

Когда в 1916 году Виктор Жирмунский выступил с оправданием и хвалой, относящимися к "акмеизму", он построил свое выступление на том, что обострил отличия новой, дочерней школы от породившего ее "символизма". Этот подчеркнутый контраст, несущий оттенок конфликта молодой поэзии со старым, ненужным наследием, выражен в самом названии работы "Преодолевшие символизм". Преодоление по Жирмунскому выражалось прежде всего в тематическом переходе от мистического, потустороннего элемента к рациональному, конечному и посюстороннему. Кроме того, противопоставление этих двух школ показывало очевидные стилистические отличия, не менее разительные, чем при соответствующем сопоставлении романтизма и классицизма.

На примере Анны Ахматовой, которую он признает в этой статье "наиболее значительным поэтом" своего поколения, Жирмунский показывает характерные черты ахматовского стиля, которые он распространяет и на весь акмеизм. Это общая лаконичность поэтических форм, которую Жирмунский называет эпиграмматической краткостью, стремление к простоте слова, к ясности и сознательной точности выражения. Особо выделяя "отсутствие элемента музыкального, мелодического", он пишет: "Лирика поэтов-символистов родится из духа музыки; она напевна, мелодична, ее действительность заключается в музыкальной значительности... В противоположность этому, стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны; при чтении они не поются, и не легко было бы переложить их на музыку". Музыкальному лиризму символистов Жирмунский противопоставляет четкость и графичность поэтов нового направления.

В своих очерках Жирмунский опирается как на манифесты основателей акмеизма: М.Кузмина, С.Городецкого и Н.Гумилева — так и на свои аналитические наблюдения — глубокие, заинтересованные и верные для того литературного момента, которым они помечены. Применительно также, что, противопоставляя две поэтические школы, он выделяет различия стилей, а не идей. Интересно, что тот же подход принимает и Мандельштам в статье "О природе слова" (1922), где он утверждает: "Литературные школы живут не идеями, а вкусами..." И далее: "Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственными для символизма. Идеи оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории".

Некоторое сближение Ахматовой с символизмом признает и Жирмунский, хотя он видит в ее поэзии черты "новые, принципиально отличные от лирики русских символистов".

Однако он не упоминает еще о двух отличиях новой школы, на которых особенно настаивали акмеисты: на их отношении к слову как к вещи, к материалу, из которого делаются стихи, и отношении к поэту как к ремесленнику и мастеру, соответственно эти стихи делаются. Такой подход к искусству слова как к прикладному занятию, вероятно, не очень годился для Ахматовой, к тому же реальный быт ремесленников наглядно и пародийно ему противопоставлялся. Эта тема не раз появлялась и в ее стихах. То отстраненно-описательно:

Пестро раскрашены уклады
рукой любовной кустаря.
То иронически:
Лучше б мне частушки задорно
вызывать,
А тебе на хриплой гармонике
играть.

А то и дразняще-пародийно:
Муж хлестал меня узорчатым
Вдов сложным ремнем.
"Узорчатость" здесь особенно подчеркивает мастерство ремесленника-прикладника, сработавшего этот ремень.

Дмитрий Бобышев

Преодолевшие акмеизм

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

Но Мандельштам эти постулаты акмеизма с энтузиазмом провозглашал — видимо, из-за их демократизма. В статье "О природе слова" он высказал их в образах, парадоксально соотношенных с музыкой:

"На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета и ее творец — не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира".

Надо сказать, что все сказанное выше относилось к поэтам, хотя уже и зрелым и даже прославленным (я имею в виду Ахматову и Мандельштама), но стоявшим тогда на пороге нового личного и народного опыта. Перед ними раскрывались как просторы исторической памяти, так и теснины и узилища массовых трагедий. И они не только пережили внутри себя этот опыт, но и сумели передать его в словах, для чего им пришлось найти, создать и развить новый большой стиль, который, к сожалению для эпигонов акмеизма совершенно не исчерпывается определениями этой школы.

Конечно, ремесленного мастерства Сальери было бы недостаточно, чтобы создать мандельштамовские "Воронежские тетради" и в особенности такой шедевр, как "Стихи о неизвестном солдате" с их тончайшей и сложнейшей словесной гармонией.

Конечно же, "идеалист-мечтатель Моцарт" с его черным человеком, заказавшим "Реквием", вспоминается прежде всего при чтении "Реквиема" ахматовского. И хотя авторский голос предупреждает нас в сопутствующем тексте:

И вовсе я не пророчица, —
именно он, этот голос, становится символом, потому что им кричат 100 миллионов бессловесных жертв.

