



Б. ЭЙХЕНБАУМ

Анна Ахматова

Опыт анализа

Хорошо здесь: и шелест и хруст,
С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.
И на пышных парадных снегах
Лыжный след, словно память о том,
Что в каких-то далеких веках
Здесь с тобою прошли мы вдвоем.

Анна Ахматова
1922

Посвящаю другу Виктору

К ЧИТАТЕЛЯМ

Десять лет минуло с того дня, когда мы увидели первую книгу стихов Анны Ахматовой. Десять лет — цифра сакральная: именно столько дарит история каждому поколению. Потом приходит «племя младое» — и начинается сложная, иногда трагическая борьба двух соседних поколений.

«Племя младое» выросло на наших глазах за эти десять лет. Мы становимся старшими. Оно еще учится у нас, но для того, чтобы потом делать по-своему. А дело перед ним — большое: создать новую поэзию из хаоса тех «измов», которыми так увлекались отцы. Связи потеряны, традиции смешались, судьбы поэзии туманны. Петербург разошелся с Москвой. Что значительнее? Петербургская тишина или Московский шум? Муза колеблется — не уйти ли ей совсем.

Поэзия Ахматовой для новых людей — не то, что для нас. Мы недоумевали, удивлялись, восторгались, спорили и, наконец, стали гордиться. Им наши восторги не нужны. Они не удивляются, потому что пришли позже. Они смотрят в будущее, потому что хотят удивляться. Это — их право, их обязанность.

Поэтому — ни слова о восторгах. Эта книжка, слава Богу, не поминальная. А мы — еще не деды, чтобы погружаться в воспоминания. Да, мы еще продолжаем свое дело, но уже стоим лицом к лицу с новым племенем. Пойдем ли мы друг друга? История провела между нами огненную черту революции. Но, быть может, она-то и спаяет нас в порывах к новому творчеству — в искусстве и в науке?

Поэзия символистов осталась позади. О Бальмонте говорить сейчас невозможно, о Блоке — уже трудно. Перед нами с одной стороны — Ахматова и Мандельштам, с другой — футуристы и имажинисты. В борьбе этих двух сторон решаются судьбы поэзии. В такие моменты острое наблюдение критика кажется существенным. Не воздаяние похвал Ахматовой, в которых она не нуждается, а вопрос о современной русской поэзии в целом — об ее возможностях и стремлениях — служит основным импульсом этой моей работы.

*Декабрь 1922
г. Петербург*

I

1912 год — год появления первой книги стихов Анны Ахматовой — знаменателен в истории русской поэзии как момент образования новых поэтических групп. Распад символической школы стал ощущаться уже после 1909 г., когда прекратился журнал «Весы». Сущность символизма стала предметом целого ряда статей и докладов, число которых особенно увеличилось в 1910 г. Этот год и следует считать годом ясно обозначившегося кризиса. Блок вспоминает: «1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эго-футуризм и первые начатки футуризма» (Предисловие к поэме «Возмездие»).

Теоретическая манифестация — признак сам по себе очень характерный. Давно замечено, что «когда первоклассные писатели данного периода словесности начинают анализировать то направление, которому сами прежде служили с юношеской ревностью, — значит, от них недалеко пора новых воззрений на жизнь и искусство» *. Так и случилось с символистами. В 1910 г. Вячеслав Иванов и Блок выступают в «Обществе ревнителей художественного слова» с докладами о символизме **. Первый, как главный вождь и идеолог символического направления, берет на себя задачу теоретического обоснования и старается формулировать подлинную сущность символизма. «Символизм не хотел и не мог быть только искусством» — таково его основное утверждение, имеющее в виду уже возникшие тогда споры об эстетических принципах символизма. Блок, соглашаясь с теорией В. Иванова, говорит, что «золотой меч» раннего символизма померк, потому что «пророки» пожелали стать «поэтами» — «вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками». Считая это «грехом» символизма, Блок ставит трагический вопрос: «Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами?».

Докладами этими начинается полемика вокруг вопроса о символизме — символисты оказываются несогласными друг с другом. В том же году В. Брюсов выступает с резким и решительным ответом — «О «речи рабской», в защиту поэзии» (Аполлон. № 9), где протестует против основного тезиса В. Иванова и Блока: «Как ни уважаю я художественное дарование и энергию мысли Вячеслава Иванова, все же я никак не могу согласиться, что “символизмом” может быть названо то, что ему нравится... Вячеслав Иванов может указывать в будущем символизму какие угодно цели, а его Бэдекер (так назвал себя сам Блок) — пути к этим целям, но они не вправе и не в силах изменить то, что было. Как это им ни досадно, но “символизм” *хотел быть* и всегда был только *искусством*... Символизм есть *метод* искусства, осознанный в той школе, которая получила название “символической”... Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи... Неужели после того, как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии! Дайте ему, наконец, свободу!».

* Дружинин в статье о Тургеневе 1856 г.

** Напечатано в «Аполлоне» 1910 г., май—июнь: *Иванов В.* Заветы символизма; *Блок А.* О современном состоянии русского символизма (отдельное издание 1921 г., «Алконост»).

Произошел характерный раскол: символисты-философы отделились от символистов-эстетов. Оказалось, как и всегда в такие моменты оказывается, что несмотря на давнее существование и полное торжество так называемой «символической» школы, представители ее не только не согласны между собою, но даже не сговорились об основных принципах своего направления и в 1910 г. возвращаются к его самым первичным проблемам: автономно ли искусство и есть ли символизм художественный метод или система мировоззрения. Стало ясно, что первоначальное объединение «символистов» в одну поэтическую школу произошло на основе конкретных художественных принципов, возникших в борьбе за новое искусство, а не на основе отвлеченных религиозно-философских теорий. Символизм как отвлеченная теория явился позже — в качестве мотивировки, оправдания, и именно тогда, когда художественные принципы утеряли свою первоначальную и для всех убедительную свежесть. Недаром Н. Гумилев, причислявший себя тогда еще к символистам*, писал в той же книге «Аполлона», подводя итоги «Весам» и попутно характеризуя положение символизма: «Символизм угасал. Уже самые споры, возникшие из-за определения этого, казалось бы, вполне выясненного литературного учения, указывали на недовольство им в кругу поэтов. Появились новые задачи, особые у каждого мастера, и их произведения назывались символическими только за неимением более подходящего названия». Действительно, в том же 1910 г., кроме Брюсова, откололся от символистов Кузмин, напечатавший в «Аполлоне» (январь) знаменательную статью «О прекрасной ясности», где, явно расходясь с теургическими тенденциями В. Иванова, обращался с призывом к поэтам и прозаикам: «Пусть душа ваша цельна или расколота... умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе... будьте искусным зодчим, как в мелочах, так и в целом... в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — прекрасной ясности, которую назвал бы я — кларизмом». Ясно, что принцип кларизма не совместим с принципами, высказанными В. Ивановым и Блоком. Недаром

* См. его статью «Жизнь стиха» («Аполлон». 1910, апрель), которая кончается словами: «Теперь же мы не можем не быть символистами».

именно Кузмин первый приветствовал появление стихов Анны Ахматовой в своем предисловии к ее сборнику «Вечер» (1912 г.).

К 1912 году положение обострилось еще сильнее — «грех» символистов оказался непоправимым, вернуть символизму его былую силу не удавалось. Новый журнал символистов (главным образом — В. Иванова и А. Белого) «Труды и дни» лишь подводил теоретические итоги — никакого живого значения для поэзии он не имел и скоро приобрел вид обыкновенного журнала со статьями об искусстве. Идеологическая позиция В. Иванова и самый характер его деятельности стали подвергаться осуждениям со стороны более молодых — брожение пошло глубже. Явилось разочарование: уже не только Брюсов, но и Кузмин, и Белый, и даже Блок стали чувствовать потребность в освобождении от правил и норм символического устава, сформулированного В. Ивановым. В рецензии Кузмина на «Согарденс» В. Иванова («Труды и дни». № 1), несмотря на ее глубоко почтительный тон («один из главных наших учителей и руководителей в поэзии» и т. д.), прорываются намеки на недовольство, причем характерно, что намеки эти касаются именно языка: «известная невнятность слов, известное усилие и напряжение чувствуется именно в наиболее значительных и устремительных вещах. Не то, чтобы язык поэта делался менее блестящ, вразумителен и полон, но волны, клубы какой-то чрезмерной насыщенности заволакивают ясные контуры». По поводу этой самой рецензии Кузмин потом заявляет: «частичного совпадения со многими взглядами, высказываемыми в 1-ом номере “Трудов и дней”, у меня, участника этого же номера, нет, потому что» — и следуют резкие возражения против основных положений В. Иванова («Аполлон». 1912. № 5). А. Белый, вспоминая эти годы, дает характерную оценку деятельности В. Иванова как идеолога символизма: «Он с одной стороны дал глубокое обоснование нашим идеям, с другой — произвольно расширил самую сферу исканий, лишив ее остроты и напряженности. Спаивая декадентов, символистов и идеалистов в одно стадо и так подготавливая “александрийский”, синкретический период символизма, он давал материал для статейных популяризации непопулярного» («Воспоминания об А. А. Блоке» в «Записках мечтателей», № 6).

Блок, по свидетельству Белого, избегал в это время встреч с В. Ивановым, а в письме к матери 1911 г. он пишет по поводу своего увлечения искусством борьбы*, что голландский борец

* См. об этом также в предисловии к поэме «Возмездие».

Ван-Риль вдохновляет его для поэмы «гораздо более, чем Вячеслав Иванов», и что настоящее произведение искусства может возникнуть только тогда, когда «поддерживаешь непосредственное (не книжное) отношение с миром» (М. А. Бекетова. «Александр Блок». С. 147).

Необходимость перелома, сдвига совершенно определилась. Бесконечные споры о символизме сделали самую атмосферу, его окружающую, удушливой. Началась полоса взаимных упреков, личных ссор, сложных идейных кризисов и пр. Статья Кузмина о ясности в связи с другими нападками на символизм и на его идеологов вызывает резкую отповедь в первом номере «Трудов и дней» — отповедь, в которой признаки окончательного разложения школы выступают с полной отчетливостью: «Чаще и чаще слышишь сетования на деятельность многих выдающихся среди нас людей... ни художник, ни отвлеченный мыслитель, следовательно, не нужен... За NN выкидывается ММ... Мы приучили себя к ценностям, порознь взятым. Мы приучили себя к определенному словесному выражению в искусстве, в философии, в религии, в мистике. В этом — правда. Без четкости нет восприятия; без гладкого выраженья нет у нас и переживания творчества. Но указанные формы творчества, разграничение их есть результат систематики в уже реально созданном. Появись среди нас новая грань, не совпадающая с нами же проведенными гранями, она предстала бы нам, как смешенье и хаос. Новая речь — всегда косноязычная речь. Была у нас эпоха косноязычии. Но вчера сумели мы в косноязычьи угадать новую речь. Новая речь превратилась скоро в новый способ фальсификации старого... Создается так новое увлечение всем законченным, ясным; и мы предвидим уже в увлечении том и новую ложь. Появляется добровольная полиция, возникает новый участок ясности. Все вчера казалось нам слишком ясным, обидно ясным; а сегодня обратно, и все ясное прежде заподозривается в неясности. Из прекрасного своего гнезда отлетел в небо журавль. И бракуется оставшаяся в руках синица... Не спешите с приговором о тех, кого вчера с уважением называли мы *не только писатель*, а сегодня без всякого уважения громим позорною кличкой: “дилетант”»*.

Символисты, рекомендующие себя в качестве «синицы» и требующие «уважения», уже не могли привлечь к себе никого, кроме эпигонов и подражателей. Надо было искать «журавля в

* *Cunctator*. О журавлях и синицах // Труды и дни. 1912. № 1. С. 82—84.

небе», потому что удовлетворяться «синицами» искусство не может. Надо было вернуться к искусству — вырваться из этой высокой, но безвоздушной «башни» символизма. Надо было изменить отношение к поэтическому языку, который превратился в мертвый диалект, лишенный живого развития, живой игры. Надо было или создать новое косноязычие, новую дикую речь, или освободить традиционный поэтический язык от оков символизма и привести его к новому равновесию. Иначе говоря — встал вопрос о революции или эволюции.

Русская поэзия пошла обоими путями. Крутые исторические переломы, в какой бы области культуры они ни совершались, никогда не исчерпывают себя в реформах. Навстречу «мирным» попыткам эволюции встает стихия революционная, пафос которой — в разрушении старых форм и традиций. Так и случилось. Из рядов самого символизма, прошедшие школу того же В. Иванова и там же убедившиеся в необходимости реформы, пришли «акмеисты». Они не порывали с традициями высокого искусства и смотрели на себя не как на разрушителей символизма, а как на его непосредственных продолжателей и законных наследников. Власть символистов ослабела, явились признаки поэтической анархии — надо было отказаться от изжитых традиций, заменить их другими, освободиться от теоретических предрассудков и таким образом создать новый порядок, новое равновесие. Так и понимали свою миссию вожди «акмеизма», ставшие во главе «Цеха поэтов», — покойный Н. Гумилев и С. Городецкий. Первый писал в своей декларации, характерно названной — «Наследие символизма и акмеизм» («Аполлон». 1913. № 1): «Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает... Однако, чтобы это течение (т. е. акмеизм или адамизм) утвердило себя во всей полноте и явилось *достойным преемником предшествующего*, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом». С. Городецкий, вообще колеблющийся, неустойчивый в своих позициях и потому всегда более категоричный, писал там же («Некоторые течения в современной русской поэзии»): «Символическое движение в России можно к настоящему времени счесть, в главном его русле, *завершенным*... Искусство есть состояние равновесия прежде всего. Искусство есть прочность. Символизм принципиально пренебрег этими законами искусства. Символизм старался использовать текучесть слова...» и т. д. Было заявлено об отказе от мистики и об ориентации на романское ис-

куство, которое, в противоположность германскому, «любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию». Выдвинуты были четыре имени в качестве новых учителей — Шекспир, Рабле, Виллон и Готье.

Одновременно явились и революционеры, потребовавшие радикальной ломки и отказа от всего прошлого опыта, от всех традиций высокого искусства. Они обращались со своими лозунгами не столько к литературным кругам, сколько к массам — к той толпе, на которую жрецы высокого искусства всегда смотрели с презрением. Их выступления носили характер общественный, боевой. Они ошеломляли толпу своими опытами «заумной» речи, своими грубыми метафорами, своим стремительным натиском на все авторитеты. Толпа недоумевала, но прислушивалась. Это было настоящее восстание — о порядке, о равновесии, об отцах и о преемстве не было речи. Такова была деятельность первых футуристов или «будетлян».

