**Анна Ахматова. Опыт анализа**

Эйхенбаум Б.М.

Источник: Ахматова А.А. Избранное/Сост., авт. примеч. И.К. Сушилина. - М.: Просвещение, 1993. - 320 с.

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. Поймем 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.

1

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 года, когда прекратился журнал "Весы". Сущность символизма стала предметом целого ряда статей и докладов, число которых особенно увеличилось в 1910 году. 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, эгофутуризм и первые начатки футуризма" (предисловие к поэме "Возмездие") <...>

2

За протекшие десять лет вышло пять сборников Ахматовой: "Вечер" (1912), "Четки" (1914), "Белая стая" (1917), "Подорожник" (1921) и "Anno Domini" (1922). 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 дальше метод становится настолько определенным, что в любой строке можно узнать автора. Это и характерно для Ахматовой как для поэта, совершающего 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 "скупость слов", к которой в 1910 году призывал Кузмин. Лаконизм стал принципом построения. Лирика утеряла 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, N 5), о "духовной скудости" и о том, что "огромное большинство человеческих чувств - вне ее душевных восприятий" (Л. К. в "Северных записках", 1914, N 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 осложнялось 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 искусству сферами, напр., с системами религий"[1](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I01a#I01a). 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 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 творчестве 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 им обессиленные, не могли сами сделать этого вывода - он сделан их непосредственными учениками. Характерно поэтому, что некоторые акмеисты (как, например, 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 "частушка". Это сказалось как на величине стихотворений, так и на их строении. Господствуют три или четыре строфы - пять строф появляются 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[2](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I02a#I02a). Интереса к изысканным строфам у Ахматовой нет. На протяжении всех ее сборников имеется один сонет ("Тебе покорной?" в "Anno Domini"), притом не строгой формы. Характерно, что одно ее стихотворение ("Уединение" в "Белой стае") по ритму и синтаксису совершенно сонетно, но лишено соответственной системы рифм[3](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I03a#I03a).

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" ("Письма о русской поэзии", "Аполлон", 1914, N 5) 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: | этотМожет меня приручить. |Наклонился - | он что-то скажет... |От лица отхлынула кровь. |Пусть камнем надгробным ляжетНа жизни моей любовь. ----------------У меня есть улыбка одна: |Так, | движенье чуть видное губ. ----------------Я пришла к поэту в гости. |Ровно в полдень. | Воскресенье. ----------------Все, как раньше: | в окнах столовойБьется мелкий метельный снег |

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

|  |
| --- |
| Пахнет гарью. | Четыре неделиТорф сухой по болотам горит. |Даже птицы сегодня не пели,И осина уже не дрожит -------------------Морозное солнце. | С парадаИдут 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. УнылыУ моря груды камней. -----------------В щелочку смотрю я. КонокрадыЗажигают под холмом костер. -----------------Я только сею. СобиратьПридут другие. Что же! -----------------Я очень спокойная. Только не надоСо мною о нем говорить. -----------------Бессмертник сух и розов. ОблакаНа свежем небе вылеплены грубо. -----------------Сроки страшные близятся. СкороСтанет тесно от свежих могил. |

...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 былоЛюбо 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, скороОн 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 неделиЕго любви, воздушной и минутной! -------------Слагаю я веселые стихиО жизни тленной, тленной и прекрасной. -------------Как улыбкой сердце больно ранишь,Ласковый, насмешливый и грустный. -------------Тебе не надо глаз моих,Пророческих и неизменных. -------------Солеею молений моихБыл 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.

3

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 посленекрасовской 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 принципу 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 гостиной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая)"; отсюда-пользование "разрубленными словами, полусловами и их причудливыми, хитрыми сочетаниями"[4](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I04a#I04a). 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 звукоподражания в сравнении с вылуплением из образа, настолько меньшую роль играет в стихе звучание или, если хотите, то, что мы называем музыкальностью. Музыкальность одно из роковых заблуждений символизма и отчасти нашего российского футуризма"[5](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I05a#I05a). В. Шершеневич заявляет: "...ритмика несвойственна 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"[6](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I06a#I06a). И. Грузинов формулирует: "Лирика утратила старую форму: песенный лад и музыкальность...

Появился новый вид поэзии - некий синтез лирического и эпического"[7](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I07a#I07a).

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 незыблемой 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[8](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I08a#I08a).