Свои стилистические наброски 1925 года "О поэзии Анны Ахматовой" академик В.В.Виноградов посвятил главным

образом анализу символических словообразований в ее стихах. Он показал, как слово-символ овеществляется в звуках и образах, и, если мы, приняв этот метод, возьмем более поздний пример, таким овеществленным символом станет "измученный рот", из которого звучит авторский голос "Реквиема". Смысл такого символа, благодаря его емкости, невероятно расширяется, в то время как сам образ, наоборот, сводится к одной детали, то есть становится эмблематическим. Таким образом, символистский "символ" в поэтике более поздней Ахматовой сливается с акмеистической "вещью" и синтезируется, превращаясь в "эмблему".

Более того, отсутствие вещественного образа или его изъятие из контекста создает художественный эффект огромной силы:

А туда, где молча Мать стояла,
Так никто взглянуть и не посмел.



Анна Ахматова. 1940.
"...из года сорокового
как с башни на все гляжу".

Согласимся, что никакое акмеистически-детальное описание страдающей Мадонны не передало бы атмосферы морального укора, обращенного к совести каждого так, как эта эмблема отсутствия.

В 1940 году Ахматова задумывает свое наиболее крупное произведение "Поэму без героя" и уже самым замыслом отменяет присущую ей стили-

стическую особенность — лаконичность или эпиграмматическую краткость, а в процессе более чем 20-летней работы — и другие особенности своей ранней поэтики. Вернее — она дополняет их новыми, смешивая противоречивые черты и соединяя их в новом стилистическом синтезе.

В период окончания работы над поэмой, а именно ближе к концу 1960 года, Ахматова познакомилась с небольшим кружком тогда молодых поэтов, интенсивно занимавшихся поисками стиля, не обязательно нового, но, как им хотелось, — большого стиля эпохи. Именно то обстоятельство, что Ахматова сама (и до самого конца жизни) не оставляла своих стилистических совершенствований и экспериментов, быстро сблизило ее с этой группой. В кружок входили (назову всех в очередности знакомства с Ахматовой): Анатолий Найман, Евгений Рейн, Иосиф Бродский и я, пишущий эти строчки (и произносящий их сейчас).

Впоследствии некоторые из наших литературных сверстников поражались: — Как получилось, что она выбрала именно нас? Или: — Как мы догадались (или решились) просто открыть калитку и войти к ней?

Напомню: в то время Ахматова еще была опальной поэтессой; приближаться к ней было тогда невыгодно и страшно. При этом, ее отсутствие в писательско-издательской давке тех лет также понималось эмблематично. Но трое из нас уже были критически пропесочены и ославлены "Комсомольской правдой" — всего лишь за выпуск студенческой стенгазеты. Кроме того, именно в 1960-м году "Известия" поместили разгромную статью "Бездельники карабкаются на Парнас", направленную против самиздата. В списке "бездельников" оказалось и мое имя, а термин "тунеядец" был изобретен несколько позже, когда власти принялись за Иосифа. Все это сблизало нашу группу с Ахматовой и создавало атмосферу причастности и единения.

Почти каждая встреча с Ахматовой сопровождалась взаимным чтением

стихов, иногда с коротким обменом мнениями. Бывало, что обсуждался какой-нибудь эпитет из ее новых стихов, и замечания ею принимались. Так, например, в "Царскосельской оде" имелась строчка:

Пили царскую водку...

Рейн заметил, что химики так называют смесь кислот, разъедающую все металлы. В результате эпитет был отменен, и появилось исправление:

Пили допоздна водку.

Однажды возникла даже небольшая дискуссия, какой из взаимоисключающих эпитетов выбрать:

Могучая языческая старость, или:

Могучая евангельская старость?

Все сошлись на том, что для стихотворения было бы эффектней прилагательное "языческая", но ради адресата лучше поставить "евангельская". В этом выборе акмеистическая точность была ни при чем — нужна была весомость и значительность слова, и эти свойства все возрастали в поздней лирике Ахматовой. Иногда эффект достигался расположением образов внутри стиха:

Запад клеветал, и сам же верил,
И роскошно предавал Восток.

Здесь эмблематические слова "Запад" и "Восток" расположены симметрично, и это усиливает их значение, превращая стихотворение в словесную геральдику — прием, очень мощно действующий и в "Поэме без героя".

Наши общения с Ахматовой были, наверное, взаимной проверкой и оттачиванием вкусов — а ведь именно так, по Мандельштаму, и формируются школы.

Но происходил и обмен идей, и для нас это было не менее важно. "В стихах должна быть тайна" — этот ахматовский принцип приводится у Наймана в "Рассказах о Анне Ахматовой", но она высказывала его и при общении с каждым из нас. Конечно,

Чтоб стать современнику ясным,
Весь настужь распахнут поэт.

Но так поэт распаивается перед сыщиками: "Смотрите, мол, у меня ничего нет". А на самом деле у него есть и "подвал памяти", куда и самому то входить страшно, есть и "три эпохи у воспоминаний", которые нужно прожить, чтобы приблизиться к тайне (или безопасно от нее удалиться).

Шампейн (США) —
Санкт-Петербург

Окончание следует.