Теория, как всегда, не вполне совпадает с практикой. На самом деле здесь — не простая антитеза, а отношение гораздо более сложное. Сами футуристы, конечно, многое восприняли от символизма. Но важно одно — что они поставили ребром вопрос о поэтическом языке, вернулись заново к проблеме «слова как такового» и отказались от пользования высокими традициями символической школы. Их пафосом было не примирение, не сглаживание обнаружившихся противоречий, а обострение. Они сознательно и намеренно снижают искусство, как это неизменно повторяется в такие критические эпохи. Возрождается сатира и вообще комический стиль — Шершеневич верно называет Маяковского «великим комиком наших дней». Они наносят решительный удар преобладавшему в русской поэзии XIX века культу малых лирических форм (элегия, романс) и роднятся с поэзией XVIII века — с одой и сатирой. В XIX в. им ближе всего не Пушкин, не Тютчев, а Некрасов с его тенденцией к оде и особенно с его пафосом «снижения» языка и форм*. Символисты в своем несколько эклектическом стремлении впитать в себя все традиции русской поэзии старались «оправдать» Некрасова, интерпретируя его поэзию как «высокое» искусство (Бальмонт, Белый). Футуристы вернули нам ощущение подлинного Некрасова как разрушителя классических традиций и вместе с тем освободили его от связи с после-Некрасовской «надсоновщиной», элементами которой пользовался

* Вопросу о художественном методе Некрасова посвящена моя статья в журн. «Начала». 1922. № 2.

Бальмонт. В их лозунгах ожили некоторые из тех традиций, которые казались давно похороненными. В частности, у Хлебникова, с его «корнесловием» и тягой к древнерусскому словарю и к замене иностранных слов русскими новообразованиями, мы видим возрождение архаистической линии Шишкова*. Этот филологизм, ставший на место религиозно-философских штудий символистов, характерен для всего русского футуризма.

По всему ходу этой борьбы видно, что считать акмеизм началом нового поэтического направления, новой школой, *преодолевающей* символизм, неправильно. Акмеисты — не боевая группа: они считают своей основной миссией достижение равновесия, сглаживание противоречий, внесение поправок. Самая идея равновесия, прочности, зрелости, послужившая основанием для термина «акмеизм», характерна не для зачинателей, а для завершителей движения. Фактически они даже не меняют традиции, а, наоборот, — являются еще более сознательными их хранителями. Символистам принадлежит заслуга восстановления Жуковского, Тютчева, Фета, они же заново заговорили о Пушкине, о Баратынском, о Языкове. Акмеисты расширяют эту область традиций — Мандельштам укрепляет классическую линию и объявляет: «Классическая поэзия — поэзия революции».

Акмеизм — последнее слово модернизма. Для него характерно не установление каких-либо новых традиций, а частичный отказ от некоторых принципов, внесенных позднейшими символистами и осложнивших их собственную поэтическую практику. Недаром акмеисты выдвинули в качестве главного своего учителя Иннокентия Анненского, который больше других сохранил в неприкосновенности черты раннего символизма, еще называвшегося модернизмом или декадентством. Здесь сохранилась *эстетическая* позиция — то, с чего началось самое движение и от чего оно потом отклонилось, увлекшись религиозно-философским обоснованием своих художественных тенденций. Противоположности сходятся — линия круга заканчивается возвращением к начальной точке. Подчеркивани-

* Ср. — «подобень» вместо «портрет», «речарь» вместо «поэт» и т. д. В связи с этим характерно определение, которое дано недавно деятельности Хлебникова: «Хлебников был до последних пределов архаичен и по языку, и по привязанности к древне-русским сюжетам, и по преданности истинно-русскому синтаксису» (Аксенов И. К ликвидации футуризма // Печать и революция. 1922. Кн. 3).

ем своей связи именно с Анненским акмеисты свидетельствовали о себе как о завершителях того большого круга, который в общем именуется модернизмом.

Действительно, преодоление символизма принадлежит футуристам. Но в их руках русский стих подвергся такому превращению, что развитие его в ближайшее время сомнительно. В этом смысле теория имажинистов, ставящая в основу поэзии принцип образности, чрезвычайно симптоматична. Стиховое начало ослабевает — намечается путь к развитию прозы. Попытка А. Белого уничтожить границы между стихом и прозой тоже характерна для переходного времени, но сама по себе насильственна и безнадежна. Мы идем к настоящей прозе, не ориентирующейся на стих. Поэзии суждены годы келейного развития и накопления новых сил.

Ахматова и Мандельштам — высокие достижения акмеизма. Как хранители традиций, они, быть может, и будут наставниками новых поэтов, но процесс этот будет совершаться не на виду. Мандельштам, столь уверенно и твердо идущий своим путем, недоступен сейчас гораздо более, чем Маяковский, к которому привыкли, которого начинают ценить в самых широких кругах. Популярность Ахматовой не знаменует собой начала новых больших движений, а свидетельствует о достигнутом ею равновесии, к которому с самого начала стремились акмеисты, — равновесии между стихом и словом, между стихией ритма и стихией слова. И независимо от того, какого рода эволюция суждена в дальнейшем Ахматовой, ее поэзия уже ощущается как законченный стиль — как канон, которому можно подражать, но развивать который сейчас невозможно. История имеет свои законы, хотя и держит их в строгой тайне.

II

За протекшие десять лет вышло пять сборников Ахматовой: «Вечер» 1912 г., «Четки» 1914 г., «Белая стая» 1917 г., «Подорожник» 1921 г. и «Anno Domini» 1922 г. Первые два тесно связаны между собою — это ранняя манера Ахматовой; в третьем обнаруживаются некоторые новые художественные тенденции, продолженные и укрепленные в двух следующих. Но резких переломов в творчестве Ахматовой нет — она очень устойчива в своем художественном методе. В «Вечере» еще заметны некоторые колебания (опыты стилизаций — с графами, маркизами и т. д., не воспроизведенные в «Четках»), но даль-

ше метод становится настолько определенным, что в любой строке можно узнать автора. Это и характерно для Ахматовой как для поэта, завершающего модернизм. Мы чувствуем в ее стихах ту уверенность и законченность, которая опирается на опыт целого поколения и скрывает за собой его упорный и длительный труд.

Основа метода определилась уже в первом сборнике. Явилась та «скудость слов», к которой в 1910 г. призывал Кузмин. Лаконизм стал принципом построения. Лирика утратила как будто свойственную ее природе многословность. Все сжалось — размер стихотворений, размер фраз. Сократился даже самый объем эмоций или поводов для лирического повествования. Эта последняя черта — ограниченность и устойчивость тематического материала — особенно резко выступила в «Четках» и создала впечатление необычной интимности. Критики, привыкшие видеть в поэзии непосредственное «выражение» души поэта и воспитанные на лирике символистов с ее религиозно-философским и эмоционально-мистическим размахом, обратили внимание именно на эту особенность Ахматовой и определили ее как недостаток, как обеднение. Раздались голоса об «ограниченности диапазона творчества», об «узости поэтического кругозора» (Иванов-Разумник в «Заветах» 1914 г. № 5), о «духовной скудости» и о том, что «огромное большинство человеческих чувств — вне ее душевных восприятий» (Л. К. в «Северн. Записках» 1914 г. № 5). К стихам Ахматовой отнеслись как к интимному дневнику — тем более, что формальные особенности ее поэзии как бы оправдывали возможность такого к ней подхода. Большинство критиков не уловило реакции на символизм и обсуждало стихи Ахматовой так, как будто ни о чем другом, кроме особенностей души поэта, они не свидетельствуют. На фоне отвлеченной поэзии символистов критики восприняли стихи Ахматовой как признания, как исповедь. Это восприятие характерно, хотя и свидетельствует о примитивности критического чутья.

Действительно, перед нами — конкретные человеческие чувства, конкретная жизнь души, которая томится, радуется, печалится, негодует, ужасается, молится, просит и т. д. От стихотворения к стихотворению — точно от дня к дню. Стихи эти связываются в нашем воображении воедино, порождают образ живого человека, который каждое свое новое чувство, каждое новое событие своей жизни отмечает записью. Никаких особых тем, никаких особых отделов и циклов нет — перед нами как будто сплошная автобиография, сплошной дневник. Здесь —

основная, наиболее бросающаяся в глаза разница между лирикой Ахматовой и лирикой символистов. Но она явилась результатом поэтического сдвига и свидетельствует не о душе поэта, а об особом методе.

Изменилось отношение к слову. Словесная перспектива сократилась, смысловое пространство сжалось, но заполнилось, стало насыщенным. Вместо безудержного потока слов, значение которых затемнялось и усложнялось многообразными магическими ассоциациями, мы видим осторожную, обдуманную мозаику. Речь стала скупой, но интенсивной. В. Иванов определял символизм как «утверждение *экстенсивной* энергии слова», которая «не боится пересечений с гетерономными искусствау сферами, напр., с системами религий»*. В связи с этим символисты выделяют именно метафору, «отмечая ее из всех изобразительных средств языка» (А. Белый) — как способ сближения далеких смысловых рядов. Этот принцип экстенсивности, пользующийся ассоциативной силой слова, отвергнут Ахматовой. Слова не сливаются, а только соприкасаются — как частицы мозаичной картины. Именно поэтому они обнаруживают перед нами новые оттенки своих значений.

Мы чувствуем смысловые очертания слов, потому что видим переходы от одних слов к другим, замечаем отсутствие промежуточных, связующих элементов. Слова получают особую смысловую вескость, фразы — новую энергию выражения. Утверждается интенсивная энергия слова. Становится ощутимым самое движение речи — речь как произнесение, как обращенный к кому-то разговор, богатый мимическими и интонационными оттенками. Стиховая напевность ослаблена, ритм вошел в самое построение фразы. Явилась особая свобода речи, стих стал выглядеть как непосредственный, естественный результат взволнованности. Чувство нашло себе новое выражение, вступило в связь с вещами, с событиями, сгустилось в сюжет. Явилось то ощущение равновесия между стихом и словом, о котором говорилось выше.

Таков в самом общем виде поэтический метод Ахматовой, отличающий ее от символистов. Здесь — не «преодоление» символизма, а лишь отказ от некоторых тенденций, явившихся у позднейших символистов и не всеми ими одобренных (Кузмин, Брюсов). Если не отождествлять символизм (а тем более весь модернизм, обнимающий три поколения) с теориями В. Иванова и А. Белого, то в акмеизме, а в том числе и в твор-

* Статья «Мысли о символизме» (Труды и дни. 1912. № 1. С. 9).

честве Ахматовой, нельзя видеть нового *направления*. Ни основные традиции, ни основные принципы не изменились настолько, чтобы у нас было ощущение *начала* новой поэтической школы. Сделан логический вывод из тех расхождений, которые определились внутри самого символизма. Старшие символисты, испытавшие на собственном творчестве губительное влияние своих теорий и ими обессилевшие, не могли сами сделать этого вывода — он сделан их непосредственными учениками. Характерно поэтому, что некоторые акмеисты (как, напр. — М. Лозинский) не отличаются от символистов (хотя бы от Брюсова) ничем, кроме большей строгости своего мастерства. Характерно также, что критики, стоявшие близко к символизму и непосредственно с ним связанные (как Н. Недоброво, В. Чудовский), приветствовали поэзию Ахматовой, потому что видели в ней освобождение символизма от наложенных им на себя оков.

Лаконизм и энергия выражения — основные особенности поэзии Ахматовой. Эта манера не имеет импрессионистического характера (как казалось некоторым критикам, сравнившим стихи Ахматовой с японским искусством), потому что она мотивируется не простой непосредственностью, а напряженностью эмоции. За этим лаконизмом нет никакой особой теории искусства — он знаменует собой отказ от экстенсивного метода символистов и ощущается как реформа стиля, требуемая всем движением символизма в последние перед появлением стихов Ахматовой годы.

Ахматова утвердила малую форму, сообщив ей интенсивность выражения. Образовалась своего рода литературная «чашушка». Это сказалось как на величине стихотворений, так и на их строении. Господствуют три или четыре строфы — пять строф появляется сравнительно редко, а больше семи не бывает. Особую смысловую сгущенность и законченность получают восьмистишия, которые выделяются у Ахматовой как по числу, так и по самому своему характеру*. Интересы к изысканным строфам у Ахматовой нет. На протяжении всех ее сборников имеется один сонет («Тебе покорной?» в «А. Д.»), притом

* Цифры таковы: в «Вечере» — восьмистишия 7,5%, 3 строфы 42,5%, 4 строфы 37,5%; в «Четках» — восьмистишия 15,4%, 3 строфы 40,4%, 4 строфы 21,1%; в «Белой стае» — восьмистишия 18%, 3 строфы 44,5%, 4 строфы 15,6%. Другие формы выражаются в величинах от 1 до 5%. У Блока меньше 4 строф редко, большинство — от 5 до 11 строф.

не строгой формы. Характерно, что одно ее стихотворение («Уединение» в «Б. С.») по ритму и синтаксису совершенно сонетно, но лишено соответственной системы рифм*. С другой стороны, явно тяготение Ахматовой к белому стиху, которым она пользуется не только в эпических опытах («У самого моря»), но и в лирике. От четырехстрочной строфы Ахматова отступает редко — преимущественно в стихах торжественного стиля. Строфа эта получает у нее несколько необычный вид, благодаря наполнению короткими фразами. Быстрая смена фраз дробит ее на части и придает интонации подвижный, прерывистый характер. На эту «короткость дыхания» обратил внимание Н. Гумилев и в своем отзыве о «Четках» (Аполлон. 1914. № 5 — «Письма о русской поэзии») советовал укоротить строфу: «Четырехстрочная строфа... слишком длинна для нее. Ее периоды замыкаются чаще всего двумя строками, иногда тремя, иногда даже одной». Это особенно характерно для «Четок».

Было душно от жгучего света,
 А взгляды его, как лучи. |
 Я только вздрогнула. | Этот
 Может меня приручить.
 Наклонился. | Он что-то скажет. |
 От лица отхлынула кровь. |
 Пусть камнем надгробным ляжет
 На жизни моей любовь.

 У меня есть улыбка одна.
 Так. | Движенье чуть видное губ.

 Я пришла к поэту в гости. |
 Ровно полдень. | Воскресенье.

 Все, как раньше. | В окна столовой
 Бьется мелкий метельный снег.

После «Четок», в связи с развитием торжественного стиля, эта дробность фраз ослабевает, но в «Белой стае» мы еще находим много примеров:

* Его ритмико-синтаксическая схема — ab'ab' | cd'd' || eef | f'gg. Получается нечто вроде Шекспировского сонета — с той разницей, что у Шекспира обособляются две последние строки: abab | cdcd | efef || gg.

Пахнет гарью. | Четыре недели
Торф сухой по болотам горит. |
Даже птицы сегодня не пели,
И осина уже не дрожит.

.....

Морозное солнце. С парада
Идут и идут войска. |
Я полдню январскому рада,
И тревога моя легка.

.....

Двадцать первое. | Ночь. | Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.

.....

Очень часто мы находим у Ахматовой точки среди строки — ритмическая и интонационная цельность строки таким образом разбивается, но именно поэтому ощущается сжатость и разговорная выразительность речи. Особенно излюблены Ахматовой точки перед концом строки — последнее слово, относящееся уже к следующей фразе, благодаря этому выступает из ритмического ряда со своей особой интонацией и приобретает особую выпуклость:

Так холодно в поле. *Унылы*
У моря груды камней.

