

«Преодолевшие акмеизм» – так назывался мой доклад на чтениях 1997 года в музее Ахматовой в Фонтанном Доме. Не знаю, сохранились ли записи выступлений в архивах музея, но я, как это водится из века в век, переделал доклад в статью и отдал её в журнал «Вопросы литературы».

Она была напечатана лишь в № 6 за 2005 год, однако текст её так и остался в бумажном хламе тех лет и в интернет не попал. Всё же некий беспокойный след во всемирной сети она оставила. По чьей-то невольной ошибке так стала называться в поисковиках знаменитая статья академика Жирмунского, с которой как раз полемизирует моё название. Более того, такое сочетание слов подхватил Евгений Рейн и стал его употреблять применительно к Ахматовой и кружку её поздних друзей-поэтов. К счастью, основа текста у меня сохранилась, и я предоставляю статью здесь и сейчас в заново переписанном виде.

Когда в 1916 году начинающий филолог Виктор Жирмунский выступил с горячей хвалой акмеизму, он обострил несходства этой новой, дочерней школы с породившим её символизмом. На конфликт между молодой поэзией и устаревшей указывает само название его известнейшего доклада и статьи – «Преодолевшие символизм». Преодоление по Жирмунскому сопровождалось очевидными стилистическими отличиями, не менее разительными, чем при сопоставлении романтизма и классицизма.

На примере стихов Анны Ахматовой, которую он признал «наиболее значительным поэтом» своего поколения, Жирмунский определил характерные черты стиля, которые он распространил на весь акмеизм. Это – лаконичность форм, или «эпиграмматическая краткость», стремление к простоте и ясности слога, к точности деталей и (довольно неожиданно) «отсутствие элемента музыкального, мелодического». Так, он писал: «Лирика поэтов-символистов рождается из духа музыки: она напевна, её действительность заключается в музыкальной значительности... В противоположность этому, стихи Ахматовой не мелодичны, не напевны; при чтении они не поются, и нелегко было бы переложить их на музыку».

Это высказывание кажется нам довольно странным, ведь отсутствие музыкальности в стихах никак не может считаться преимуществом. Тогдашнего Жирмунского легко теперь опровергнуть, приведя целый список композиторов, написавших песни, романсы, вокальные циклы, оперу и даже балет на её стихи, а можно просто сослаться на книгу Б. Каца и Р. Тименчика «Анна Ахматова и музыка» (Ленинград, 1989).

Противопоставляя две школы, Жирмунский видит прежде всего различие их стилей, а не идей. Схоже высказался и Мандельштам в статье «О природе слова» (1922 г.): «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». Об этом жертвенном «само-преодолении» великого символиста следовало бы благодарно помнить молодым ниспровергателям. Некоторое сближение Ахматовой с символизмом признаёт и Жирмунский, хотя он видит в её поэзии черты «новые, принципиально отличные от лирики русских символистов».

Однако, те фирменные свойства, на которых особенно настаивали акмеисты: отношение к слову как материалу, из которого делаются стихи, и к поэту как ремесленнику, их производящему, к Ахматовой прилагались весьма относительно:

Муж хлестал меня узорчатым
Вдвое сложенным ремнём.

«Узорчатость» здесь особенно подчёркивает квалификацию ремесленника-прикладника, сработавшего ремень!

Но Мандельштаму эти постулаты акмеизма были дороги, вероятно, из-за их демократизма. В статье «О природе слова» он парадоксально соотнёс их с музыкой: «На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлечённой эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и её творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира».

Все эти полемически хлётские суждения относились к поэтам хотя уже и зрелым, и даже прославленным (я имею в виду Ахматову и Мандельштама), но стоявшим тогда на пороге совершенно нового личного и народного опыта. Позади оставались просторы исторической памяти, а впереди ждали теснины и узилища предстоящих массовых трагедий. И они впоследствии не только сами пережили 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, мастерства Сальери (в его пушкинской трактовке) было уже недостаточно для Мандельштама, чтобы создать «Воронежские тетради» и в особенности такой изощрённо симфонический шедевр, как «Стихи о неизвестном солдате».

Конечно же, не Сальери, а Моцарт с его чёрным человеком заказавшим «Реквием», вспоминается прежде всего при чтении «Реквиема» ахматовского. И, хотя авторский голос предупреждает нас в сопутствующем тексте: «...вовсе я не пророчица», – именно её голос, её «измученный рот» становится символическим рупором, через который кричат сто миллионов бессловесных жертв. Смысл высказывания невероятно расширяется, в то время как сам образ, наоборот, сводится к одной детали, то есть становится эмблематическим. Так, символистский «символ» в поэтике поздней Ахматовой сливается с акмеистической «вещью» и синтезируется, превращаясь в «эмблему».

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

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

Согласимся, что никакое акмеистически-детальное описание страдающей Матери не передало бы такого глубокого укора, обращённого к совести каждого, как эта эмблема отсутствия.

