

АННА АХМАТОВА: ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

В ряду великих

Анна Ахматова — одна из знаковых фигур русской литературы. К какой крупной проблеме ни обратим мы взор: поэт — и история, и власть, и культура, и классика XIX столетия, и «серебряный век», и советская литература, и т. д., — всюду приложимы биография и творчество великой поэтессы. Она свидетельница самого кровавого и трагического периода русской истории, она испытала на собственной судьбе давление тяжелой десницы советской власти, она органично, как никто другой, соединила в своем творчестве художественные традиции XIX и XX веков, реализм и модернизм, и почти без потерь пережила годы свирепствования нормативной литературы. Ахматова по многим «номинациям» была первой: «научила женщин говорить», показала, как можно оставаться русским поэтом в советскую эпоху, соединила женскую эмоциональность со способностью к строгому художественному анализу, довела до совершенства искусство «тайнописи».

Исследование творчества Ахматовой, на наш взгляд, не лишено «белых пятен», причина существования которых по крайней мере трояка. Во-первых, критика 1910 – 20-х гг., по большей части модернистская, исходила из культурологического контекста «серебряного века» и тогдашних исторических условий. По естественным причинам огромная часть поэзии Ахматовой для этой критики была недоступна, кроме того, играли свою роль «абберация близости» (затрудненность осуществления глубоких трактовок произведений текущей литературы) и то, что уместно назвать модернистским субъективизмом.

Во-вторых, советские, жестко идеологизированные интерпретации ахматовской поэзии регламентировались требованиями чрезмерно строгой цензуры. Это обстоятельство вынуждало поклонников поэтессы безудержно хвалить Анну Андреевну, поскольку они опасались, что освещение не самых лучших сторон ее творчества послужит основанием для обострения «идеологической бдительности». Не говорим уже об атмосфере откровенного обожествления Ахматовой, приводившей к возникновению своего рода контрцензурных влияний, сопоставимых по вредоносности с советской цензурой.

В-третьих, эмигрантская и западная критика нередко делала упор на оппозиционности поэзии Ахматовой по отношению к советской литературе, идеологии и власти, и этот взгляд также не был лишен локальности и субъективизма. Поэтому наша задача — попытаться создать такую концепцию ахматовского творчества, которая была бы независима от наслоений элитарно-эстетического или односторонне-идеологизирующего

порядка.

Как, пожалуй, никто из великих поэтов XX века, Ахматова обладала качеством, которое можно назвать пушкинским универсализмом. Широта ее духовного диапазона поражает. Любовная лирика, гражданские стихи, библейские, античные, фольклорные мотивы, запечатление исторических реалий XX столетия и многое другое — и все на высоком художественном уровне, и ни одна из тем, идей, проблем не кажется неорганичной для внутреннего мира поэтессы. Она серьезна и весела, патетична и иронична, способна писать о божественном и нисходить до физиологического. Большинство ее поэтических произведений превосходны в версификационном отношении, огромна ее культурологическая эрудиция. Ни безумный, невероятный гений О. Мандельштама, ни интонационное великолепие М. Цветаевой, ни философская мощь Б. Пастернака, ни «железный стих» В. Маяковского, ни неосязаемая образность А. Блока, ни проступающая в каждом слове «русскость» С. Есенина — ничто другое ни у кого другого в XX веке не претендует с таким правом на родство с Пушкиным, как поэзия Ахматовой. Она по многим направлениям «закрыла» интимную лирику, почти лишив поэтесс возможности по-новому говорить о любви, которую сама удачно называла «пятым временем года». После Пушкина и Ахматовой о любви можно писать не столько иначе, чем они, сколько хуже их, потому что «иначе и не хуже» означает либо «так же», либо «лучше».

Начало творческого пути Анны Ахматовой было эффектным, но вряд ли многообещающим; скорее, перед нами довольно затяжной и по меркам большого искусства беспомощный дебют. Своя тема найдена, однако духовные ориентиры не определены, расплывчаты — и пишется, как пишется. Тому были веские причины. Ахматова хотела говорить о любви, причем со специфически женской точки зрения. Включать в какую-либо из бытовавших в тогдашней литературе традиций ее подход не имело смысла. Поэтессе противостояли не только многовековые устои патриархата, основываясь на которых создавались мировая культура и мировая литература, но и почти двухтысячелетняя христианская духовная традиция, цензурировавшая проявления женской чувственности, ограничивавшая свободу женщины в значительно большей степени, нежели мужчины. Справедливости ради заметим, что определиться с выбором своего поэтического облика Ахматовой помогли условия капитализма, в которых значительно усилились общественная роль и влияние прекрасного пола.