.....

Я только вздрогнула. *Этот*
Может меня приручить.

.....

В щелочку смотрю я. *Конокрады*
Зажигают под холмом костер.

.....

Я только сею. *Собирать*
Придут другие. Что же!

.....

Я очень спокойная. *Только не надо*
Со мною о нем говорить.

.....

Бессмертник сух и розов. *Облака*
На свежем небе вылеплены грубо.

.....

Сроки страшные близятся. *Скоро*
Станет тесно от свежих могил.

Здесь — не простая «короткость дыхания», и не даром Ахматова сохраняет четырехстрочную строфу. Только на основе

такой строфы мы ощущаем эту короткость, как прием лаконической речи. Двухстрочная строфа мотивировала бы ее, но вместе с тем ослабила бы самое ощущение этой энергичной сжатости, скрыла бы за собой прием, который вовсе не должен скрываться. Для стиля Ахматовой этот прием так важен, что формальная его мотивировка строфой была бы нецелесообразна. Наоборот — здесь и должно ощущаться нарушение ритмико-синтаксических и интонационных членений, свойственных строфе. Короткость фраз поддерживается общим характером синтаксиса. Синтаксис так сжимается, что часто при глаголе отсутствует местоимение — прием, одно время распространившийся в русской прозе под влиянием польской литературы (Пшибышевский, Тетмайер и др.). У Ахматовой мы имеем: сжала руки, наклонился, подошел, коснулся, села, шутил, наметил, ходили и т. д. Часто даже неясно, какое именно местоимение должно здесь подразумеваться:

Как велит простая учтивость,
Подошел (он?) ко мне. Улыбнулся.
 Полуласково, полулениво
 Поцелуем руки *коснулся.*

 Отошел *ты...*

Стремление к лаконической энергии выражается также в резких синтаксических переходах. Очень редко фразы идут в последовательном и связном порядке; большею частью связи отсутствуют — образуются резкие скачки, делающие поэтическую речь Ахматовой судорожно-напряженной:

Сжала руки под темной вуалью...
 «Отчего ты сегодня бледна?»...

 Бензина запах и сирени,
 Насторожившийся покой...
 Он снова тронул мои колени
 Почти не дрогнувшей рукой.

 Он мне сказал: «Я верный друг!»
 И моего коснулся платья...
 Как непохожи на объятья
 Прикосновенья этих рук.

 О, как сердце мое тоскует!
 Не смертного ль часа жду?
 А та, что сейчас танцует,
 Непременно будет в аду.

Эта сжатость и прерывистость речи делает синтаксическое движение фраз необыкновенно выпуклым, ощутимым. Я начал с анализа синтаксиса именно потому, что считаю его особенно характерным для поэзии Ахматовой*. Недаром подражателей Ахматовой узнаешь сразу не столько по словам, сколько по синтаксису. Части предложений, которые в более распространенной и последовательной речи естественно ступшевываются и играют подчиненную роль, выступают в поэзии Ахматовой как носители большой смысловой энергии и придают ее стилю совершенно своеобразный характер. Таковы союзы, роль которых в стихотворении никогда не была такой значительной, определяющей движение. Особенно силой наделен союз «а», который имеет у Ахматовой свои определенные места — чаще всего в начале первой или предпоследней строки заключительной строф, т. е. там, где сгущается смысл стихотворения. Часто он имеет характер неожиданной заключительной *pointe*, обостряющей и подчеркивающей все предыдущее:

А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.

.....

А лучи ложатся тонкие
На несмятую постель.

.....

А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля!»

.....

А скорбных скрипок голоса
Поют за стелющимся дымом:
«Благослови же небеса,
Ты первый раз одна с любимым».

.....

А та, что сейчас танцует,
Непреренно будет в аду.

.....

А мальчик мне сказал, боясь,
Совсем взволнованно и тихо,
Что там живет большой карась
И с ним большая карасиха.

.....

* Надо, вообще, сказать, что внимание новейших поэтов обращено, пожалуй, больше всего на реформу поэтического синтаксиса. Имажинисты заявляют, что «следует совершить революцию в области синтаксиса» (*Грузинов И.* Имажинизма основное. М., 1921. С. 12).

А люди придут, зарюют
Мое тело и голос мой.

А я товаром редкостным торгую —
Твою любовь и нежность продаю.

А недописанную мной страницу —
Божественно спокойно и легка —
Допишет Музы смуглая рука.

А в небе заря стояла,
Как ворота в ее страну.

Эти «а» проходят через все сборники, составляя одну из постоянных и характернейших деталей стиля: «А я, закрыв лицо мое» (Б. С. 29), «А в Библии красный кленовый лист» (Б. С. 35), «А нынче только ветры» (Б. С. 40), «А город помнит о судьбе своей» (Б. С. 65), «А песню ту, что прежде надоела» (Б. С. 93), «А над смуглым золотом престола» (Б. С. 101), «А за грех твой, милый мой» (Б. С. 105), «А ныне станешь нищенкой голодной» (Под. 37), «А бледный рот слегка разжат» (Под. 45), «А глаза глядят уже сурово» (Под. 50), «А я иду владеть чудесным садом» (А. Д. 21), «А ветер восточный славил» (А. Д. 35).

Значительна роль и других союзов — «но», «и». Они тоже особенно характерны в заключительных строфах:

И сердцу горько верить,
Что близок, близок срок.

И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

И если б знал ты, как сейчас мне любви
Твои сухие, розовые губы.

И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен.

Но запомнится беседа

Но больше нет ни слов, ни оправданий

Но приходи взглянуть на рай

Интересное сильное «но», которому отвечает заключительное «и», имеется в первом стихотворении «Вечера»:

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует,
То целые дни голубком
На белом окошке воркует.

То в инее ярком блеснет,
Почудится в дреме левкоя...
Но верно и тайно ведет
От радости и от покоя.

Умеет так сладко рыдать
В молитве тоскующей скрипки,
И страшно ее угадать
В еще незнакомой улыбке.

Синтаксическое движение некоторых пьес определяется цепью таких союзов, несущих на себе нюансировку эмоции. Так — в «Песни о песне» (Б. С. 12):

Она сначала обожжет,
Как ветерок студеной,
А после в сердце упадет
Одной слезой соленой.

И злomu сердцу станет жаль
Чего-то. Грустно будет.
Но эту легкую печаль
Оно не позабудет.

Я только сею. Собирать
Придут другие. Что же!
И жниц ликующую рать
Благослови, о Боже!

А чтоб Тебя благодарить
Я смела совершенней,
Позволь мне миру подарить
То, что любви нетленней.

Еще резче ощущается сила этих союзов в стихах без строф и без рифм — тут они берут на себя самое членение пьесы на периоды:

Столько раз я проклинала
Это небо, эту землю,
Этой мельницы замшелой
Тяжко машущие руки!

А во флигеле покойник,
 Прямо и сед, лежит на лавке,
 Как тому назад три года.
 Так же мыши книги точат,
 Так же влево пламя клонит
 Стеариновая свечка.
 И поет, поет постылый
 Бубенец нижегородский
 Незатейливую песню
 О моем веселье горьком.
 А раскрашенные ярко
 Прямо стали георгины
 Вдоль серебряной дорожки,
 Где улитки и польнь.
 Так случилось: заточенье
 Стало родиной второю,
 А о первой я не смею
 И в молитве вспоминать.

(Б. С. 76)

Интересно, что в ранних опытах торжественного стиля, требующих иного, более плавного синтаксиса, Ахматовой не удается освободиться от своей основной манеры — фразы не образуют плавного движения и пестрят союзами, которые разбивают интонацию:

Со мной всегда мой верный, нежный друг,
 С тобой твоя веселая подруга,
 Но мне понятен серых глаз испуг,
 И ты виновник моего недуга.
 Но кратких мы не учащаем встреч,
 Так наш покой нам суждено беречь.

Здесь видно, как труден Ахматовой выход за пределы четырехстрочной строфы. Появляется риторический параллелизм (и дальше: «Лишь голос твой поет в моих стихах, В твоих стихах мое дыханье веет»), рядом с которым странно выглядят следы обычного лаконизма и прерывистости.

Чтобы закончить вопрос о союзах, надо еще отметить, что в языке Ахматовой есть союзы, которые она ввела в поэзию как новость и навсегда закрепила их за собой. Один из них типичен для взволнованной разговорной речи, другой имеет архаический характер и придает речи особую торжественность. Первый — «только». Его оттенки разнообразны — то оно приближается по значению к союзу «но» и отличается лишь большей эмоциональной выразительностью, то стоит на границе между союзом и простым служебным членом:

Ах! не трудно угадать мне вора,
 Я его узнала по глазам.
Только страшно так, что скоро, скоро
 Он вернет свою добычу сам.

.....

Лучше погибну на колесе,
Только не эти оковы.

.....

Был он грустен или тайно-весел,
Только смерть — большое торжество.

.....

Приползайте ко мне, лукавьте,
 Угрозы из ветхих книг,
Только память вы мне оставьте,
Только память в последний миг.

.....

Только, ставши лебедем надменным,
 Изменился серый лебеденок.

.....

Только глаза подымать не смей,
 Жизнь мою храня.

.....

Я очень спокойная. *Только* не надо
 Со мною о нем говорить.

.....

Только нашей земли не разделит
 На потеху себе супостат.

.....

Каждый день мой — веселый, хороший,
 Заблудилась я в длинной весне,
Только руки тоскуют по ноше,
Только плач его слышу во сне.

.....

Славы хочешь? — у меня
 Попроси тогда совета,
Только это — западня,
 Где ни радости, ни света.

.....

Только сяду на пороге,
 Там еще густая тень.

.....

Интересно, что в «Подорожнике» и в «Anno Domini», в связи с развитием торжественного, декламационного стиля, эти «только» исчезают. Другой своеобразный союз Ахматовой — «затем, что». В «Вечере» этого союза еще нет — впервые он

появляется в «Четках», в стихотворении «В последний раз мы встретились тогда»:

Он говорил о лете и о том,
 Что быть поэтом женщине — нелепость.
 Как я запомнила высокий царский дом
 И Петропавловскую крепость —
Затем, что воздух был совсем не наш.
 А как подарок Божий — так чудесен.

.....

Потом — в «Белой стае» и в «Anno Domini»:

И эту песню я невольно
 Отдам на смех и поруганье,
Затем, что нестерпимо больно
 Душе любовное молчанье.

.....

Прощай, прощай, будь счастлив, друг прекрасный,
 Верну тебе твой сладостный обет,
 Но берегись твоей подруге страстной
 Поведать мой неповторимый бред —
Затем, что он пронижет жгучим ядом
 Ваш благостный, ваш радостный союз.

.....

Еще одну синтаксическую особенность необходимо отметить в связи с лаконизмом и энергией Ахматовской речи. Особенность эта — ослабление глагола как такового, иные формы сказуемости: тенденция, вообще характерная для современной поэзии. Известны безглагольные опыты футуристов, у которых тенденция эта обнажена: «Вы здесь что делаете?»*. Имажинисты объявляют в своих манифестах «смерть глаголу», мотивируя это первенством образов: «поэзия образна, глагол безличен, поэтому глаголу нечего делать»**. Являются различные способы ослабления или замены глагола. Кроме деепричастных форм, чрезвычайное развитие получает так называемый «творительный отношения» или «творительный сказуемостный». Так, напр., у Хлебникова: «Устами белый балагур»; у имажинистов: «Он Медведицей с лазури» (Есенин), «В небе осень треугольником» (Кусиков) и т. д. Как видно из приведенных примеров, в современном поэтическом языке есть тенденция прямо заменять глагол этим творительным. Но и при налично-

* См. об этом: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый. В. Хлебников. Прага, 1912. С. 36—37.

** *Грузинов И.* Имажинизма основное. М., 1921. С. 8.

сти глагола смысловый вес переходит от него к этому творительному — глагол получает характер отвлеченной связки*. Интересно еще, что творительный этот часто имеет смысл сравнения, как бы заменяя собой его развитую форму (с «как»): «Подбитым галчонокм клюется в ресницах скупая слеза» (как подбитый галчонок). Все это вместе делает его чрезвычайно сильным синтаксическим членом. Надо еще прибавить, что о тенденции к ослаблению глагола может свидетельствовать также пользование наречиями, которые перетягивают на себя смысловое ударение фразы, а часто образуют сказуемостные сочетания (в сравнительной степени) или даже заменяют глагол.

Тенденция к ослаблению глагола в поэзии Ахматовой выражена резко, хотя и не подается в такой обнаженной форме, как у футуристов. Наиболее обыкновенное и привычное явление — простое отсутствие глагола, мотивированное формой перечисления, общей сжатостью речи или особой интонацией:

Бензина запах и сирени,
 Насторожившийся покой...
 Он снова тронул мои колени
 Почти не дрогнувшей рукой.

 Не тот ли голос: «Дева! встань...»
 Удары сердца чаще, чаще...
 Прикосновение сквозь ткань
 Руки, рассеянно крестящей...

 Вечерние часы перед столом,
 Непоправимо белая страница

 Вечерний и наклонный
 Передо мною путь.
 Вчера еще влюбленный
 Молил: «Не позабудь».
 А нынче только ветры,
 Да крики пастухов,

* А. М. Пешковский считает этот творительный явлением «прогрессивно развивающимся в славянских языках» и указывает, что при таком творительном, приобретающем значение уже не столько способа действия, сколько признака предмета, «глагол теряет ту или иную долю своего вещественного значения» (Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 2-е. М., 1920. С. 250—252). Предлагается сравнить: «он глядел в сторону» и «он глядел молодцом», «он стоял в дверях» и «он стоял болваном».

Взволнованные кедры
У чистых родников.

.....

Пустых небес прозрачное стекло,
Большой тюрьмы белесое строенье
И хода крестного торжественное пенье
Над Волховом, синеем светлом.

.....

Двадцать первое. Ночь. Понедельник.
Очертанья столицы во мгле.

.....

Характернее другие случаи. Деепричастных построений типа «Вы здесь что делаю», еще чуждых разговорному языку, Ахматова не употребляет. Впрочем, один раз мне встретился у нее близкий к этому оборот: «Я печальна, тебя полюбив» («Вечер», с. 14). Зато часто появляется творительный сказуемый. Приведу только наиболее интересные примеры:

*То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует,
То целые дни голубком
На белом окошке воркует.*

.....

*Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.*

.....

*Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.*

.....

*Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.*

.....

*Как меня томила ночь угарная,
Как дышало утро льдом.*

.....

*А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла...*

.....

Был он ревнивым, тревожным и нежным

.....

*А! это снова ты. Не отроком влюбленным,
Но мужем дерзостным, суровым, непреклонным
Ты в этот дом вошел и на меня глядишь.*

.....

Лежал закат костром багровым

.....

А я, закрыв лицо мое,
 Как перед вечною разлукой,
 Лежала и ждала ее
 Еще *не названною мукой*.