В 1940-м году Ахматова задумывает своё наиболее крупное произведение «Поэму без героя» и уже самым замыслом отменяет присущую ей стилистическую особенность – «эпиграмматическую краткость», а в процессе более чем 20-летней работы над поэмой меняет и другие особенности своей ранней поэтики. Вернее, она дополняет их новыми, смешивая противоречивые черты и соединяя их в ином стилистическом единстве.

Ближе к концу 1960-го года Ахматова познакомилась с небольшим кружком тогда молодых поэтов, интенсивно занимавшихся поисками стиля, как им мечталось – большого стиля эпохи. Именно то обстоятельство, что Ахматова сама не оставляла своих совершенствований и экспериментов, быстро сблизило её с этой группой. В кружок входили (назову всех в очерёдности знакомства с Ахматовой) Анатолий Найман, Евгений Рейн, я, пишущий эти строчки, и Иосиф Бродский.

Впоследствии некоторые из наших литературных сверстников поражались, как получилось, что она выбрала именно нас? Или – как мы решились просто открыть калитку и войти к ней? Напомню: в то время

Ахматова ещё числилась в опале, и приближаться к ней было ничем не выгодно и страшновато. При этом её отсутствие в писательско-издательской давке тех лет было заметно и понималось также эмблематично. Но первые 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 моё имя, а термин «тунеядец» был изобретён несколько позже, когда власти принялись за Иосифа. Всё это сближало нашу группу с опальной Ахматовой и создавало доверительную атмосферу.

Почти каждая встреча с ней сопровождалась чтением стихов, часто с коротким обменом мнениями. Бывало, что обсуждался какой-нибудь эпитет из её 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 отменён, и появилось исправление: «Пили допоздна водку...»

Однажды возникла небольшая дискуссия, какой из взаимоисключающих эпитетов выбрать: «Могучая языческая старость...» или «Могучая евангельская старость...» Все сошлись на том, что в строке было бы звучней и весомей прилагательное «языческая», но ради адресата стихотворения (им был Пастернак) лучше поставить «евангельская». В этом выборе акмеистическая точность была не при чём – вместо неё нужна была весомость и значительность слова, и эти свойства всё возрастали и 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, – приём, очень мощно действующий и в «Поэме без героя».

Наши общения с Ахматовой, как я догадываюсь, были взаимной проверкой и оттачиванием вкусов, а ведь именно так по-Мандельштаму и формируются школы. Но происходил и обмен идей, что было не менее важно. «В стихах должна быть тайна» – этот принцип Ахматова высказывала при общении с каждым из нас. Казалось бы, это противоречило её же декларативным строчкам:

Чтоб быть современнику ясным,
Весь настежь распахнут поэт...

Но так поэт распахивается 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 неё удалиться.

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

Метафизические темы стали часто появляться в стихах поэтов нашего кружка, они начинали входить в самый строй сознания и, конечно, побуждали на стилистические поиски. Достаточно сказать, что слово «душа», полузапретное для советской издательской практики, было излюбленным словом нашей тогдашней лирики.

Конечно, «Поэма без героя» имеет ту же основу. Это – поэма времени, даже лучше сказать «времен»: личного, исторического и метафизического, которое включает в себя всю полноту прошлого, настоящего и будущего, а также объединяет мгновенное с вечным. Шереметевский девиз «Deus conservat omnia» («Бог сохраняет всё») геральдически венчает поэму. В ней выразилась поступь истории, чей тяжёлый ритм передаётся двумя временными метрами: 1913-й год, канун Первой Мировой войны и 1940-й, канун Великой Отечественной, которая была одним из театров Второй Мировой войны. Два зловещих кануна связываются новогодней ночью, магией двенадцатого удара часов и внезапно явившимся карнавальным шествием масок.

Тема маскарада имеет в поэме биографические корни: это ожившие куклы Ольги Глебовой-Судейкиной, близкой ахматовской подруги, и это лермонтовский «Маскарад», поставленный Мейерхольдом в самый канун революции. На репетиции этой драмы в Александринке побывала Ахматова.

Этот, в сущности, старинный приём карнавализации жизни в литературе был теоретически осмыслен в работах Михаила Бахтина и через него стал занимать умы литераторов, находящихся в поисках большого стиля. Идея карнавала увлекла и совсем юного Бродского, который сочинял тогда большую поэму «Шествие». В ней он представил обычную уличную толпу как шествие масок, среди которых были и литературные персонажи, и обобщённые типы. Поэтому сам автор охарактеризовал поэму как «гимн баналу». В процессе работы он читал отрывки, и я посоветовал ввести туда какого-нибудь

мистического персонажа, имея в виду подобие «чёрного человека» Есенина или «электрической женщины» Маяковского, или же «гостя из будущего» Ахматовой. Так появился в поэме странный полулюбовник-полуптица, стучащий когтями по ночному коридору. Мне кажется задним числом, что мой совет (или сам этот персонаж) не понравился автору, и в дальнейшем он любую мистику отвергал, считая её «признаком неудачи».