Анна Ахматова, как выразительница женского взгляда на мир, была во многом поэтом уникальным. В истории мировой литературы мы наблюдаем вопиющий дефицит женских имен. Столетиями обширные культурные регионы рисовали добросовестный ноль в графе «женская поэзия». Всемирно-историческое мужское доминирование несколько смягчилось в XIX веке (один из симптомов — появление дам-«эмансипе»),

но при этом ни Каролина Павлова, ни Юлия Жадовская, ни другие русские поэтессы, ни поэтессы Запада во главе с несравненной американкой Эмили Дикинсон не «научили женщин говорить», не создали принципиально новой литературы, а смогли лишь вписаться в существующую культурную парадигму. Старшая современница Ахматовой Зинаида Гиппиус, несмотря на свою эмансипированность, вернее, благодаря ей, писала стихи от мужского имени и использовала псевдоним Антон Крайний.

В дохристианские времена, в языческую древность уходит корнями «женская поэзия» Ахматовой. Не случайно как отечественные, так и зарубежные исследователи (среди последних — Исая Берлин, в советские времена выдвигавший Анну Андреевну на Нобелевскую премию) сравнивали поэтессу с Сафо — позднее VI в. до н. э. достойных предшественниц у русской властительницы женской музыки не нашлось. Сафо писала о женской любви, по-язычески передавая динамику чувств через описание телесных реакций:

* * *

Богу равным кажется мне по счастью
Человек, который так близко-близко
Пред тобой сидит, твой звучащий нежно
Слушает голос

И прелестный смех.
У меня при этом
Перестало сразу бы сердце биться:
Лишь тебя увижу, уж я не в силах
Вымолвить слова.

Но немеет тотчас язык, под кожей
Быстро легкий жар пробегает, смотрят,
Ничего не видя, глаза, в ушах же —
Звон непрерывный.

Потом жарким я обливаюсь, дрожью
Члены все охвачены, зеленее
Становлюсь травы, и вот-вот как будто
С жизнью прощусь я.

Но терпи, терпи: чересчур далёко
Все зашло...

(Перевод В. Вересаева)

Текучим стихом сообщает античная поэтесса о прощании с любимой

подругой, отдаваемой замуж за богатого жениха (и продаваемой одновременно, иначе за счет чего процветало бы женское сообщество на острове Лесбос?). В стихотворении речь идет об однополых отношениях, однако «женская специфика» любовных переживаний легко распознаваема, хотя, возможно, и несколько сглажена переводчиком, мужчиной и человеком христианской цивилизации.

Сравнение Ахматовой с Сафо изрядно «хромает»: различны духовные миры как поэтесс, так и их лирических героинь. Однако то вечное, что критика по-христиански застенчиво именовала «дневником женской души», было общим у обеих.

Ахматова пошла качественно дальше своих предшественниц. «Женская поэзия», у истоков которой стояла Анна Андреевна, существенно повлияла на развитие русской литературы в целом. В начале нынешнего века, когда критики говорят о феномене «женской прозы» (проза — традиционно мужской «бастион»), не знаешь, в какой мере быть благодарным за это «Анне всея Руси», а в какой относиться к происходящему как к воплощению исторической необходимости.

Творческое становление

Анализ истоков ахматовского творчества требует обратиться к рассмотрению духовной ситуации рубежа XIX – XX веков. Для нее была характерна показательная диспропорция, связанная с эволюцией христианства. Если для истолкования мироздания и определения места человека в нем христианство с течением времени становилось все менее пригодным, то его культурологическое значение, наоборот, вплоть до XX века постоянно возрастало. Альтернативной глобальной концепции, претендующей на статус общепризнанной, европейская культура за две тысячи лет не выработала, поэтому в основном шло наращивание одной и той же духовной базы¹. Разрыв, возникший между онтологическим и гносеологическим компонентами христианства, с одной стороны, и культурологическим — с другой, породил небывалый в истории человечества духовный кризис, а также различные способы его истолкования и приспособления к нему. Воплощением этого кризиса в конце XIX — первой половине XX века стал модернизм, обозначивший смену феодализма капитализмом.