.....
 Был *блаженной моей колыбелью*
 Темный город у грозной реки.

.....
Солею молений моих
 Был ты...

.....
 Зачем улыбаешься ты
 Мне с неба *кровавой зарницей?*

.....
 Стало солнце *немилостью Божьей*

.....
 Нет, царевич, я не та,
Кем меня ты видеть хочешь.

.....
Серой белкой прыгну на ольху,
Ласочкой пугливой пробегу,
Лебедью тебя я стану звать.

.....
 Я к нему влетаю только *песней*
 И ласкаюсь *утренним лучом*.

.....
 А тайная боль разлуки
 Застонала *белою чайкой*.

.....
 Тебе *покорной?* Ты сошел с ума!

.....
Нежной пленницею песня
 Умерла в груди моей.

.....
 Еще недавно *ласточкой свободной*
 Свершала ты свой утренний полет.

Эти творительные большею частью имеют смысл сравнений, но отличаются большей смысловой энергией, большей спаянностью с фразой и при этом ослабляют значение глагола. Можно поэтому утверждать, что кроме тенденции ослабить глагол здесь выражается тенденция освободиться от обычной формы сравнений (с «как»), удлиняющей фразу. Действительно, Ахматова явно избегает вводить сравнения — число их в «Вечере»

и в «Четках» незначительно, а увеличивается только в «Белой стае». Интересно еще, что ее сравнения относятся именно к глаголу, к сказуемому и потому стоят как бы на месте наречий: «Высоко в небе облачко серело, как беличья расстеленная шкурка» (*серело*, как шкурка), «Как соломинкой, пьешь мою душу», «А в небе заря стояла, как ворота в ее страну». Таким образом, с точки зрения не грамматических, а художественно-стилистических функций употребление Ахматовой сказуемого творительного может быть занесено в одну категорию с употреблением сравнений и наречий: все эти явления одинаково свидетельствуют об ее тенденции к сокращению синтаксиса и к увеличению выразительной энергии. Это особенно ясно в тех случаях, когда мы имеем рядом — сравнение и творительный или творительный и наречие, как, напр.:

Она сначала обожжет,
 Как ветерок студень,
 А после в сердце упадет
 Одной слезой соленой.

.....

Лежал закат *костром багровым*
 И *медленно* густела тень.

.....

Звенела музыка в саду
 Таким невыразимым горем,
 Свежо и остро пахли морем
 На блюде устрицы во льду.

Неудивительно поэтому, что именно наречия, составляющие часть сказуемого (в безличных предложениях, очень частых у Ахматовой) или только с ним связанные, чрезвычайно характерны для ее стиля. Фразовое ударение падает на них, благодаря чему эмоция получает особенно напряженное и конкретное выражение, характеризуясь не общими своими чертами (при помощи глагола), а специфическими признаками. Интересно, что при наречиях мы очень часто находим у Ахматовой восклицательную частицу «так» или «как», которая увеличивает интонационную силу наречия и придает лирике патетический характер. Часто наречие делается интонационным центром фразы, благодаря постановке его на первый план, а иногда к этому присоединяется еще то, что наречия собираются в целую группу. Приведу примеры разных типов: «Умеет так *сладко* рыдать... И *страшно* ее угадать... *Странно* вспомнить... Мне стало *странно*, стало как-то *смутно*... *Так* беспомощно грудь холодела... *Как* светло здесь и *как* бесприютно... Мне с тобою

пьяным *весело*... Так *душно* пахнет старое саше... Было *душно* от жгучего света... Отошел ты, и стало снова | На душе *и пусто, и ясно*... После ветра и мороза было | *Любо* мне погреться у огня... И сердцу горько *верить*... Еще *так недавно* он был довольным... Сегодня мне из костела | *Так трудно* уйти домой... *Жарко* веет ветер душный — *Сухо* пахнут иммортели... *Тупо* болит голова, *Странно* немеет тело... *Полуласково-полу-лениво* | Поцелуем руки коснулся... *Как беспомощно, жадно и жарко* гладит» и т. д.

Ослабление глагола как такового выражается у Ахматовой и в других формах. Чрезвычайно широко пользуется она краткой формой прилагательных и причастий *, а также наречиями в сравнительной степени: «Длинные волны расчесанных грив... Грудь предчувствием боли не сжата... Был светел ты, взятый ею... Желтой трава... Радостно и ясно | Завтра будет утро... Руки голы выше локтя, | А глаза синей, чем лед... Слишком сладко земное питье, | Слишком плотны любовные сети... Каждый день по-новому тревожен, | Все сильнее запах спелой ржи» и т. д. Кажется, что Ахматова всеми силами избегает употребления глаголов — получают странные синтаксические движения, глагол выглядит неуклюже, мешает интонации, выпадает из цепи фраз:

Весенним солнцем это утро *пьяно*,
И на террасе запах роз *слышней*,
А небо *ярче* синего фаянса.
Тетрадь в обложке мягкого сафьяна,
Читаю в ней элегии и стансы,
Написанные бабушкой моей.

В других случаях употребление глагола как бы мотивируется рифмой и, выступая в этом качестве, ослабляется как грамматическая величина. К этому еще присоединяется иногда намеренная его прозаичность, что придает его появлению особый стилистический смысл, с глаголом как таковым не связанный:

* А. М. Пешковский (Русский синтаксис в научном освещении. С. 236) считает, что «в кратком прилагательном мы имеем сейчас не только особо выраженную сказуемость, но и совершенно *новую* сказуемость, совершенно *новый* способ представлять себе соотношение между психологическим сказуемым и психологическим подлежащим, новую форму языковой мысли. Здесь язык начинает выходить за пределы глагольности и начинает выражать отношение *существования* между психологическим сказуемым и психологическим подлежащим, обычно открываемое только над-языковым мышлением» (курсив автора).

Перо *задело* о верх экипажа.

Я *поглядела* в глаза его.

.....

Я *сбежала*, перил не касаясь,

Я *бежала* за ним до ворот.

.....

Настоящую нежность *не спутаешь*

Ни с чем. И она тиха.

Ты напрасно бережно *кутаешь*

Мне плечи и грудь в меха.

В заключение этой главы о синтаксисе необходимо указать еще одну особенность, связанную с преобладанием наречий, — скупость на прилагательные, которыми был так богат стиль символистов. Наречие вытеснило прилагательные — они стали появляться в качестве редких и тесно связанных с существительным эпитетов, тогда как в других стилях (Бальмонт, Белый) прилагательное занимает важнейшее и часто самостоятельное по значению место. Целые строфы, а иногда и целые стихотворения у Ахматовой лишены прилагательных:

Грудь предчувствием боли не сжата.

Если хочешь, в глаза погляди.

Не люблю только час пред закатом,

Ветер с моря и слово «уйди».

.....

После ветра и мороза было

Любо мне погреться у огня.

Там за сердцем я не уследила,

И его украли у меня.

.....

Ах! не трудно угадать мне вора,

Я его узнала по глазам.

Только страшно так, что скоро, скоро

Он вернет свою добычу сам.

В связи с этим осторожным и скупым употреблением прилагательных интересно отметить, что при накоплении они обособляются в особую группу, как приложение, и, приобретая тем самым оттенок сказуемости, мотивируются своей смысловой значительностью:

О, как вернуть вас, быстрые недели

Его любви, *воздушной* и *минутной*!

.....

Слагаю я веселые стихи

О жизни *тленной*, *тленной* и *прекрасной*.

.....

Как улыбкой сердце больно ранишь,
Ласковый, насмешливый и грустный.

Тебе не надо глаз моих,
Пророческих и неизменных.

Солею молений моих
 Был ты, *строгий, спокойный, туманный.*

Прилагательному возвращена его основная стилистическая роль — быть характерным эпитетом, относиться к существительному, определенно оттенять его каким-нибудь качеством. Здесь улавливается связь Ахматовой со стилем классической русской поэзии, частичное пользование которой в борьбе с отжившими приемами символистов заметно в ее стихах.

III

Я до сих пор почти не касался вопроса о стихе Ахматовой, потому что мне было важно прежде всего установить ту основную доминанту, которая определяет собой целый ряд фактов ее стиля. Этой доминантой я и считаю стремление к лаконизму и энергии выражения. Ритмическое своеобразие ее стихов определяется этим же основным для ее поэзии стимулом.

Для символистов стих был по преимуществу явлением «музыкального» звучания. Слово было подавлено ритмом — оно ощущалось лишь как материал, при помощи которого воплощался звучащий вне слов ритмико-мелодический замысел. Фраза подчинялась ритму, речевая интонация — стиховому распеву, слова — звуковому подбору. Произносительная сторона речи естественно не принимала участия в построении стиха — учитывалась по преимуществу ее слуховая, акустическая сторона. *Фразы* как таковой, *слова* как такового в их стихе не было. Этим они преодолели период после-Некрасовской поэзии, когда стих считался тем удачнее, чем менее ощущалась в нем стиховая природа, но вместе с тем обеднили поэтическую речь, лишили ее выразительности, сделали ее однообразной, тягучей, оторвали ее от связи с живым языком, с живыми интонациями, с произнесением.

Естественно было ожидать, что на смену символистам с их музыкальным, акустическим принципом стихосложения придут поэты, которые направят свои усилия на восстановление слова, ориентируя стих на живую речь и подчиняя его принци-

пу динамическому, моторному. Уже у Блока заметна эта тенденция — недаром в предисловии к «Возмездию» он говорит о «мускульном сознании». Началось разложение традиционного стиха. Как это ни покажется парадоксальным, но я полагаю, что интерес футуристов к бессмысленному слову, к «заумной речи» порожден желанием заново ощутить именно произносительно-смысловую стихию слова — не слово как символический звук, а слово как непосредственную, имеющую реальное значение артикуляцию. Отсюда — принцип: «чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапогов или грузовика в гостинной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая)»; отсюда — пользование «разрубленными словами, полусловами и их причудливыми, хитрыми сочетаниями»*. Нужно было сделать поэтический язык странным, незнакомым, чужим, учиться ему заново, как дети, чтобы отвыкнуть от пользования им как музыкальным символом. Громкое ораторское слово должно было прийти на смену тихой, интимно-лирической речи.

Таков был путь футуристов — революционеров поэтической формы. Довершают этот процесс имажинисты, которые, как последователи и эпигоны, упростили проблему, сведя ее к теории образов. Проблема стиха, в сущности говоря, ими просто игнорируется — метафора объявлена принципом не только языка, но и самого движения. Ритм и эвфония рассматриваются как второстепенные элементы стиха, подчиненные композиции образов. А. Мариенгоф пишет: «Насколько незначителен в языке процент рождаемости слова от образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание или, если хотите, то, что мы называем музыкальностью. Музыкальность одно из роковых заблуждений символизма и отчасти российского футуризма»**. В. Шершеневич заявляет: «ритмика не свойственна поэзии вообще, и чем ритмичнее стихи, тем они хуже. Хуже потому, что в искусстве я выше всего ценю его волевую заражательность; всякая же ритмичность неизбежно приводит ко сну и атрофии жизнеспособных мускулов»***. И Грузинов формулирует: «Лирика утратила старую форму: песенный лад и музыкальность... Появился новый вид поэзии, некий синтез лирического и эпического»****.

* Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое.

** Буян-остров. Имажинизм. М., 1920. С. 17.

*** Шершеневич жмет руку кому. С. 16.

**** Имажинизма основное.

Акмеисты считали своей основной задачей — сохранение стиха как такового: равновесие всех его элементов — ритмических и смысловых — составляло их главную заботу. Они отказались от музыкально-акустической точки зрения, но традиционную ритмическую основу сохранили и усовершенствовали. Ими — и больше всего Ахматовой — окончательно разработан и утвержден тот тип стиха, к которому давно, но очень осторожно и робко, стремились русские поэты начиная с Жуковского — стих, в котором между ударениями может быть неодинаковое количество слогов. Классическая теория русского стихосложения препятствовала этому. Сильный толчок развитию нового стиха был дан Лермонтовым, образцом для которого служила английская поэзия с ее разнообразием анакруз и стоп. Теперь этот процесс можно считать законченным. Принцип равносложности стоп и единообразия анакруз перестал быть неизменной основой для русского стиха. Оказалось возможным разнообразить ритмические приступы и соединять в одной строке двухдольные стопы с трехдольными. Тем самым реальный ритм стихотворения обнаружил свое несовпадение с отвлеченным метром. Стало ясно, что деля на стопы и изучая только ударения, мы вовсе не изучаем ритм, а лишь отсчитываем метрические деления. Возник вопрос об учете словоразделов, о различной силе акцентов, об отношении между строкой и фразой, между интонацией и ритмом и т. д. Ритм стал понятием сложным, объемлющим собой целый ряд фактов стихового звучания или произнесения*.

В метрическом отношении стих Ахматовой закрепляет ту реформу, которая была произведена уже символистами — особенно Блоком. В первых ее сборниках преобладает так называемый «паузник», особенность которого заключается в сочетании трехдольных стоп с двухдольными. Характерно, что в следующих сборниках она, как и Мандельштам, возвращает нас к строгим метрам — в частности, к пятистопному ямбу. Своеобразие ее стиха — не в самом метре, а в пользовании им, т. е. в ритме, и именно в том, что ритм вошел в самое построение фразы — стал фразовым, чисто речевым. Ритмические акценты определились как фразовые, строящие интонацию и

* Я особенно имею в виду работу В. В. Томашевского — «Проблема стихотворного ритма» (прочитанную им в виде доклада в Росс. Инст. Истории Искусств на заседании Словесного Факультета и в Институте Живого Слова на заседании Комиссии по теории декламации), к основным тезисам которой совершенно присоединяюсь.

ее укрепляющие. Явилась особая свобода и выразительность стихотворной речи — разнообразие акцентов, подвижность и сила интонаций, ощутимость произнесения (речевая мимика). Стиховая мелодия ослаблена — стих рождается из движения фразовых интонаций и акцентов.

Установка на интонацию ощущается как основной принцип построения стиха у Ахматовой — как в пределах отдельных строк, так и на целых строфах, и на целых стихотворениях. Стихи Ахматовой можно классифицировать по типам господствующих интонаций. Конечно, интонации эти имеют специфическую стиховую окраску, но именно поэтому выступают резко не как случайное вторжение прозаической речи, а как стиховой прием. Основная манера Ахматовой, особенно развитая ею в «Четках», выражается в сочетании разговорной или повествовательной интонации с патетическими вскрикиваниями. Эти вскрикивания либо заключают собой стихотворение, образуя патетическую концовку, либо являются в середине, а иногда и начинают собой движение интонации. Во всех этих случаях они настолько выделяются своей интонационной силой, что служат композиционным центром, влияя на все окружающее. Приведу сначала примеры целых стихотворений, чтобы видно было все движение речевого ритма.

Было душно от жгучего света.
 А взгляды его, как лучи...
 Я только вздрогнула. Этот
 Может меня приручить.
 Наклонился. Он что-то скажет.
 От лица отхлынула кровь.
 Пусть камнем надгробным ляжет
 На жизни моей любовь.