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, то есть в ритме, и именно в том, что ритм вошел в самое построение фразы - стал фразовым, чисто речевым. Ритмические акценты определились как фразовые, повторяющие интонацию и 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: этотМожет меня приручить.Наклонился - он что-то скажет...От лица отхлынула кровь.Пусть камнем надгробным ляжетНа 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). Получается 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 <...>

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 звучание 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 рассветеОттого, что радость душит,И глядеть в окно каютыНа зеленую волну.Иль на палубе в ненастье,В мех закутавшись пушистый,Слушать, как стучит машина,И не думать ни о чем,Но, предчувствуя свиданьеС тем, кто стал моей звездою,От соленых брызг и ветраС каждым часом молодеть. |

От первой строки к четвертой идет усиление губной артикуляции: от а-о (просыпаться на рассвете) к о-у (зеленую волну), причем ударные у сосредоточены на краях строк, то есть 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 - то есть 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 ЕвдокияНа сапфирной душистой парче[9](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I09a#I09a) -------------------Тяжела ты, любовная память!Мне в дыму твоем петь и гореть,А другим - это только пламя,Чтоб остывшую душу греть. -------------------Совенок замученный мой -------------------Как беспомощно, жадно и жарко гладит -------------------Вижу выцветший флаг над таможнейИ над городом желтую муть. |

Укажу еще, что усиление гласного а при помощи двойного н, тоже часто встречающееся в стихах Ахматовой ("Несказанная радость твоя", "Осиянным забвением смой", "И несказанным 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 вздрогнула - пусть камнем надгробным" дрг-дгр. "свежо и остро - на блюде устрицы" стр-стр, "Иглы елей густо и колко - Устилают низкие пни" лст-стл и т. д.

4

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 "Северных записках", 1914, N 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 прозаических 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 домИ 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 селеньяХранилища 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 случайноИ 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 меняБудь же проклят. Ни стоном, ни взглядомОкаянной 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, выдуманными 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, то есть чисто стиховым приемом.

|  |
| --- |
| Звенела музыка в садуТаким невыразимым горем.Свежо и остро пахли моремНа 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 собою главную особенность стиховой семантики[10](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I10a#I10a). 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 приемы поэтической речи. Первый из них свойствен тем поэтическим стилям, в основе которых лежит стремление к так называемой образности - то есть к образованию таких боковых смыслов, которые делают слово новым представлением Чисто семантическая, языковая роль слова при этом отступает на второй план - слово является возбудителем надъязыкового 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 мракМесяц 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 гладят кошек или птиц,Так на наездниц смотрят стройных -----------------На глаза осторожной кошкиПохожи твои глаза. -----------------Там есть прудок, такой прудик,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 редкоИ твоей не пленяюсь судьбой,Но с души не стирается меткаНезначительной 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 бокуМесто, 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 груститьТакой 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 смуглыйМутно бледнел от любви. --------------Смуглый отрок бродил по аллеям --------------А неописанную мной страницу -Божественно спокойна и легка -Допишет Музы смуглая рука. --------------И были смуглые ногиОбрызганы 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 приметыМоей нелюбви. Прости!Зачем ты принял обетыСтрадальческого 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 развесилаФлаги желтые на вязах. |

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

|  |
| --- |
| Память о солнце в сердце слабеетЖелтей трава,Ветер снежинками ранними веетЕдва, едва.Ива на небе мутном распласталаВеер сквозной.Может быть лучше, что я не сталаВашей 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 кленахИх ничем до ночи не унять.Любо мне от глаз твоих зеленыхОс веселых отгонять.На дороге бубенец зазвякалПамятен 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 наделаПерчатку 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 водаПод 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 книгаВ том же месте. Не знаю зачем.Я люблю только радости мигаИ цветы голубых хризантем[11](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I11a#I11a) |

Приведу для сравнения примеры из "Кипарисового ларца" И. Анненского (1910):

|  |
| --- |
| Гляжу на тебя равнодушно.А в сердце тоски не уйму...Сегодня томительно душно,Но солнце таится в дымуЯ знаю, что сон я лелею, -Но верен хоть снам я, - а ты?..Ненужною жертвой в аллеюПадут, умирая, листы...Судьба нас сводила слепая:Бог знает, мы свидимся ль там...Но знаешь?.. Не смейся, ступаяВесною по мертвым листам."Осенний романс" |

Или:

|  |
| --- |
| Весь я там в невозможном ответе,Где миражные буквы маячут......Я люблю, когда в доме есть детиИ когда по ночам они плачут"Тоска припоминания" |