Освобождающееся от религии человечество вело себя по принципу Ивана Карамазова: бога нет — все позволено. Ницшеанская идея смерти бога и прихода ему на смену сверхчеловека выражала потребность массового индивида в собственном величии, сопоставимом с божественным. Наступила эра революционеров и революций, гениев и рекордов, сильных личностей и смелых экспериментов. Ощущая утрату религиозного идеала и отчаявшись обнаружить идеал в материальной действительности, модернисты творили «третий мир». Бог умер, мир в

хаосе, но воля художника создает гармонию — таковы постулаты модернизма. «Сотри случайные черты — // И ты увидишь: мир прекрасен», — эта блоковская формула выражала фундаментальный принцип модернизма: построение фрагментарной картины мира путем отсечения дисгармоничных ее составляющих.

Русский модернизм рубежа XIX—XX столетий нередко именуется его апологетами «духовным Ренессансом» (это определение, на наш взгляд, возникло на фоне советского духовного опыта, однозначно воспринимаемого как упадок) и «серебряным веком» (уважительное метафорическое обозначение, наиболее часто применяемое к литературе). В этот период в русской поэзии произошли удивительные перемены. Развиваясь на собственной духовной основе и активно аккумулируя западный опыт, она переключилась с социальных, этических и психологических проблем на проблему формотворчества; иначе говоря, с «искусства для жизни» на «искусство для искусства», с России и человека на Творчество и Поэта (а постмодернизм впоследствии узаконит начатую модернизмом переориентацию искусства с художественного образа на знаковые системы).

Что представляет собой человек как гений, как творец, как нечто разительно отличное от презренного обывателя — это занимало умы, причем было не только литературной проблемой, но и распространялось на быт. Уроки Достоевского оказались напрасными для многих художников «серебряного века», живших согласно «особой» морали, впечатляющие образцы которой оставим за пределами нашего рассмотрения. Поэтическое мастерство достигло совершенства, и титул «мастер» со временем стал главным комплиментом пишущему стихи и синонимом, а затем едва ли не заменителем самого слова «поэт». Нелепо звучит: «Пушкин — мастер», а применительно к Ф. И. Тютчеву, например, этот термин — просто издевка. Зато поэты-модернисты — сплошь «мастера».

В эту бурную эпоху начинается творческий путь Анны Андреевны Ахматовой. Присущие ей литературная одаренность, высокая общая культура, незаурядный, вольнолюбивый нрав в сочетании с пьянящей декадентской атмосферой были необходимыми, но не достаточными условиями выхода на сцену первого автора «женской поэзии». Решающую роль, на наш взгляд, сыграли способность Ахматовой с невероятной раскованностью поэтически отразить многоаспектный опыт своей личной жизни и беспрецедентная вера в величие поэтического слова, позволявшая ей, поэтессе, чувствовать себя царицей, — дерзость обоюдоострая, за которой не только исторически изменившиеся представления о статусе и взаимоотношениях полов, но и индивидуальный дар улавливать дух времени².

Ахматова — многогранный и противоречивый художник, и нет оснований считать ее христианским или религиозным поэтом. Достаточно соотнести значительную часть ее лирики с постулатами христианской

этики, и станет ясно, что такая поэзия – с изрядным модернистским (декадентским) и языческим окрасом.

Период творческого становления у Ахматовой, к счастью для нее и русской литературы, завершился успешно: сохранив собственный уникальный голос, поэтесса освоила широчайший культурологический контекст. Но поначалу имело место то, что можно назвать издержками первооткрывательства.

В самом его начале творчество Ахматовой не отличается тематическим разнообразием. Тема любви всецело занимает ее, и стихи сообщают о том, о чем сообщают: в них нет или почти нет подтекста, преобладает описательный подход. Проблематика и конфликтная основа ее стихотворений, как правило, носят бытовой характер: выше художественная мысль пока не поднимается. Удручают однообразие и ограниченность лексики, почти сплошь разговорной, при разговорной же стихотворной интонации. Ее муж Николай Гумилев покровительственно замечал, что Аннушка, мол, тоже пишет стихи. Он так снисходительно читал ее первые опусы, что упустил момент, когда жена стала превращаться в великого поэта, превзойдя в числе многих и самого Николая Степановича.