Мы имеем как бы одну, сжатую и энергично сказанную фразу, которая дробится на мелкие части, но стягивается в одно движение интонационной динамикой. Недаром оно не разделено на две строфы, несмотря на обычное расположение рифм — метрическая строфа здесь слишком слабо выражена вследствие тесного интонационного слияния первых четырех строк со следующими. В первой половине мы имеем нечто близкое к повествованию — интонация движется сравнительно спокойно от высокого положения к низкому; вторая вносит напряженность непосредственного переживания и приводит к патетической концовке. В первой фразе, обнимающей две строки, сильным акцентом наделено слово «взгляды»: это достигается сокращением анакрузы и ослаблением второго ударения (его). Получа-

ется характерное ритмико-интонационное движение, благодаря которому слово «взгляды» выделяется как главное и образует центр. Далее фразы начинают сокращаться. Неударные приступы (анакруза) исчезают, но в третьей строке начальное ударение так ослаблено синтаксисом, что настоящий ритмический акцент падает на слово «вздрогнула», которое благодаря этому опять выделяется как основное, а вся фраза получает характерную интонационную окраску. Точка перед концом строки (см. примеры выше) нарушает нормальную метрическую интонацию стиха, но тем самым открывает доступ интонации речевой — и мы имеем резкую, но мотивированную и подготовленную прозаическую интонацию (ср. — «этот все может»). Обычное для конца третьей строки повышение выделено и усилено, а за ним следует резкое понижение. Создается ощущение подвижной интонации, подвижного голосоведения. Дальше фразы сокращаются до одного слова и занимают полстроки, после чего начинается новое увеличение — и мы приходим к последней патетической фразе, занимающей опять две строки. Слово «пусть» звучит особенно сильно именно потому, что стоит на месте анакрузы, где инерция ритма еще не действует так, как в середине строки. Остановимся на другом примере:

Настоящую нежность не спутаешь
 Ни с чем. И она тиха.
 Ты напрасно бережно кутаешь
 Мне плечи и грудь в меха.

И напрасно слова покорные
 Говоришь о первой любви.
 Как я знаю эти упорные
 Несытые взгляды твои!

Здесь мы имеем постепенное и непрерывное нарастание интонации — ощущение одной, энергично сказанной фразы еще сильнее, чем было в предыдущем стихотворении. Метрическое деление на две строфы совершенно ослаблено открывающим вторую строфу союзом «и» и повторением слова «напрасно». Для интонационных приемов Ахматовой характерно здесь использование enjambement (не спутаешь — ни с чем), благодаря которому «спутаешь» звучит гораздо слабее «ни с чем». Отмечу также положение восклицательного «как» в анакрузе, опять усиливающее его интонационную роль.

Еще один пример:

Как велит простая учтивость,
 Подошел ко мне. Улыбнулся.

Полуласково, полулениво
 Поцелуем руки коснулся.
 И загадочных древних ликов
 На меня поглядели очи...
 Десять лет замираний и криков,
 Все мои бессонные ночи
 Я вложила в тихое слово
 И сказала его напрасно.
 Отошел ты, и стало снова
 На душе и пусто, и ясно.

Здесь строфическое деление не только ослаблено, но и прямо нарушено переходом фразы из восьмой строки в девятую и соответственным развитием интонации. Центральная часть стихотворения построена на патетических вскриках («Десять лет... Все мои...»), интонационная сила которых опять подчеркнута их положением в анакрузе.

В главе о синтаксисе я уже указывал на восклицательные частицы Ахматовой. Они характерны именно своей интонационной ролью — не даром в подавляющем большинстве случаев они находятся в анакрузе и потому выделяются как особо сильные. Иногда они стоят в начале последней строфы и находят себе интонационное разрешение в резком понижении третьей строки, где обычно в этих случаях стоит союз «а» (см. выше).

Как светло здесь и *как* бесприютно,
 Отдыхает усталое тело...
 А прохожие думают смутно:
 Верно, только вчера овдовела.

Как мне скрыть вас, стоны звонкие!
 В сердце темный душный хмель;
 А лучи ложатся тонкие
 На несмятую постель.

О, *как* сердце мое тоскует!
 Не смертного ль часа жду?
 А та, что сейчас танцует,
 Непременно будет в аду.

Наряду с «как» и «так» имеются различные другие формы восклицаний — при помощи частиц и местоимений или посредством инфинитивного оборота.

Листьям последним *шуршать!*
 Мыслям последним *томиться!*

И *знать*, что все потеряно,
 Что жизнь — проклятый ад!
 О, я была уверена,
 Что ты придешь назад.

.....

Слава тебе, безысходная боль!

.....

Звенела музыка в саду
Таким невыразимым горем.

.....

Сколько просьб у любимой всегда,
 У разлюбленной просьб не бывает...
Как я рада, что нынче вода
 Под бесцветным ледком замирает.

.....

Слишком сладко земное питье,
Слишком плотны любовные сети.

.....

Пусть хоть голые красные черти,
Пусть хоть чан зловонной смолы.

.....

Какую власть имеет человек,
 Который даже нежности не просит.

.....

Меня покинул в новолунье
 Мой друг любимый. *Ну, так что ж!*

.....

А сердцу стало страшно биться,
Такая в нем теперь тоска...

.....

Тяжела ты, любовная память!

.....

Столько дорог пустынных исхожено
 С тем, кто мне не был мил,
Столько поклонов в церквах положено
 За того, кто меня любил...

.....

Инфинитивное построение может быть использовано в качестве восклицательной интонации на протяжении целого ряда строк. Так — в стихотворении «Вижу выцветший флаг над таможней»:

Стать бы снова приморской девчонкой,
 Туфли на босу ногу *надеть*,
 И *закладывать* косу коронкой,
 И взволнованным голосом *петь*.

*Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца
И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.*

Здесь уже не вскрик, внезапно врывающийся в стихотворение, а своего рода голошение или выкликание. В разных формах мы встречаем у Ахматовой этот тип интонации, приближающий некоторые ее стихи к речитативному фольклору — к частушкам и причитаниям. В противовес городской, романской лирике символистов (Блок) с ее стиховой мелодией Ахматова обращается к фольклору, и именно к тем ее формам, которые отличаются особой интонацией выкликания.

*Лучше б мне частушки задорно выкликать,
А тебе на хриплой гармонике играть,*

*И, уйдя, обнявшись, на ночь за овсы,
Потерять бы ленту из тугой косы.*

*Лучше б мне ребеночка твоего качать,
А тебе полтинник за день выручать,*

*И ходить на кладбище в поминальный день,
Да смотреть на белую Божию сирень.*

От частушки здесь взято именно голосоведение — с его характерными взвизгиваниями и резкими скачками интонации от высокого положения к низкому. В каждой строке одно слово особенно выделяется своим ритмико-интонационным весом — к нему, как к центру, движется интонация. Первые четыре строки образуют один законченный период, вторые четыре в точности его повторяют — ощущение интонационного распева этим увеличивается.

Частушечное «выкликание» чувствуется в таких стихотворениях, как:

*Я с тобой не стану пить вино,
Оттого что ты мальчишка озорной.*

*Ты письмо мое, милый, не комкай,
До конца его, друг, прочти.*

*Я окошко не завесила,
Прямо в горницу гляди.
Оттого мне нынче весело,
Что не можешь ты уйти.*

Для сопоставления приведу одну волжскую частушку, интересную своим сходством с приемами Ахматовой:

Свет небесный клином сходится,
Принесли дурную весть.
Пресвятая Богородица,
Дай мне силы перенести*.

Часто мы имеем у Ахматовой нечто среднее между частушкой и причетью — чувствуется определенная связь с этими типами фольклора.

От любви твоей загадочной,
Как от боли, в крик кричу,
Стала желтой и припадочной,
Еле ноги волочу.

.

Не бывать тебе в живых,
Со снегу не встать.
Двадцать восемь штыковых,
Огнестрельных пять.
Горькую обновушку
Другу шила я.
Любит, любит кровушку
Русская земля.

Интонация причитания особенно ясно дана в стихотворении на смерть А. Блока:

Принесли мы Смоленской заступнице,
Принесли Пресвятой Богородице
На руках во гробе серебряном
Наше солнце, в муках погасшее, —
Александра, лебедя чистого.

Причитание слышится и в другом стихотворении, открывающем собой «Белую стаю»:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости Божьей,
Да о нашем великом богатстве.

Интересно, что эти формы развиваются именно в позднейших сборниках, как бы контрастируя с торжественно-риторическим стилем других стихотворений.

* Заимствую из собрания М. И. Ливеровской-Семеновской.

Кроме этих форм, у Ахматовой есть и «песенки», с частушечной интонацией не связанные, но хранящие в себе тоже фольклорный оттенок. В основе их лежит не столько мелодия, сколько простой мотив — этим они отличаются от напевных стихотворений вообще. Такова «Песенка»:

Я на солнечном восходе
 Про любовь пою,
 На коленях в огороде
 Лебеду полю.

Сюда же относятся стихотворения: «Вновь подарен мне дремотой» (Б. С. 56), «Небо мелкий дождик сеет» (Б. С. 110), «Колыбельная» (А. Д. 38).

Для патетической интонации, которой окрашено большинство стихотворений Ахматовой, характерны еще интонационные повторения слов, особенно частые в концовках, но нередкие и в зачинах.

И *звнит, звнит* мой голос ломкий.

(Начало последней строфы)

Хорони, хорони меня, ветер!

(Первая строка)

Но *не хочу, не хочу, не хочу*

Знать, как целуют другую.

(Конец предпоследней строфы)

И *всегда, всегда* распахнут

Ворот куртки голубой.

(Начало второй строфы)

Только страшно так, что *скоро, скоро*

Он вернет свою добычу сам.

(Конец стихотворения)

И сердцу горько верить,

Что *близок, близок* срок.

(Начало последней строфы)

И пророча близкое ненастье,

Низко, низко стелется дымок.

(Начало последней строфы)

И еще так *недавно, недавно*

Замирали вокруг тополя.

(Начало последней строфы)

Но *сердце знает, сердце знает,*

Что ложа пятая пуста!

(Конец стихотворения)

Остается указать на интонацию торжественную, витийственную, которая особенно развита в «Белой стае» и в последующих сборниках — вместе с возрождением строгих метров. Эта

интонация иногда соединяется с разговорной, иногда же превращается в интонацию проповеди или сурового наставления. Формы молитвы, проповеди или торжественно-риторического слова особенно характерны для двух последних сборников. Первоначально не дававшийся Ахматовой стиль торжественной декламации теперь становится основным. Являются своеобразные архаические обороты, напоминающие Тютчева или Хомякова:

Когда в тоске самоубийства
 Народ гостей немецких ждал,
 И дух суровый византийства
 От русской Церкви отлетал,
 Мне голос был. Он звал утешно,
 Он говорил: «Иди сюда,
 Оставь свой край глухой и грешный,
 Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
 Из сердца выну черный стыд,
 Я новым именем покрою
 Боль поражений и обид».
 Но равнодушно и спокойно
 Руками я замкнула слух,
 Чтоб этой речью недостойной
 Не осквернился скорбный дух.

В этой эволюции сказывается, по-видимому, общий отход современной русской поэзии от интимно-лирического стиля: возрождение, с одной стороны, сатиры, с другой — оды и баллады.

С вопросом о звучании стиха связано еще одно явление, известное под именем «эвфонии», или «словесной инструментовки». Символисты уделили этой стороне стиха очень много внимания — как на практике, так и в теории. Тем не менее явление это до сих пор не поддается научному анализу. Самый факт наличия в стихе звуковой системы несомненен, но истолкование его обычно остается в плоскости самой примитивной звукоподражательной интерпретации. Была сделана попытка освободиться от всякого истолкования этого факта и просто классифицировать «звуковые повторы» (статья О. Брика в сборнике «Поэтика» 1919 г.), но тем самым вопрос о *выборе* тех или других звуков остался открытым. Между тем звукоподражательная теория дошла до предела — А. Белый в двух строчках Пушкина услышал откупоривание бутылок, наливание шампанского в бокалы и т. д. (статья «Жезл Аарона» в сборнике «Скифы» 1917 г.).

Оба термина — и «эвфония», и «словесная инструментовка» — имеют в виду чисто акустическую сторону этого явления. Акустическое понимание стиха характерно для символистов: оно выразилось в накоплении и подчеркивании аллитераций — гласные звуки интересовали их гораздо менее, чем согласные. Но вместе с кризисом символической школы изменилось и самое отношение к этой стороне стиха. Бальмонтские «Камыши», когда-то пленявшие слух своей звукоподражательной «музыкой», стали невыносимы. Уснащение стиха аллитерациями, рассчитанными на чисто акустический эффект, стало раздражать. Сама теория «инструментовки», в основе своей опирающаяся на соответствие «звуков» и эмоций, стала казаться плоской, упрощающей явление.

Дело в том, что «эвфония» по природе своей вовсе не есть явление исключительно акустическое или фонетическое. То, что мы в обиходе называем *звуком*, есть ведь в то же время и *артикуляция*, движение органов речи. Речь есть процесс не только слуховой, но и произносительный. В стихе, как речи самоценной, ощутимость которой повышена, мы должны встретить не только систему *звуков*, но и систему *артикуляции*. Более того — является мысль, что акустическое отношение к стихотворной речи вторично, что оно есть результат осознания самими поэтами того, что по природе своей связано не столько со *слухом*, сколько с *произнесением*. Звукоподражательное пользование речью имеет вид скорее мотивировки этого явления, причина которого лежит глубже. Даже если допустить, что акустическая сторона речи может быть использована отдельными поэтическими стилями или направлениями, то все же она не характеризует собой стиха вообще, и ею проблема «эвфонии» не исчерпывается.

Акустический принцип, как уже говорилось выше, не характерен для стиха Ахматовой. Теории звукоподражания или соответствия между эмоцией и «звуком», как символом эмоции, в пределах ее поэзии делать нечего. Совершенно прав В. Виноградов в своем утверждении, что «явления звукоподражания, эвфонических сцеплений, вызывающих новые эмоциональные нюансы, словом, разного рода отражения в фонетическом облике слова тех эмоционально-акустических эффектов, которые сопутствуют рядам представлений, не составляют существенной стихии в поэзии Ахматовой» *. Но этим не решает-

* Статья «О символике А. Ахматовой» в альманахе «Литературная Мысль» I. Пг., Издательство «Мысль». 1923. С. 94.

ся самый вопрос о стихе Ахматовой — речь ее как-то организована, «звуки» ощущаются, хотя и без всякого отношения к звукоподражанию или к фонетической символике.