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

Что же касается «Поэмы без героя», то она гипер-музыкальна, – об этом говорили Ахматовой все первые слушатели и читатели (она пометила в скобках «почти все»). Её музыкальность признал и академик Жирмунский, назвавший поэму «исполнением мечты символистов». Но музыка поэмы – это не только символистская напевность и ритмическая магия её строф. Это, прежде всего, восприятие самим автором всей поэмы как музыкального переживания: «отбоя от музыки нету...». Это и невероятное обилие звуковых образов разных регистров и степеней громкости – от зловещего «шепотка» до пенья, разрывающего «бездну эфира».

Эта особенность поэтики, характерная не только для самой Ахматовой, но и для её кружка, формировалась в их поисках большого стиля. Приложение музыкальных принципов к литературе в том виде, как это обнаружил М. Бахтин в «Проблемах поэтики Ф.М. Достоевского», показало огромные возможности полифонического текста. Парадоксально, что он сделал это на основе прозы, в то время как поэзия, казалось бы, имеет гораздо больше музыкальных средств.

О полифоническом построении «Поэмы без героя» автор заявляет открыто, хотя и голосом «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 наоборот, сильным, энергичным движением и имеет три варианта, в которых это движение разнонаправлено – на Восток и на Запад. На Восток, за Урал Россия спасается бегством в эвакуацию, но в ту же сторону её гнали по этапам в лагерь. А в предыдущую эпоху люди спасались бегством на Запад, в эмиграцию. Теперь в ту сторону направляются сибирские полки, чтобы спасти Москву. В ту же сторону возвращается «знаменитая

Ленинградка» – «Седьмая (блокадная) симфония Шостаковича», которая может оказаться не только нотной тетрадкой, но и уничтоженной «Седьмой книгой» Ахматовой, да и ею самой.

Какая же из концовок истинная? Мне кажется, они обязательно должны печататься вместе, потому что именно так сохраняется приём их одновременного (не акустического, конечно, а литературного) звучания, их многопланового действия.

По-своему, эффекта могоголосия пытался достичь каждый из участников наших «Ахматовских чтений» 60-х годов. Я уже упоминал о шестии музыкальных инструментов в «Сентиментальном марше» Наймана. Вот ещё одно характерное название для его поэмы тех лет – «Двухголосная fuga». В дальнейшем он усложняет многоголосицу, вводя в текст иноязычные строчки и их фонетические отражения на русском.

Бродский попытался добиться буквально одновременного звучания (или хотя бы прочтения) двух схожих тем в поэме «Шествие», где он выстроил их параллельными столбиками:

Я шёл по переулку	По проспекту...
Как ножницы – шаги	как по бумаге
Вышагиваю я	шагает Некто
Средь бела дня	наоборот – во мраке.

Собственные попытки в этой области я, конечно, анализировать не буду, упомяну лишь о поэме «Новые диалоги доктора Фауста». В ней авторский голос расщепляется на два схожих звучания, которые вступают в спор о пространстве реальном и пространстве мнимом, то есть зеркальном, или метафизическом. В эти же годы я закончил большую, целиком полифоническую поэму «Небесное в земном».

Рейн, пожалуй, был наиболее монологичен. Но в его стихах были заметнее другие черты общего стиля: контрасты торжественности и простоты и, если даже не ахматовская «тайна», то хотя бы таинственность, которыми наделялись его лирические сюжеты.

Как всё-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 определённая чёткость, но она взволнована, метафизически напряжена, а это – черты «барокко». Ахматова выросла в Царском Селе, долго жила в Фонтанном Доме, и в её поэме можно угадать очертания барочного дворца. Мы все росли в 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:

Всё дворцовее море цветёт,
всё букет его беломахровой...

Литературный стиль больше всего напоминает не столько самого человека, сколько местность, где ему дано сформироваться. А местность эта называлась в разные времена Санкт-Петербургом, Ленинградом и вновь Санкт-Петербургом. Нам пришлось жить как раз в период между двумя Петербургами. Поэтому я именую этот, на мой взгляд, большой стиль советского межвременья «ленинградским барокко». В отличие от прекрасной ясности акмеизма, оно предполагает прекрасную сложность. Увы, это барокко не «петербургское», а именно «ленинградское», но таковы оказались хронотопы наших существований!

Обходя стороной имажиниста Виктора Соснору, огибая Александра Кушнера, оставшегося в пределах акмеистического канона (и в пределах печатной разрешённости), можно сказать, что этот стиль оказался подхвачен следующим набором неофициальных поэтов 70-х, проживавших там же, на берегах Невы. Художественные особенности названного стиля были ими восприняты, разумеется, самостоятельно: не только из поэзии предшественников, но из духа местности, из личного вкуса и опыта, а затем каждый развивал эти черты на свой лад. Надеюсь, за ними следуют неведомые мне иные...

*Июнь 1997 – окт. 2019
Шампейн, Иллинойс*