Дебютная публикация Ахматовой, стихотворение «На руке его много блестящих колец...» (оценим беспомощность эпитета), появилось в издаваемом Гумилевым в Париже журнале «Сириус» в 1907 г. (кстати, тогда же он шлет будущей супруге в Севастополь «Цветы зла» Шарля Бодлера с не лишенным блеска напутствием, стержневые метафоры которого впоследствии войдут в ее творчество: «Лебедю лебедей — путь к его озеру»). Гумилев редактировал этот текст — в итоге получилось «более-менее хорошо», «терпимо».

При общей скудости художественных приемов параллелизм у ранней Ахматовой «эксплуатируется» особенно часто, причем несколько раз в смысловую зависимость этого рода ставятся использованные в упомянутом выше стихотворении фольклорные образы – кольцо и разлука («На столике чай, печения сдобные...» (1910 г.), «Я сошла с ума, о мальчик странный...» (1911 г.) и др.). Вместе с тем прием контраста, нередко используемый молодой поэтессой, свидетельствует о растущем мастерстве психологизма. Один пример: на противопоставлении спокойствия и ужаса построены финалы стихотворений «То ли я с тобой осталась...» (1909 г.): «Мне внушает ужас темный // Твой спокойный ясный взор» и «Сжала руки под темной вуалью...» (1911 г.): «Улыбнулся спокойно и жутко...».

Почти на одно лицо «роковые» героини ахматовских произведений 1910-х гг. — это еще может быть объяснено их естественным сходством с автором, однако среди многочисленных героев, имеющих «веер» прототипов, как ни странно, также царит однообразие: сплошные «мальчики», «сероглазые» и «милые». В поэме «У самого моря» (1914 г.) этот «комплект» представлен полностью; «мальчики», как правило, безумно

влюбленные, но с неизменной жестокостью отвергаемые героиней, с удовольствием играющей чужими судьбами, сменяют друг друга в стихотворениях «Снова со мной ты. О мальчик-игрушка!» (1911 г.), «Я сошла с ума, о мальчик странный...» (1911 г.), «В ремешках пенал и книги были...» (1912 г.), «Высокие своды костела...» (1913 г.) и др. Если «мальчик» достаточно дерзок, то он именуется «мальчишкой» («Я с тобой не стану пить вино...», 1913 г.).

Среди «сероглазых» также существует своя иерархия, да с еще каким диапазоном: от «Сероглазого короля» (1910 г.) до «мальчика-игрушки»; промежуточные положения занимают персонажи-марионетки, главной приметой которых выступают серые глаза («Не будем пить из одного стакана...» (1913 г.), «У меня есть улыбка одна...» (1913 г.) и др.), иногда превращающиеся в зеленые («Каждый день по новому тревожен...» (1913 г.) — поклонник-марионетка увещевается здесь: «Если ты к ногам моим положен, // Ласковый, лежи»).

Бессчетно встречается определение «милый», которое, в отличие от постепенно исчезающих «мальчиков» и «сероглазых», останется в зрелом творчестве Ахматовой, пройдя через наполнение новыми смыслами: если поначалу оно почти всегда обозначает возможного или состоявшегося возлюбленного, то затем используется чаще как синоним родного, близкого, духовно близкого человека.

Героиня Ахматовой не только властна и порой жестока, но и кокетлива и капризна:

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

Точная интерпретация психологических состояний не всегда удается молодой поэтессе, и тогда она для передачи крайнего напряжения любовных коллизий прибегает к словам «умру» и «смерть». Косвенные основания для появления такой лексики были: в раннем возрасте от туберкулеза умерли сестры Ахматовой, той же болезнью страдала и она, однако о возможной смерти по этой причине говорится редко («Как страшно изменилось тело...» 1913 г.). Зато едва ли не при каждом конфликте между возлюбленными героиня, не вникая в то, что с ней действительно происходит, готова произнести «умру»: «Уйдешь, я умру» («Сжала руки под темной вуалью...», 1911 г.), «Умру с тобой...» («Песня последней встречи», 1911 г.) и т. п. Тривиальный психологизм такого типа к началу нашего столетия сохранился, пожалуй, лишь в произведениях массовой культуры и во всякую эпоху свидетельствует о несформировавшейся способности к различению оттенков любовных

переживаний.