В поэзии Ахматовой мы имеем дело с другим принципом — не с «эвфонией» и не с «инструментовкой», а с системой артикуляции, с речевыми движениями, с тем, что я назвал *бы речевой мимикой*. Это естественно соединяется с ее основным стремлением к энергии словесного выражения, к усилению чисто-речевой, произносительной энергии. Речь приобретает особую артикуляционно-мимическую выразительность. Слова стали ощущаться не как «звуки» и не как артикуляция вообще, а как мимическое движение. В связи с этим внимание перешло от согласных к гласным — от фонетики к артикуляции, к мимике губ по преимуществу. То же явление заметно и в поэзии Мандельштама. Русский вокализм, по природе своей гораздо более бледный, чем, например, французский, для которого характерны разнообразные движения губ, в стихах Ахматовой и Мандельштама заметно усилен в произносительном отношении*. Это достигается как ритмико-интонационными приемами — усилением интонационных акцентов и растяжением гласных, так и другими приемами, в числе которых особенно интересен прием удвоения или утроения одного и того же гласного. С другой стороны, выразительная роль консонантизма ослаблена. Поэтическая речь Ахматовой как бы сосредоточена на переднем артикуляционном плане и окрашена мимическим движением губ («молитвы *губ* моих надменных», «движенье чуть видное *губ*»). Это — поэзия с установкой на произносительный процесс, на мимическую артикуляцию. Отсюда — характерное преобладание гласного «у», артикуляция которого наиболее связана с движением губ, и контрастные движения типа «у-а», или «о-а», или «а-и».

Артикуляционно-мимическая роль гласных в стихе Ахматовой особенно резко ощущается, конечно, в отдельных ударных строках — главным образом, в начальных и заключительных. Остановлюсь на некоторых примерах.

Было душно от жгучего света,
А взгляды его, как лучи.

В ритмико-интонационном отношении здесь выделяются своей силой слова «душно» и «взгляды», стоящие на одинаково-

* Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера.

вых местах — мы имеем резкий артикуляционно-мимический контраст, движение от губного гласного «у» к широкому «а».

Концы строк, звучащие слабее, характеризуются гласными другого рода (е-и), причем слово «лучи» является как бы артикуляционным стяжением слов «жгучего света» — «у» ослаблено, «е» стянуто в «и». Отмечу повторение гласного «у» в первой строке — обычный у Ахматовой способ укрепить, усилить артикуляцию.

Не любишь, не хочешь смотреть,
О, как ты красив, проклятый!

Здесь мы имеем постепенное движение от «у» (любишь) к «а» (проклятый) через о-е-и, т. е. постепенный переход от узкого положения губ к широкому их раскрытию. Именно это артикуляционно-мимическое движение, которым увеличивается эмоциональная выразительность речи, я и считаю наиболее характерным для Ахматовой. В следующих строках повторяется в сжатом виде то же движение: у-е-а.

И я не могу взлететь,
А с детства была крылатой.

В конце мы имеем характерное укрепление на ударном «а»:

И только красный тюльпан,
Тюльпан у тебя в петлице.

Систематическое повторение в соседних словах одних и тех же артикуляционных движений придает стиху Ахматовой совершенно особенную выразительность. В русский поэтический язык вводится, таким образом, тенденция к продлению одного гласного ряда, к укреплению одного артикуляционного уклада — тенденция, являющаяся для некоторых языков (например, татарского) нормальным законом. Вот ряд таких примеров:

Звенела музыка в саду (у-у)
Таким невыразимым горем (и-и).
Свежо и остро пахли морем (о-о)
На блюде устрицы во льду (у-у-у).
.....

Томятся по облакам (а-а)
Я надела узкую юбку* (у-у)
.....

* Здесь характерно сохранение «у» и в неударных слогах.

На глаза *осторожной кошки* (о-о)

А та, что сейчас танцует (а-а),
 Непременно *будет в аду* (у-у).

И дал мне *три гвоздики* (и-и),
 Не подымая глаз (а-а).
 О, милые *улики* (и-и),
 Куда мне спрятать вас (а-а-а)*.

Я знаю: он *жив, он дышит* (ы-ы)

Предо *мной золотой аналой* (о-о-о)
 И со *мной сероглазый жених*.

И столетие мы *лелеем* (е-е)

Растает в марте хрупкая *Снегурка* (а-а, у-у)

Его *любви, воздушной и минутной* (у-у)

Радостно и ясно (а-а)
 Завтра будет утро (у-у).

Я на *солнечном восходе* (о-о)
 Про *любовь* пою,
 На *коленях* в огороде
Лебеду пою (у-у).

Плачет у *плетня* (а-а)

Мягко *плавает* пчела (а-а-а)

А *русалка умерла* (а-а)

Влажно пахнут тополя (а-а-а)

Прошуми *высокой осокой* (о-о)
Про весну, про мою весну (у-у-у).

И у ног *голубой прибой* (о-о-о)

* Тут характерна и самая система «и-а».

Как беспомощно, жадно и жарко гладит (а-а-а)

Высокие своды костела (о-о-о)
 Синей, чем небесная твердь (е-е-е).

Как же мне *душу скудную* (у-у)

И звенела и пела отравно (е-е-а)
 Несказанная радость твоя (а-а-а).

Но поднявши *руку сухую* (у-у)

Тихо в *комнате просторной* (о-о),
 А за окнами мороз (о-о).

Я *улыбаться перестала* (а-а),
 Морозный ветер *губы студит* (у-у).

Лежал закат костром багровым (а-а, о-о),
 И медленно густела тень (е-е).

Подумай, ты можешь теперь молиться
Заступнику своему (у-у).

А на утро *притащится слава* (а-а)
Погремушкой над ухом трещать (у-у).

Ты — отступник: за остров зеленый (ы-у, о-о)
 Отдал, отдал родную страну (о-о, у-у).

Чтобы *кровь из горла хлынула* (о-о)
Поскорее на постель (е-е),
 Чтобы *смерть из сердца* вынула (е-е)
Навсегда проклятый хмель (а-а).

Кроме этого явления устойчивости гласных в соседних словах, наблюдается и другое, не менее важное для характеристики стиха Ахматовой: повторность одних и тех же гласных в соседних строках или строфах на соответственных ударных местах. Артикуляционно-мимическое движение, таким образом, подчиняет себе не только отдельные строки, но и более значительные части стихотворения и становится уже фактором композиции. Приведу сначала примеры отдельных строк — рифмующих и не связанных рифмой:

- 1 И моют светлые дожди (о-е-и)
 3 Холодный, белый, подожди (о-е-и)
- 2 Напевом простым, неискусным (е-ы-у)
 4 Ты не был седым и грустным (е-ы-у)
- 1 Так беспомощно *грудь холодела* (у-е)
 3 Я на правую *руку надела* (у-е)
- 2 А глаза синей, чем лед (а-е-о)
 4 Как загар к тебе идет (а-е-о)
- 13 А скорбных скрипок голоса (и-а)
 15 Благослови же небеса (и-а)
- 1 Настоящую нежность не спутаешь (а-е-у)
 3 Ты напрасно бережно кутаешь (а-е-у)
- 5 И, согнувшись, бесслезно молилась (у-о-и)
 7 И кликуша без голоса билась (у-о-и)
- 5 Как в ворота чугунные въедешь (о-у-е)
 7 Не живешь, а ликуешь и бредишь (о-у-е)
- 1 *Смуглый отрок бродил* по аллеям (у-о-и)
 2 *У озерных глухих берегов* (у-о-и)*
- 19 Мне любви и покоя не дав (и-о-а),
 20 Подари меня горькою славой (и-о-а)
- 13 *Смертный час наклонясь напоит* (а-о)
 14 *Прозрачную сулемой* (а-о)
- 7 Господи! я нерадивая (о-и)
 9 Ни розою, ни былинкою (о-и)

Теперь приведу примеры отдельных строф:

Это песня последней встречи (е-е),
 Я взглянула на темный дом (у-о-о),
 Только в спальне горели свечи (е-е)
 Равнодушно-желтым огнем (у-о-о).

 Чтоб в томительной веренице (и-и)
 Не чужим показался ты (ы-ы),
 Я готова платить сторицей (и-и)
 За улыбки и за мечты (ы-ы).

* Интересно отметить, что встречающееся в этом стихотворении слово «треуголка» подготовлено раньше: «Иглы *елей густо и колко*» (е-у-о).

И те неяркие просторы (а-о),
 Где даже голос ветра слаб (о-е-а),
 И осуждающие взоры (а-о)
 Спокойных, загорелых баб (о-е-а).

 Не тот ли голос: «Дева! встань...» (е-а)
 Удары сердца чаще, чаще... (е-а)
 Прикосновение сквозь ткань (е-а)
 Руки, рассеянно крестящей... (е-а)

 Тяжела ты, любовная память (о-а)!
 Мне в дыму твоём петь и гореть (у-е),
 А другим — это только пламя (о-а),
 Чтоб остывшую душу греть (у-е).

 Муза ушла по дороге (у-о)
 Осенней, узкой, крутой (у-о),
 И были смуглые ноги (ы-у-о)
 Обрызганы крупной росой (ы-у-о).

 Бесшумно ходили по дому (и-о),
 Не ждали уже ничего (а-о).
 Меня привели к больному (и-о),
 И я не узнала его (а-о).

Встречаются примеры и обратных движений:

Навсегда забиты окошки (а-и-о).
 Что там — изморозь иль гроза (о-и-а)?
 На глаза осторожной кошки (а-о-о)
 Похожи твои глаза (о-а).

Есть примеры более сложные:

Перо задело о верх экипажа (о-е-е-а).
 Я поглядела в глаза его (е-а-о).
 Томилось сердце, не зная даже (и-е-а-а)
 Причины горя своего (и-о-о).

В основе мы имеем движение «о-а». В первой строке переходное «е» стоит между этими гласными; во второй — перед ними, а сами они находятся в обратном положении; третья строка укрепляет «а», четвертая — «о».

Наконец — примеры целых стихотворений, в которых даже при таком грубом способе наблюдения можно обнаружить артикуляционную систему. Есть стихотворения, в которых эта система обнаруживается в повторности наиболее сильных ударных гласных. Так, если в вышеприведенном стихотворении

«Лучше б мне частушки задорно выкликать», где я отмечал интонационную повторность, выделить центральные гласные каждой строки, на которых по ритмическим условиям задерживается интонация и тем самым делает их особенно ощутимыми (частушки — хриплой — обнявшись — ленту, ребеночка — полтинник — кладбище — белую), то мы получим систему артикуляционного повторения, соответствующую интонационной: у-и-а-е = о-и-а-е (у-о уравниваю как лабиализованные). Если при этом обратить внимание на то, что из каждых четырех гласных особенной силой по ходу интонации обладают первое и третье, то перед нами — типичный для Ахматовой пример контрастного хода у-а.

Чрезвычайно ощутительна и характерна система гласной артикуляции в стихотворении «Музе». В первой строфе даны обычные контрастные движения, причем связи между строками еще не образуются, но заметна тенденция к укреплению гласных в каждой строке:

Муза сестра заглянула в лицо (у-а, у-о),
Взгляд ее ясен и ярок (а-а-а).
И отняла золотое кольцо (а-о-о),
Первый весенний подарок (е-е-а).

Во второй строфе появляются повторные движения:

Муза! Ты видишь, как счастливы все — (у-и-а-е)*
Девушки, женщины, вдовы (е-е-о),
Лучше погибну на колесе (у-и-а-е),
Только не эти оковы (е-о).

Третья строфа отличается ослабленной лабиализацией — ударный «у» отсутствует, повторные движения образуются в краях строк:

Знаю, гадая и мне обрывать (е-а)
Нежный цветок маргаритку (о-и).
Должен на этой земле испытать (е-а)
Каждый любовную пытку (о-ы)

В четвертой строфе заново вводится ударный «у» и укрепляется повторением:

Жгу до зари на окошке свечу (о-у)
И ни о ком не тоскую (о-у),

* Отмечу кстати, что это движение совпадает с тем, которое мы нашли в стих. «Лучше б мне частушки».

Но не хочу, не хочу, не хочу (у-у-у)
Знать, как целуют другую (у-у).

Пятая строфа соединяет артикуляцию первой и третьей — преобладает «а», ударный «у» отсутствует:

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала (а-а-а-а):
Взор твой не ясен, не ярок (о-а-а)...
Тихо отвечу: она отняла (и-е-а-а)
Божий подарок (о-а).

Мне приходится здесь брать для ясности такие примеры, где обнаруживается повторность одних и тех же гласных. Само по себе явление речевой мимики вовсе не требует этого. Важно установить тяготение к сохранению одного и того же артикуляционного уклада и к пользованию контрастными движениями от лабиализованных (у, о) и узких гласных (е, и) к широкому. И то, и другое достаточно иллюстрируется приведенными примерами. Ослабленность консонантизма подтверждает, что стих Ахматовой рождается на произносительно-мимической основе, а не на фонетической.

Напряженностью интонации и речевой мимики объясняется и ослабление рифмы. Концы строк обладают у Ахматовой меньшим весом, чем начальные и средние их части. В рифме часто оказываются слабые члены предложения, появляются резкие enjambements, ослабляющие фонетическое значение рифмы, нередки неточные рифмы, нередки также простые глагольные рифмы, показывающие, что интерес к рифме у Ахматовой ослаблен. Тем понятнее ее тяготение к белому стиху. Речевая мимика приобретает здесь особую свободу и выразительность:

Просыпаться на рассвете
Оттого, что радость душит,
И глядеть в окно каюты
На зеленую волну.
Иль на палубе в ненастье,
В мех закутавшись пушистый,
Слушать, как стучит машина,
И не думать ни о чем.
Но, предчувствуя свиданье
С тем, кто стал моей звездой,
От соленых брызг и ветра
С каждым часом молодеть.

От первой строки к четвертой идет усиление губной артикуляции: от «а-е» (просыпаться на рассвете) к «о-у» (зеленую волну), причем ударные «у» сосредоточены на краях строк, т. е. в

местах относительно слабых. В следующих четырех строках повторяется то же движение от «а» (иль на палубе в ненастье) к «о-у» (и не думать ни о чем), причем ударные «у» сдвинуты в начальные части строк и потому ощущаются сильнее. Девятая строка дает обратное движение «у-а» (ср. «Оттого, что радость душит» — «Но, предчувствуя свиданье»), которым начинается ослабление губной артикуляции, — в последней строке мы имеем повторение начальной артикуляции (а-е).

Что касается согласных, то их роль в стихе Ахматовой гораздо слабее. Стих ее, по-видимому, не столько моторен, сколько мимичен. Поэтому из согласных у нее сильнее ощущаются те, которые связаны с губной артикуляцией, — т. е. п, б, в, м. Заметно также тяготение к шипящим, что объясняется, с одной стороны, самым характером их артикуляции (передняя, легко вступающая в связь с гласными), а с другой — их влиянием на гласные, которые в этом сочетании артикулируются сильнее. Отмечу еще, что по моим наблюдениям усилению ударного «а» содействует также сочетание его с артикуляцией «л», чем нередко пользуются поэты (ср. у Державина — «Златая плавала луна», «На лаковом полу моем»). Сочетанием губных и шипящих с группой «ла» определяется основной характер консонантизма в стихах Ахматовой. Многие слова, имеющие для нее особенное значение и потому часто повторяющиеся, обладают типичной артикуляционной характеристикой — либо присутствием ударного «у», либо сочетанием других гласных с губными или шипящими согласными: душный, тушь, пусто, скудный, любо, губы, мудрый, смуглый, мутный, жгучий, тусклый (ср. также сочетания — «душу скудную», «узкую юбку», «руку сухую» и т. д.), память, пламя, томиться, любовь, пышно, белый, жадно, жарко и т. д. В любом стихотворении можно наблюдать выразительную роль такого рода сочетаний:

Плотно сомкнуты губы сухие,
 Жарко пламя трех тысяч свечей.
 Так лежала княжна Евдокия
 На сапфирной душистой парче*.