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

|  |
| --- |
| До конца все видеть цепенея...О, как этот воздух странно нов!..Знаешь что?.. я думал, что больнееУвидать пустыми тайны слов."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[12](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I12a#I12a), 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 остраненной рядом деталей вплоть до "дырявого платка", покрытая которым она "протяжно поет и уныло". Неувязка 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, "оксюморонность", 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 вздрогнула... 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 сказала 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: "УтолиГлухую жажду песнопенья!" -------------Как невеста, получаюКаждый вечер по письму,Поздно ночью отвечаюДругу моему:"Я гощу у смерти белойПо 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 печальюНапоила его допьяна. |

Чаще Ахматова пользуется обращением ко второму лицу, которое либо ощущается присутствующим, либо мыслится как присутствующее. Многие стихотворения начинаются прямо 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 обманноНапевом простым, неискусным.Еще так недавно странноТы не был седым и грустным. ---------------Сердце к сердцу не приковано,Если хочешь - уходи ---------------Настоящую нежность не спутаешьНи с чем. И она тиха.Ты напрасно бережно кутаешьМне плечи и грудь в меха. ---------------Сладок запах синих виноградин...Дразнит опьяняющая даль.Голос твой и глух и безотраден ---------------У меня есть улыбка одна.Так. Движенье чуть видное губ.Для тебя я ее берегу. ---------------Самые темные дни в годуСветлыми стать должны.Я для сравнения слов не найду -Так твои губы нежны. ---------------Широк и желт 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 водаПод 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 сноваНа душе и пусто и ясно. ---------------И если в дверь мою ты постучишь,Мне кажется, я даже не услышу. ---------------И как могла я ей проститьВосторг твоей хвалы влюбленной...Смотри, ей весело груститьТакой нарядно обнаженной. |

Приведу один особенно резкий, пример полностью:

|  |
| --- |
| Небывалая осень построила купол высокий,Был приказ облакам этот купол собой не темнить,И дивилися люди: проходят сентябрьские сроки,А куда провалились[13](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I13a#I13a) студеные влажные дни?..Изумрудною стала вода замутненных каналов,И крапива запахла, как розы, ни 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 осенняя осень[14](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I14a#I14a) так жадно ласкалась к нему,Что казалось, сейчас забелеет прозрачный подснежник, -Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему. |

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" ("Белая стая", 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 не проясненного 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, то есть 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 судьба героини. Сюда же примыкает и обилие описаний - обстановка, пейзажи и т. д. Птицы, деревья, цветы, вещи - они всегда скрывают в себе у Ахматовой боковой, эмоциональный, 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 "совенок" 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 Игореве"):

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

Характерно, что традиционный соловей появляется у Ахматовой в остраненной форме - "Только ты, соловей безголосый"[15](http://www.russofile.ru/articles/article_13.php#I15a#I15a).

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 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, остраняется 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 взглядомОкаянной души не коснусь,Но клянусь тебе ангельским садом,Чудотворной иконой клянусьИ 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) -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.

1923

**Список литературы**

Мысли о символизме.- Труды и дни, 1912, N 1, с. 9.

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.

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: ab ab | cd cd | ef ef||gg

А. Крученых и В. Хлебни ко в. Слово как таковое. М., 1913.

А. Мариенгоф. Буян-остров. Имажинизм. М., 1920, с. 17.

В. Шершеневич. Кому я жму руку. (Б. м., б. г.), с. 17.

И. Грузинов. Имажинизма основное, с. 9.

Я особенно имею в виду работу Б. В. Томашевского "Проблема стихотворного ритма" (прочитанную им в виде доклада в Росс. институте истории искусства на заседании словесного факультета и в Институте живого слова на заседании комиссии по теории декламации), к основным тезисам которой совершенно присоединяюсь (напечатана в альманахе "Литературная мысль". П., 1923).

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.

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

Частое упоминание в "Вечере" цветов (розы, левкои и т. д.) и выражение вроде "в молитве тоскующей скрипки" надо тоже отнести на долю влияния Анненского.

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 красой 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 негромок". Влияние Тютчева заметно уже в "Белой стае", а в следующих сборниках оно еще явственнее.

Характерный пример прозаизма в стихотворении высокого стиля.

Интересный пример оксюморона (ср. "ей весело грустить").

Я глубоко не согласен с попыткой В. Виноградова (статья "О символике Анны Ахматовой" в "Литературной мысли", 1923, N 1) 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 ляпсусе: "Журавль у ветхого колодца" 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 лишний раз убеждает меня в принципиальном различии между лингвистикой как наукой о языке и поэтикой как наукой о словесных стилях.