Мотив смерти в связи с любовными неурядицами у молодой Ахматовой встречается очень часто. Умирает грешница – подруга лирической героини («Похороны», 1911 г.), уходит из жизни по причине безответной любви «мальчик веселый» («Высокие своды костела...»). Чрезмерный накал страстей ведет поэтессу к пошлости: брат невесты, как в гангстерских кинофильмах или жестоком мещанском романсе, убивает ее жениха («В лесу», 1911 г.); женщина опасается, что нервный партнер задушит ее во сне («Не убил, не проклял, не предал...», 1914 г.); и, наконец, – фантастика с элементами триллера: «Мертвый мой муж приходит // Любовные письма читать» («Если в небе луна не бродит...», 1910-е гг.). Обращение к подобным сюжетам свидетельствовало о поверхностности и исчерпанности описательного подхода в разработке любовной темы.

Особенности стиля, расширение тематики

Несмотря на издержки, некогда позволявшие, например, Михаилу Кузмину ставить Анну Радлову выше Анны Ахматовой (дерзкий соратник по «Цеху поэтов» не был прощен), уже в первых ахматовских стихотворениях появилось то, что навсегда стало приметой ее индивидуального стиля, – ощущение полнокровности бытия («Рыбак», 1911 г.; «Вечером», 1913 г.):

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

Музыкальность стиха, акмеистическая выпуклость детали – эти «серебряновековые» приобретения соединены со свойственной реализму органичностью чувства и восприятия. Зоркость поэтического взгляда Ахматовой феноменальна: она скрупулезно фиксирует жест, мимику, нюансы настроения, приливы и отливы чувства, приметы внешности, время и т. д. и т. п. (не то в поэтике Цветаевой, где выверенность детали несущественна). Правда, порой ахматовская дотошность представляется комичной:

Я сошла с ума, о мальчик странный
В среду, в три часа!

Еще один похожий пример: «Муж хлестал меня узорчатым, // Вдвое сложенным ремнем». Сцена как будто наблюдается со стороны, словно снимается на кинокамеру, и как здесь не отметить родство ахматовской лирики периода «Вечера» и «Четок», с эстетикой кинематографа начала XX

века.

Пантомимичность стихотворений «Сжала руки под темной вуалью...» и «Песня последней встречи», подкрепленная точностью детали, ассоциируется с пластикой «великого немого»: «Сжала руки под темной вуалью...», «Он вышел, шатаясь, // Искривился мучительно рот... // Я сбежала, перил не касаясь, // Я бежала за ним до ворот», «Улыбнулся спокойно и жутко...»; «... шаги мои были легки, // Я на правую руку надела // Перчатку с левой руки» (смятение передано впечатляюще, и природный аристократизм героини налицо: без перчаток даже пускаться в погоню за милым неприлично). Перед нами как бы запечатленные стихами кадры короткометражных лент. Так и видишь эти порывы, эти гримасы, эту обстановку, эту перчатку... В первом из приведенных стихотворений даже черно-белая цветовая гамма выдержана: темная вуаль, белые перила... И уж, конечно, роковые страсти – столь же ахматовские, сколь и «кинематографические».

Мотив тайны, один из сквозных у Анны Андреевны (излюбленный ее эпитет «темный» – в ряду глубинных подтверждений тому), нередко проявляется через фигуру умолчания, тесно связанную с эротизмом ее поэзии («И лучи ложатся тонкие // На несмятую постель», «Несытые взгляды твои» и мн. др.).

Как-то в 1962 г. Александр Солженицын, приобретя первую и большую славу, показал поэтессе свои стихи. Ахматова справедливо заметила, что в них нет тайны, на что получила не менее резонный ответ, что в ее стихах тайны слишком много. «Тайнопись» для ее творчества была обоюдоострым оружием: достоинством в одних случаях и тем, что невероятно затрудняло восприятие ее произведений, – в других.

Хрестоматийный пример изощренной ахматовской «тайнописи» – «Поэма без героя» (1940 – 1965 гг.), которая вызвала недоумение у Цветаевой и не нуждающуюся в комментариях реакцию Пастернака: «Ти-ти-ти, а что – неизвестно». Сама Ахматова сравнила поэму со шкатулкой с тройным дном, а мы позволим себе сравнить ее с сороконожкой, забывшей, какая нога должна ступать после какой, и рухнувшей без движения на полпути: неоднократно дополнявшаяся и исправлявшаяся «Поэма без героя» так и осталась незавершенной. Кстати, именно в ходе работы над ней в 1943 г. впервые в советской литературе появилось упоминание о «серебряном веке» (русские литераторы-эмигранты к этому времени – после выхода в свет в 1933 г. статьи Николая Оцуца «Серебряный век» русской поэзии» – использовали словосочетание «серебряный век» в качестве термина):

И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком плыл.