Тяжела ты, любовная память!
 Мне в дыму твоём петь и гореть,

* Не знаю, субъективное ли это ощущение, или для него есть объективные основания, но слово «сапфирной» кажется мне здесь разрушающим артикуляционно-мимическую систему и потому фальшивым.

А другим — это только пламя,
 Чтоб остывшую душу греть.

.....

Совенок замученный мой

.....

Как беспомощно, жадно и жарко гладит

.....

Вижу выцветший флаг над таможей
 И над городом желтую муть.

Укажу еще, что усиление гласного «а» при помощи двойного «н», тоже часто встречающееся в стихах Ахматовой («Не сказанная радость твоя», «Осиянным забвением смой», «И не сказанным светом сияла»), осмыслено самой Ахматовой не только как акустическое, но и как артикуляционное:

Мне дали имя при крещенье — Анна,
 Сладчайшее для губ людских и слуха.

В заключение этого обзора речевой мимики упомяну еще о том, что изредка встречаются в стихах Ахматовой повторения согласных групп, имеющих выразительное значение, но скорее моторное, чем акустическое: «я только *вздогнула* — пусть камнем *надгробным*» (дрг — дгр), «свежо и *остро* — на блюде *устрицы*» (стр — стр), «Иглы елей густо и колко — Устилают низкие пни» (лет — стл) и т. д.

IV

В первоначальной манере Ахматовой («Вечер», «Четки») резко бросалось в глаза отсутствие специально-поэтических слов и словосочетаний. Словарь ее казался совсем простым, обыденным. Это отмечено было и в критике: «Почти избегая словообразования, — в наше время так часто неудачного, — Ахматова умеет говорить так, что давно знакомые слова звучат ново и остро» (Л. К. в «Сев. Зап.» 1914. № 5). На фоне поэтически-приподнятого языка символистов язык Ахматовой казался прозаическим, тем более, что она намеренно вводила в стихи словесные и синтаксические прозаизмы: «Этот может меня приручить», «О, я была уверена», «О, как ты красив, проклятый», «Настоящую нежность не спутаешь ни с чем», «Быть поэтом женщине — нелепость», «И мальчика очень жаль», «Я думала: ты нарочно» и т. д. Уже в «Четках» заметна тенденция к контрастному сочетанию такого рода прозаичес-

ких речений и соответствующих им разговорных интонаций с торжественными оборотами речи, — с патетической интонацией:

Он говорил о лете и о том,
 Что быть поэтом женщине — нелепость.
 Как я запомнила высокий царский дом
 И Петропавловскую крепость —
 Затем, что воздух был совсем не наш,
 А как подарок Божий — так чудесен.

Вместе с развитием торжественного стиля это контрастное сочетание разговорных оборотов со славянизмами становится одним из языковых приемов Ахматовой. В «Белой стае» мы имеем:

Приду туда, и отлетит томленье,
 Мне ранние приятны холода.
 Таинственные, темные селенья —
 Хранилища молитвы и труда.

 И этого никак нельзя поправить
 и т. д.

Или:

Но иным открывается тайна,
 И почиет на них тишина...
 Я на это наткнулась случайно
 И с тех пор все как будто больна.

В «Anno Domini» к этому присоединяются гневные слова и интонации:

А, ты думал — я тоже такая,
 Что можно забыть меня

 Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом
 Окаянной души не коснусь.

Или:

Нам встречи нет. Мы в разных станах.
 Туда ль зовешь меня, наглец,
 Где брат поник в кровавых ранах,
 Принявши ангельский венец?

Характерно, что некоторые обыкновенные слова и обороты, взятые из обыденной речи, войдя в стих Ахматовой, стали как

бы ее собственностью — кажутся новыми, выдуманнными ею словами: бездельница, бездельник, лесопильня, учтивость — этих слов после Ахматовой нельзя употребить в стихотворении, так же, как оборотов с союзами «только» или «затем что». Тут обнаруживается специфическая замкнутость художественной речи (особенно стихотворной, где слова укреплены ритмом). Попадая в стих, слово как бы вынимается из обыкновенной речи, окружается новой смысловой атмосферой, воспринимается на фоне не речи вообще, а речи именно стихотворной. Центральное, основное значение слова, с каким оно существует в обычном словаре, ослабляется, а вместо него являются новые *боковые смыслы*, которые и придают слову особые смысловые оттенки. Это достигается как смысловыми воздействиями соседних слов, так и звуковой корреспонденцией, т. е. чисто стиховым приемом.

Звенела музыка в саду
 Таким невыразимым горем.
 Свежо и остро пахли морем
 На блюде устрицы во льду.

Слово «устрицы» насыщается здесь боковыми смыслами, благодаря, с одной стороны, словам «пахли морем», которые выделяют особый признак, особое качество и порождают новый круг эмоциональных ассоциаций, а с другой — благодаря корреспонденции «остро — устрицы». Точно так же корреспонденция «на блюде — во льду» взаимно окрашивает эти слова, затемняя их основные, вещественные значения и оттеняя боковые — не предметные, а эмоциональные, чувственные.

Образование и игра этими боковыми смыслами, нарушающими обычные словесные ассоциации, представляет собой главную особенность стиховой семантики*. Рифма не только связывает слова звуковым сходством, но влияет и на их смысловые оттенки, принимая иногда вид каламбура. Эпитеты, большей частью, вырывают слово из круга привычных ассоциаций и помещают его в другой, новый. Образование новых смысловых рядов при помощи неожиданного скрещения смыслов или такое сочетание слов, при котором каждое из них насыщается новыми смысловыми оттенками, — вот основные словесные приемы поэтической речи. Первый из них свойствен

* Эта мысль не принадлежит мне лично, а явилась результатом бесед с Ю. Н. Тыняновым, работающим над вопросом о поэтической семантике.

тем поэтическим стилям, в основе которых лежит стремление к так называемой образности — т. е. к образованию таких боковых смыслов, которые делают слово новым *представлением*. Чисто семантическая, языковая роль слова при этом отступает на второй план — слово является возбудителем над-языкового представления (метафора). Второй прием характерен для поэтов иного типа — для поэтов, которые не выходят за пределы семантического воздействия, не вырывают слова из его семантического ряда, а лишь производят некоторый смысловой сдвиг. Степень сдвига бывает различная — у Мандельштама гораздо сильнее, чем у Ахматовой, но самый прием остается одинаковым.

Недаром Ахматова избегает метафор — они уводят нас от слова к представлению и тем самым нарушают равновесие, делая стих ненужным. Развитие метафоры неизменно разлагает стих как таковой и приводит его к прозе. Путь Лермонтова в этом отношении очень знаменателен. В поэтических стилях, отличающихся равновесием стиха и слова и появляющихся в периоды завершения, заметно отсутствие метафор — вместо них развиваются многообразные боковые оттенки слов при помощи перифраз и метонимий. Ахматова изредка употребляет метафоры, но не в форме сочетания двух слов, взятых из разных смысловых рядов, а в виде перифраз, которые кажутся вычурными, чуждыми ее стилю:

Засыпаю. В душный мрак
Месяц бросил лезвие.

Гораздо чаще мы имеем сравнение, выраженное или в обычной форме («словно тушью нарисован», «как соломинкой, пьешь мою душу»), или при помощи творительного падежа (см. выше), или в еще более сглаженной форме:

Так глядят кошек или птиц,
Так на наездниц смотрят стройных.

На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.

Там есть прудок, такой прудок,
Где тина на парчу *похожа*.

Равнодушие Ахматовой к метафоре сказывается, между прочим, и в том, что иногда она как бы намеренно берет самые прозаические метафоры, тем самым не придавая метафоре как таковой специально поэтического значения:

О тебе вспоминаю я редко
И твоей не пленяюсь судьбой,
Но с души не стирается метка
Незначительной встречи с тобой.

В других случаях метафора так раскрыта, что превращается скорее в смысловой параллелизм — характерного для метафоры скрещения не происходит.

Углем наметил на левом боку
Место, куда стрелять,
Чтоб выпустить *птицу* — *мою тоску* —
В пустынную ночь опять.

И дальше: «Вылетит птица — моя тоска». Слову «тоска» здесь дается особый оттенок при помощи сочетания его со словом «птица», но выхода в область метафоры нет, несмотря на то, что дальше говорится о том, что птица эта «сядет на ветку и станет петь», — мы имеем скорее параллелизм фольклорного стиля.

Образование смысловых оттенков часто достигается у Ахматовой парадоксальным, противоречивым сочетанием слов — прием типичный для поэтов, развивающих чисто словесную стихию: «Подари меня *горькою славой*», «Прости меня, мальчик *веселый* | Совенок *замученный мой*», «Слагаю я веселые стихи | О жизни тленной, *тленной и прекрасной*», «Помолись о нищей, о *потерянной*, | О моей *живой душе*», «И тебе *печально-благодарная*», «*Умирая*, томлюсь о *бессмертьи*», «Ни один не двинулся мускул | *Просветленно-злого лица*», «Как *светло* здесь и как *бесприютно*», «Да будет жизнь *пустынна и светла*». Сгущение этого приема мы имеем в заключительных строках стихотворения «Царскосельская статуя»:

Смотри, ей *весело грустить*
Такой *нарядно-обнаженной*.

Совершенно естественно, что при таких стилистических тенденциях Ахматова расширяет свой словарь очень медленно — не столько увеличивает количество употребляемых слов, сколько сгущает и разнообразит смысловое качество выбранных ею и потому постоянно повторяющихся выражений. Душный ветер, душная тоска, душный хмель, душная земля, «было душно от жгучего света», «было душно от зорь нестерпимых» — в этих сочетаниях слово «душный» наделяется особой эмоциональной выразительностью. Самые обыкновенные слова, благодаря своей артикуляционной характеристике и сочетанию с

другими словами, приобретают значительность помимо своего прямого смысла:

За то, что дерзкий и *смуглый*
Мутно бледнел от любви.

.....

Смуглый отрок бродил по аллеям

.....

А недописанную мной страницу —
Божественно спокойна и легка —
Допишет Музы *смуглая* рука.

.....

И были *смуглые* ноги
Обрызганы крупной росой.

В «Четках» уже чувствовалась потребность в новом притоке слов. При отсутствии метафор, естественно обогащающих язык, Ахматова должна была ввести в свою поэзию новый словесный слой, чтобы выйти за пределы разговорной речи, уже достаточно использованной. Этим новым слоем и оказалась речь церковно-библейская, речь витийственная, которая вступила в сочетание с разговорной и частушечной. В «Четках» уже есть зародыши этого движения, как видно по приводившимся выше примерам. Приведу еще пример характерной риторики, внезапно являющейся в стихотворении совершенно разговорного стиля:

Как будто копил приметы
Моей нелюбви. Прости!
Зачем ты принял обеты
Страдальческого пути?

Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее — оксюморонностью) образ героини — не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у Бога прощенье.

Вместе с изменением словаря изменился и характер лирического движения. В «Вечере» и в «Четках» крайне обострена резкость смысловых переходов — движение идет скачками, между фразами образуются смысловые разрывы. Часто строфа распадается на две части, между которыми нет никакой смысловой связи:

На кустах зацветает крыжовник,
И везут кирпичи за оградой.

Кто ты! — Брат мой или любовник,
Я не помню и помнить не надо.

.

Мне с тобою пьяным весело,
Смысла нет в твоих рассказах.
Осень ранняя развесила
Флаги желтые на вязах.

Иногда первая часть (обычно — пейзаж) растягивается на большее пространство — тем неожиданнее переход:

Память о солнце в сердце слабеет,
Желтей трава,
Ветер снежинками ранними веет, Едва, едва.

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.
Может быть, лучше, что я не стала
Вашей женой.

Есть стихотворение, которое движется все время по таким параллелям, так что его можно разложить на два, соединив между собой все первые и все вторые половины строф:

Каждый день по-новому тревожен,
Все сильнее запах спелой ржи.
Если ты к ногам моим положен,
Ласковый, лежи.

Иволги кричат в широких кленах,
Их ничем до ночи не унять.
Любо мне от глаз твоих зеленых
Ос веселых отгонять.

На дороге бубенец зазвякал —
Памятен нам этот легкий звук.
Я спою тебе, чтоб ты не плакал,
Песенку о вечере разлук.

Иногда смысловая связь дана, но резкость перехода сохраняется:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Есть случаи, когда первая часть строфы представляет собой отвлеченное суждение, сентенцию или афоризм, а вторая дает конкретную деталь — связь остается невысказанной:

Столько просьб у любимой всегда,
У разлюбленной просьб не бывает...
Как я рада, что нынче вода
Под бесцветным ледком замирает.

Этот прием сближает Ахматову с Иннокентием Анненским, влияние которого в «Вечере» очень значительно. В своем «Подражании И. Ф. Анненскому» («Вечер», 75) Ахматова следует этому приему:

И всегда открывается книга
В том же месте. Не знаю зачем.
Я люблю только радости мига
И цветы голубых хризантем.

Приведу для сравнения примеры из «Кипарисового ларца» И. Анненского (1910 г.):

Гляжу на тебя равнодушно,
А в сердце тоски не уйму...
Сегодня томительно душно,
Но солнце таится в дыму.

Я знаю, что сон я лелею, —
Но верен хоть снам я, — а ты?..
Ненужною жертвой в аллею
Падут умирая листья...

Судьба нас сводила слепая:
Бог знает, мы свидимся ль там...
Но знаешь?.. Не смейся, ступая
Весною по мертвым листьям.

(«Осенний романс»)

Или:

Весь я там в невозможном ответе,
Где миражные буквы маячут...
...Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут.

(Конец стихотв. «Тоска припоминания»)

Иногда все движение интонации и синтаксиса в стихах Анненского являет собой прообраз того, что мы находим у Ахматовой:

До конца все видеть цепеня...
О, как этот воздух странно нов!..

Знаешь что?.. я думал, что большее
Увидать пустыми тайны слов.

(*Конец стих. «Ты опять со мной»*)

Ср. у Ахматовой:

И знать, что все потеряно,
Что жизнь — проклятый ад!
О, я была уверена,
Что ты придешь назад.

(«*Вечер*», 49)

Или:

Знаешь, я читала,
Что бессмертны души.

