Поэмы без героя» Ахматова заявляет прямо, хотя и иронически, в «Решке» — от имени внутреннего редактора:

Там три темы сразу!

И это триединство подтверждается на протяжении всей поэмы — от посвящений до финала или, лучше сказать, до финалов, поскольку их — тоже три.

Поэма кончается не остановкой действия, а сильным, энергичным движением и имеет три варианта, в которых это движение разнонаправленно: на Восток и на Запад. На Восток, за Урал, Россия спасается бегством в эвакуацию. Но в ту же сторону ее гнали по этапам в лагерь. На Запад ранее спасались бегством в эмиграцию. Теперь в ту сторону направляются сибирские полки, чтобы спасти Москву. В ту же сторону возвра-

щается «знаменитая ленинградка» — «Седьмая симфония» (блокадная) Шостаковича, которая может притвориться не только нотной тетрадкой, но и уничтоженной «Седьмой книгой» Ахматовой, да и самой поэтессой.

Какая же из концовок — истинная? Мне кажется, они все обязательно должны печататься, хотя бы в виде вариантов или примечаний, но — вместе, потому что именно так сохраняется прием их одновременного (не акустического, конечно, а литературного) звучания.

По-своему прием многоголосия пытался использовать каждый из участников наших «ахматовских чтений» 60-х годов. Я уже упоминал о шестии музыкальных инструментов в поэме Наймана «Сентиментальный марш».

«Двухголосная fuga» — вот еще одно характерное название его поэмы тех лет. Лексически различные темы звучат в ней как раздельно, так и в гротескном сочетании:

— Я, — лорд заметил, — еду в Баден-Баден.
— А я, — еврей ответил, — в Гомель-Гомель.

.....

Тот чешет по-немецки, наш на идиш,
и этот любит стук колес, и тот.

«Стук колес» — это контрапункт двух тем. В дальнейшем Найман и обостряет многоголосицу, и усложняет ее, вводя в текст как иноязычные строчки, так и их фонетические отражения на русском. Таково, например, его стихотворение «Проезд Соломенной Сторожки» (это заглавие является также названием одного из старинных московских переулков).

Бродский попытался даже добиться буквально одновременного



На кладбище в Комарово, 10 марта 1966.

звучания двух схожих тем в поэтическом тексте. В поэме «Шествие» он выстроил эти темы двумя параллельными столбиками:

Я шел по переулку По проспекту... и т.д.

Я сам, конечно, не буду анализировать собственные попытки в этой же области, но как участник кружка приведу хотя бы один пример того времени: мою поэму «Новые диалоги доктора Фауста». В ней авторский голос расщепляется на два схожих звучания, которые складываются в спор о пространстве реальном и пространстве мнимом, то есть зеркальном. Замечу, что зеркало, этот самый метафизический предмет людского обихода, занимает особое место в поэзии Ахматовой и в ее поэме разрастается в целый зеркальный зал.

Рейн, пожалуй, был наиболее монологичен из нашего кружка, но в его стихах были заметны другие черты общего стиля: контрасты торжественности и простоты и та ахматовская «тайна» (или хотя бы таинственность), которыми надеялись его лирические сюжеты.

Как все-таки определить этот стиль, как его назвать? Он существует внутри той же культурной традиции, что и «символизм», и «акмеизм», но преодолевает их, как и любую литературную наезженность, хотя бы даже и авангардную. Есть в этом стиле определенная четкость, но она взволнованна, метафизически напряжена, а это — черты «барокко». Ахматова выросла в барочном Царском Селе, долго жила в Фонтанном Доме, и в ее поэме можно увидеть очертания барочного дворца. Мы тоже выросли в этом городе, где даже природные стихии помечены особым стилем, как например, в образах одного из ранних произведений Наймана «Стихи о море»:

Герб и ветер. Гвардейский эскорт.

Или, там же:

...Все дворцовое море цветет.

Действительно, больше всего стиль напоминает не столько человека, сколько местность, где ему было дано сформироваться, а местность эта называется Санкт-Петербургом. Поэтому я бы назвал этот стиль «петербургским».

Шампейн (США) — Санкт-Петербург