Акмеизм, к которому обычно относят раннее творчество Ахматовой, был течением, возникшим и культивировавшимся только в России. Это русская ветвь модернизма, обладавшая, на наш взгляд, возможностью большей приближенности к отечественным духовным корням, нежели сосуществовавшие с ней символизм и футуризм.

Однако и в рамках акмеизма Ахматова оставалась самобытной. Уникальный сплав реализма и модернизма возникает в творчестве поэтессы благодаря открытию ею нового ракурса – повествования о любви, жизни, творчестве от имени женщины. «Незанятых» сфер изображения к началу XX века в русской литературе было немного, что ограничивало для художников слова возможность полнокровного художественного самовыражения. Ахматовой посчастливилось «обжить» незанятую территорию (многим поэтам «серебряного века» повезло меньше, им досталась иная ноша: изошряться в поэтике, вести активный и не всегда плодотворный поиск новых форм, совершать маршрут, грубовато, но по сути точно охарактеризованный в советские времена как «80 верст вокруг собственного пупа»), а также обогатить несколько обветшавшую реалистическую поэтику модернистскими новинками.

Среди акмеистов поэтесса была модернистом в наименьшей степени, она чувствовала свою особость и вместе с другим ярчайшим творцом – Осипом Мандельштамом – «бунтовала» против устава «Цеха поэтов» (по своей директивной мощи превзошедшего даже устав Союза писателей СССР), не желая, чтобы ее творчество кем-либо регламентировалось.

«Из ничего не выйдет ничего» (Шекспир), и Ахматова, отдавая себе отчет в неотменимости этой истины, постоянно наращивала свой поэтический арсенал. Ее одаренность позволяла это делать. Локальность «женской» тематики, казавшейся такой необъятной, дает о себе знать, поэтому, помимо любовной лирики, в ахматовском творчестве возникает стержневая для литературы «серебряного века» тема поэта и поэзии. И здесь Ахматова самобытна: творчество для нее соотносится с любовью (подобно тому, как любовь для нее – творчество), а образ поэта связан с любовными и эротическими мотивами. Она верна себе, она всегда женщина.

В стихотворении «Смуглый отрок бродил по аллеям...» (1911 г., цикл «В Царском Селе») неназванное имя Пушкина определяется по ряду характерных примет, к которым отнесены цвет кожи (эпитет «смуглый» коррелирует с другим, частотным, – «темный»), несущим в себе оттенок тайны), долгая память потомков («И столетие мы лелеем // Еле слышный шелест шагов» – «бальмонтское», «елейное» и «шуршащее», двустипшие, со звукоподбором, передающим через лепет и шорох листвы бесшумное передвижение гения во времени), а также благоговение и преклонение перед ним, треуголка (для Ахматовой важная деталь, напоминающая не только об аксессуаре экипировки лицеиста начала XX века, но и о

наполеоновском головном уборе: пушкинская метафора «поэт – царь» в неявной форме присутствует во многих произведениях поэтессы, где упоминаются цари, царевичи, короли, разного рода правители) и, наконец, «растрепанный», основательно и долго читавшийся многими лицеистами, «том Парни», т. е. «Эротические стихотворения», «Поэтические безделки», «Битва старых и новых богов» – что-нибудь из этого либо все вместе, но в любом случае отрок Пушкин представлен читателем скабрёзных сочинений.

Лицезрение царскосельских пейзажей и чтение французской эротики, по версии автора, были существенны для духовного становления величайшего из русских поэтов. Мысль неожиданная и ценная, хотя стихотворение это, вероятно, важнее для понимания творческой эволюции самой поэтессы, нежели Пушкина. Такова Ахматова: ей интересно и важно подчеркнуть свое внутреннее сходство с «солнцем русской поэзии».

В ироническое стихотворение «Земная слава как дым...» (1914 г.) образ Пушкина вводится через фигуру умолчания. Ирония иронией, но какова дерзость: классик назван любовником лирической героини. Какой же светлой и безмятежной должна казаться жизнь, чтобы так легко, с женским кокетством говорить о славе:

Земная слава как дым,
Не этого я просила.
Любовникам всем моим
Я счастье приносила.