(«*Вечер*», 23)

Много говорилось о «классицизме» Ахматовой, о связи ее поэзии с Пушкиным. Здесь есть упрощение, схематизация. Мне думается, что для Ахматовой характерно сочетание некоторых стилистических приемов, свойственных поэзии Баратынского и Тютчева*, с типично модернистскими приемами (И. Анненский) и с фольклором. Сочетание этих трех стилей придает ее поэзии несколько парадоксальный характер — тем более, что она не отказывается ни от одного из них, и рядом с развитием торжественного стиля продолжает разработку разговорных и частушечных форм. Недаром классическая Муза явилась в ее интерпретации остраниченной рядом деталей — вплоть до «дырявого платка», покрытая которым, она «протяжно поет и уныло». Невязка между частями строф, резкость синтаксических скачков, противоречивость смысловых сочетаний — все это уживается рядом с торжественной декламацией и создает особый стиль, основой для которого является причудливость,

* Вопрос о литературных традициях Ахматовой не может быть выяснен сейчас — это дело будущих историков литературы. В поэзии Баратынского я чувствую источник некоторых стилистических и синтаксических приемов Ахматовой. «Весела красотой чудесной, | Потеки в желанный путь, | Только странницей небесной, | Воротись когда-нибудь!» «Но мне увидеть было слаще, | Лес на покате двух холмов, | И скромный дом в садовой чаще, | Приют младенческих годов» (ср. у Ахматовой: «Я счастлива. Но мне всего милей, | Лесная и пологая дорога» и т. д.). Совсем «по-ахматовски» звучит строка Баратынского: «Мой дар убог, и голос мой не громок». Влияние Тютчева заметно уже в «Белой стае», а в следующих сборниках оно еще явственнее.

«оксюморность», неожиданность сочетаний. Это отражается не только на стилистических деталях, указанных выше, но и на сюжете.

Обрастание лирической эмоции сюжетом — отличительная черта поэзии Ахматовой. Можно сказать, что в ее стихах приютились элементы новеллы или романа, оставшиеся без употребления в эпоху расцвета символической лирики. Ее стихи существуют не в отдельности, не как самостоятельные лирические пьесы, а как мозаичные частицы, которые сцепляются и складываются в нечто похожее на большой роман. Этому способствует целый ряд специфических приемов, чуждых обыкновенной лирике.

Мы имеем у Ахматовой обычно не самую лирическую эмоцию в ее уединенном выражении, а повествование или запись о том, что произошло. Если не это, то — или обращение к «нему» («ты»), молчаливое присутствие которого создает ощущение диалога, или форму письма. Повествование, особенно развитое в «Четках», имеет всегда сжатую, энергичную форму. Начало его обычно внезапно — дается сразу какая-нибудь деталь. Преобладает прошедшее время («Высоко в небе облачко *серело*», «Так беспомощно грудь *холодела*», «После ветра и мороза *было*», «В последний раз мы *встретились* тогда», «Я *пришла* к поэту в гости», «Был он ревнивым», «Муза *ушла* по дороге» и т. д.), но характерно, что иногда мы имеем своего рода временные сдвиги, так что рассказ о прошлом внезапно принимает форму непосредственной передачи мгновения — новелла превращается в лирику: «*Было* душно... Я только *вдрогнула*... *Наклонился*... Он что-то *скажет*... Пусть камнем надгробным *ляжет*»... — «*Перо задело*... Я *поглядела*... *Томилось* сердце... Безветрен вечер и грустью *скован*... И словно тушью *нарисован*... Бензина запах и сирени... Он снова *тронул*»... — «*Звенела* музыка... *пахли* морем... Он мне *сказал*... Лишь смех в глазах его спокойных... А скорбных скрипок голоса *поют*»... Чрезвычайно характерны для этой формы цитаты фраз с типичными для прозаического рассказа пояснениями: «он мне сказал», «я ответила», «и крикнул», «я сказал а обидчику», «мальчик сказал мне», «промолвил, войдя на закате в светлицу», «но сказала» и т. д. Даже собственные слова приводятся иногда в виде цитаты и снабжаются соответственным указанием:

Я так молилась: «Утоли
Глухую жажду песнопенья!»

.....

Как невеста, получаю
 Каждый вечер по письму,
 Поздно ночью отвечаю
 Другу моему:
 «Я гощу у смерти белой
 По дороге в тьму»

и т. д.

Стихотворение «Сжала руки» интересно как пример рассказа о событии третьему лицу, которое введено одной фразой:

Сжала руки под темной вуалью...
 «Отчего ты сегодня бледна?»...
 — Оттого, что я терпкой печалью
 Напоила его допьяна.

Чаще Ахматова пользуется обращением ко второму лицу, которое либо ощущается присутствующим, либо мыслится как присутствующее. Многие стихотворения прямо начинаются с «ты» или с соответствующей глагольной формы: «Как соломинкой, *пьешь* мою душу», «Мне с *тобою* пьяным весело», «*Ты* поверь, не змеиное острое жало», «Не *любишь*, не *хочешь* смотреть», «*Здравствуй!* Легкий шелест *слышишь*», «*Ты* знаешь, я томлюсь в неволе», «*Помолись* о нищей, о потерянной», «*Ты* пришел меня утешить, милый», «*Ты* письмо мое, милый, не комкай», «*Твой* белый дом и тихий сад оставлю», «А! это снова *ты*», «Как *ты* можешь смотреть на Неву», «Целый год *ты* со мной неразлучен», «О *тебе* вспоминаю я редко», «Зачем притворяешься *ты*», «Высокомерьем дух *твой* помрачен», «Из памяти *твоей* я выну этот день» и т. д. Иногда это «ты» появляется не сразу — ему предшествуют вступительные строки, часто имеющие характер вводной сентенции (тоже типичный для прозы прием):

Любовь покоряет обманно
 Напевом простым, неискусным.
 Еще так недавно-странно
 Ты не был седым и грустным.

Сердце к сердцу не приковано,
 Если *хочешь* — уходи.

Настоящую нежность не спутаешь
 Ни с чем. И она тиха.
 Ты напрасно бережно кутаешь
 Мне плечи и грудь в меха.

Сладок запах синих виноградин...
 Дразнит опьяняющая даль.
 Голос *твой* и глух, и безотраден...

.....
 У меня есть улыбка одна.
 Так. Движение чуть видное губ.
 Для *тебя* я ее берегу...

.....
 Самые темные дни в году
 Светлыми стать должны.
 Я для сравнения слов не найду —
 Так *твои* губы нежны.

.....
 Широкий и желтый вечерний свет,
 Нежна апрельская прохлада.
Ты опоздал на десять лет,
 Но все-таки тебе я рада.

Иногда появление «ты» отодвинуто дальше — вводная часть расширена:

Столько просьб у любимой всегда,
 У разлюбленной просьб не бывает...
 Как я рада, что нынче вода
 Под бесцветным ледком замирает.

И я стану — Христос, помоги! —
 На покров этот светлый и ломкий,
 А *ты* письма мои береги,
 Чтобы нас рассудили потомки.

Иногда обращение ко второму лицу отодвинуто еще дальше (см. выше пример «Память о солнце в сердце слабеет») или, наконец, появляется совсем неожиданно, в самом конце стихотворения, как заключительная *pointe*:

Отошел *ты*, и стало снова
 На душе и пусто, и ясно.

 И если в дверь мою *ты* постучишь,
 Мне кажется, я даже не услышу.

.....
 И как могла я ей простить
 Восторг *твоей* хвалы влюбленной...
Смотри, ей весело грустить
 Такой нарядно-обнаженной.

Приведу один особенно резкий пример полностью:

Небывалая осень построила купол высокий,
 Был приказ облакам этот купол собой не темнить,
 И дивились люди: проходят сентябрьские сроки,
 А куда провалились * студёные влажные дни?..

Изумрудною стала вода замутиненных каналов,
 И крапива запахла, как розы, но только сильней,
 Было душно от зорь нестерпимых, бесовских и алых,
 Их запомним все мы до конца наших дней.

Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,
 И весенняя осень ** так жадно ласкалась к нему,
 Что, казалось, сейчас забелеет прозрачный подснежник, —
 Вот когда подошел *ты*, спокойный, к крыльцу моему.

(«Литерат. мысль». 1923, 1)

Кроме таких форм, мы имеем часто ясную форму письма (роман, который перебивается письмами) — недаром Ахматова так часто упоминает о письмах («Ты письмо мое, милый, не комкай», «Как невеста, каждый вечер получаю по письму» и т. д.). Таковы, например, стихотворения: «Покорно мне воображенье» («Четки», 19), «Милому» («Белая стая», 114), «Судьба ли так моя переменилась» (Б. С., 116).

Эти постоянные обращения ко второму лицу делают присутствие рядом с героиней других лиц, связанных с нею теми или другими отношениями, очень ощутимым — является ощущение сюжета, хотя и непроявленного до фабулы. В центре стоит образ самой героини, который дан резкими чертами, возбуждающими определенное зрительное впечатление. Мы знаем ее наружность (стихотворение «На шее мелких четок ряд» в «Подорожнике»), ее одежду, ее движения, жесты, походку. Мы постепенно узнаем ее прошлое («Вижу выцветший флаг над таможней», «В ремешках пенал и книги были» и др.), знаем места, где она жила и живет (юг, Киев, Царское Село, Петербург), знаем, наконец, ее дом, ее комнаты. Недаром она почти никогда не говорит о своих чувствах прямо — эмоция передается описанием жеста или движения, т. е. именно так, как это делается в новеллах и романах. Самое расположение стихотворений (особенно в двух первых сборниках) скрывает в себе намеки на развитие сюжета. Появление церковных и библейских мотивов было воспринято нами не как простое расширение лирических тем, а тоже как развитие сюжета — как дальнейшая

* Характерный пример прозаизма в стихотворении высокого стиля.

** Интересный пример оксюморона (ср. «ей весело грустить»).

судьба героини. Сюда же примыкает и обилие описаний — обстановка, пейзажи и т. д. Птицы, деревья, цветы, вещи — они всегда скрывают в себе у Ахматовой боковую, эмоциональную, а не прямо-вещественный смысл, но помимо этой своей стилистической роли имеют и сюжетное значение, окружая героиню и ее жизнь некоторым бытом или воздухом. Что касается птиц, то здесь, помимо всего остального, сказывается как давняя литературная традиция, только подновленная, так и влияние фольклора — недаром мы находим такие образования, как «со-венок» или «лебеденок» (ср. частушечное «миленок»). В более или менее явной форме дается параллелизм, обычный для фольклора. Фольклорный источник ясно чувствуется, например, в стихотворении «Милому», где характерны и названия животных, и творительные падежи (ср. в «Слове о Полку Игоря»):

Серой белкой прыгну на ольху,
Ласочкой пугливой пробегу,
Лебедью тебя я стану звать.

Характерно, что традиционный соловей появляется у Ахматовой в остранированной форме — «Только ты, соловей *безголо-сый*»*.

В итоге всего этого перед нами встает яркий образ главной героини этого лирического романа. Но не надо думать, что образ этот дан в чертах устойчивых, неподвижных. Если даже в настоящем романе образы действующих лиц представляются

* Я глубоко несогласен с попыткой В. Виноградова (статья «О символизме Анны Ахматовой» в «Литерат. мысли» 1923, I) представить язык Ахматовой в виде ассоциативных «семантических гнезд», так что птицы связываются со словом «песня». Применение такого лингвистического метода (выделение отдельных слов в виде семантических центров, к которым стягиваются все остальные) к поэтическому языку кажется мне совершенно ошибочным, потому что обыкновенное «языковое сознание» и язык поэта, особо сформированный и подчиненный художественно-стилистическим законам и традициям, должны быть признаны явлениями различными по самой своей природе. Ошибочность метода сказалась на одном мелком, но характерном lapsus'e: «Журавль у ветхого колдовца» очутился в числе тех журавлей, которые кричат «курлы, курлы» (стр. 102). Другое «гнездо» придумать для него было бы, пожалуй, нелегко, но к птицам он все же не имеет никакого отношения. Статья В. Виноградова лишней раз убеждает меня в принципиальном различии между лингвистикой как наукой о языке и поэтикой как наукой о словесных стилях.

текучими, меняющимися и только искусственно могут трактоваться как «типы» или как «индивидуальности», то в лирике эта текучесть и подвижность сказывается еще сильнее. Героиня Ахматовой, объединяющая собой всю цепь событий, сцен и ощущений, есть воплощенный «оксюморон». Лирический сюжет, в центре которого она стоит, движется антитезами, парадоксами, ускользает от психологических формулировок, остраивается невязкой душевных состояний. Образ делается загадочным, беспокоящим — двоится и множится. Трогательное и возвышенное оказывается рядом с жутким, земным, простота — со сложностью, искренность — с хитростью и кокетством, доброта — с гневом, монашеское смирение — со страстью и ревностью:

Моя рука, *закапанная воском,*
 Дрожала, принимая поцелуй,
 И пела кровь: *блаженная, ликуй!*

.....

Будь же проклят. Ни стоном, ни взглядом
 Окаянной души не коснусь.
 Но клянусь тебе *ангельским садом,*
Чудотворной иконой клянусь
 И *ночей наших пламенным чадом* —
 Я к тебе никогда не вернусь.

Так от стилистических парадоксов, придающих поэзии Ахматовой особую остроту, мы переходим к парадоксам психологическим и сюжетным. Перед нами — динамика лирического романа.

В образе ахматовской героини резко ощущаются автобиографические черты — хотя бы в том, что она часто говорит о себе как о поэтессе. Это породило в среде читателей и отчасти в критике особое отношение к поэзии Ахматовой — как к интимному дневнику, по которому можно узнать подробности личной жизни автора. Наличностью сюжетных связей как бы подтверждается возможность такого отношения. Но читатели такого рода не видят, что эти автобиографические намеки, попадая в поэзию, перестают быть личными и тем дальше отстоят от реальной душевной жизни, чем ближе ее касаются. Придать стихотворениям конкретно-биографический и сюжетный характер — это художественный прием, контрастирующий с абстрактной лирикой символистов. Бальмонт, Брюсов, В. Иванов были далеки от этого приема — у Блока мы уже находим его. Лицо поэта в поэзии — маска. Чем меньше на нем грима, тем резче ощущение контраста. Получается особый, несколько жуткий, похожий на разрушение сценической иллюзии прием.

Но для настоящего зрителя сцена этим не уничтожается, а, наоборот — укрепляется.

Несмотря на свое тяготение к сюжету, Ахматова пока не вышла за пределы малых форм. Ее поэма «У самого моря» (1915 года) — скорее свод ранней лирики, чем самостоятельный эпос. Недаром здесь повторяется целый ряд слов и стилистических деталей, знакомых нам по лирическим стихам «Вечера» и «Четок». Но кажется, что ее ожидает переход к более крупной фактуре.

* * *

Впрочем, я не берусь пророчествовать — так же, как, с другой стороны, я старался избежать такого анализа, при котором являлось бы ощущение, что поэзия ее осмыслена мною до конца. Многое осталось вне анализа, а то, что вошло, осмыслено лишь в связи с общими теоретическими вопросами, которые поднимаются при изучении ее стихов. Здесь больше беспокойных вопросов, чем решений. Такова, я думаю, и должна быть скромная роль критика.