Один и сейчас живой,
В свою подругу влюбленный,
И бронзовым стал другой
На площади оснежённой.

Немало проникновенных строк у Ахматовой и об Александре Блоке. Великолепна легкая по интонации, написанная белым стихом зарисовка «Я пришла к поэту в гости...» (1914 г.), афористично позднее, 1960-х гг., упоминание о нем: «Трагический тенор эпохи».

Тема поэта и поэзии у Анны Ахматовой раскрывается также через прямые параллели с пушкинским творчеством. У Пушкина – «Царскосельская статуя» (1830 г.), и у Ахматовой – одноименное стихотворение о той же скульптуре, написанное в 1916 г. Поэтесса предстает мастером пейзажной лирики, однако пейзаж у Ахматовой психологизирован и насыщен ассоциациями:

Уже кленовые листья
На пруд слетают лебединый,

И окровавлены листы
Неспешно зреющей рябины...

Обещающая всплеск эмоций восходящая интонация «врезается» во вторую строфу, где речь идет о «метафизической» сопернице, красота которой безупречна (не мог же Пушкин описывать несовершенную красоту), но холодна (безошибочно выбран лучший способ «придраться» к статуе: через «ледяные» эпитеты и «статичные» глаголы – какой пилотаж женской ревности!):

И ослепительно стройна,
Поджав незябнущие ноги,
На камне северном она
Сидит и смотрит на дороги.

«На дороги» – на поэтические судьбы, сверяемые по пушкинской эстетике, в том числе и на творческий путь самой Ахматовой. Энергия первых двух четверостиший настолько мощна и компактна, что вторая половина стихотворения не может соответствовать этому напору, она более иллюстративна. В третьей строфе некоторая эпическая отстраненность, долженствующая произвести впечатление «объективности обвинений», сменяется потенциально более выразительным лирическим «я»:

Я чувствовала смутный страх
Пред этой девушкой воспетой.
Играли на ее плечах
Лучи скудеющего света.

Предположение о женской ревности подтверждается, раскрыта и ее причина: статуя предстает не скульптурным изображением, а «девушкой воспетой». Спокойно-описательная интонация, «вялые», с нарочито невыразительной фонетикой эпитеты служат своеобразным трамплином для заключительного взрыва чувств:

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

Четыре односложных слова в первой строке создают впечатление отрывистой, захлебывающейся речи. А два оксюморона в финале стихотворения передают смирение лирической героини со своей участью: не ей, живущей в XX веке, а бронзовому изваянию посвятил Пушкин свои

бессмертные стихи.

Вот пример уникального подхода к пушкинской теме, когда женское естество автора и лирической героини – как на ладони. Восприятие Пушкина как «забронзовевшего» любовника, на первый взгляд, выглядело абсурдным, однако развитие столь парадоксальной идеи оказалось продуктивным. Сила таланта превратила потенциальную пошлость в поэтическую жемчужину.

Иногда, в поисках новых способов поэтического высказывания, Ахматова идет на интонационное, стилистическое, лексическое сближение (вплоть до подражания) с поэзией Пушкина («Покорно мне воображенье...» (1913 г.), «Последнее письмо» (1913 г.) – стилизация письма Татьяны Онегину, элегические белые стихи, написанные пятистопным ямбом, и т. д.), в котором обретает живительную подпитку своим художественным исканиям. Критики и литературоведы неоднократно отмечали также наполнение зрелой ахматовской лирики реминисценциями и цитатами из поэтов «золотого века».

Ахматова активно экспериментирует с метрикой: помимо пяти классических стихотворных размеров (в различных ритмических вариантах), обращается к дольнику («Настоящую нежность не спутаешь...», «Земная слава как дым...», «Побег» (1914 г.), «Ты всегда таинственный и новый...» (1917 г.) и др.) – изобретению «серебряного века», использовавшемуся также Александром Блоком, Сергеем Есениным, Георгием Ивановым и др. У Ахматовой редка неточная рифма, зато часто используется белый стих («Я пришла к поэту в гости...», «Столько раз я проклинала...» (1915 г.), «Просыпаться на рассвете...» (1917 г.), «И тайную дружбу с высоким...» (1917 г.) и др.). Строфические формы не ограничиваются катреном: можно встретить двустишие («Голос памяти», 1913 г.), экзотическое для русской поэзии трехстишие («Простишь ли мне эти ноябрьские дни?», 1913 г.), шестистишие («И через все, и каждый миг...», 1910-е гг.) и т. д., вплоть до сонета («А ты думал – я тоже такая...», 1921 г.).

Расширению творческого диапазона способствуют открытие гражданской тематики (цикл «Июль 1914» (1914 г.), «Когда в тоске самоубийства...» (1917 г.) и др.), воплощение и разработка религиозных мотивов («Утешение» (1914 г.), «Молитва» (1915 г.), «Не хулил меня, не славил...» (1915 г.), «Небо мелкий дождик сеет...» (1916 г.) и др.). В сборнике «Белая стая» намечается переход от описательности к философским обобщениям («Нам свежесть слов и чувства простоту...», 1915 г.), любовное чувство передается в более сдержанных тонах («Все обещало мне его...», 1916 г.), акцент с факта, художественной детали, бытового колорита переносится на психологию («Как белый камень в глубине колодца...», 1916 г.).

После развода с Николаем Гумилевым в 1918 г. брак Анны

Ахматовой с Владимиром Шилейко послужил прототипической основой для развития темы сосуществования с мужем-тираном, представленной произведениями, в которых бытовая конкретика служит лишь фоном для углубленного анализа человеческих отношений («Два стихотворения», 1918 г., «О любви твоей загадочной...», 1918 г., «Тебе покорной? Ты сошел с ума!...», 1921 г.).

Явные задатки крупного детского поэта были реализованы Анной Андреевной, к сожалению, лишь в одном (но каком чудесном!) стихотворении «Мурка, не ходи, там сыч...».

Навстречу классике

Что способствовало превращению Ахматовой из талантливой стихотворца в великого поэта? В первую очередь ощущение своей причастности к народной судьбе, впервые отчетливо обозначившееся в годы первой мировой войны («Молитва» (1915 г.) и другие стихотворения) и усилившееся в советскую эпоху, а также личностное восприятие и «проживание» православной духовности и тесно связанной с ней русской литературной классики.

Ключевым в человеческой и творческой судьбе Анны Андреевны было также решение остаться в России и вместе с ней пережить трагедию XX века. Как знать? – не будь этого выбора, и мы, возможно, говорили бы об Ахматовой только как о самобытном поэте-акмеисте (как говорим сегодня о М. Кузmine, М. Зенкевиче, В. Нарбуте) и восхищались бы ее «женской лирикой». Тоже немало. Но Ахматова пошла дальше, сумела стать поэтом иного качества. В тревожные для России годы ее поэзия наполняется историко-культурными реалиями и приобретает классический облик, стихотворная интонация отличается торжественностью, часто используется лексика высокого стиля. Гражданская тема становится ведущей в творчестве поэтессы, но при этом обычно отправной точкой рассуждений по-прежнему выступает какой-нибудь «женский» повод.

Патриотическая лирика Ахматовой с самого начала была связана с проблемой эмиграции, актуальной для интеллигенции предреволюционной и революционной поры. Анны Андреевны сделала свой выбор сразу и навсегда. Первое открытое заявление о невозможности покинуть родину было высказано ею в стихотворении «Когда в тоске самоубийства...»³, в дни тяжелых военных поражений России на фронтах первой мировой. В полном виде стихотворение впервые было напечатано лишь через полвека после написания: советская практика его публикаций и трактовок мотивировалась соображениями идеологической конъюнктуры. Поэтому замалчивалась либо соотносилась с послеоктябрьским периодом дата создания стихотворения, долгое время отсекались, а потом не комментировались две начальные строфы, содержание которых было проникнуто православным духом и давало понять читателю, что лирическая героиня живет в

добольшевистской России:

Когда в тоске самоубийства
Народ гостей немецких ждал
И дух суровый византийства
От русской церкви отлетал,

Когда приневская столица,
Забыв величие свое,
Как опьяневшая блудница,
Не знала, кто берет ее...

Эта обрисовка исторического контекста и атмосферы духовного распада, это невероятное придание Петрограду «женского статуса» (двойной трюк: назвать град Петра существительным женского рода и на этом грамматическом основании сравнить его с нетрезвой блудницей), эта пророческая, взлетающая интонация, достигшая обрыва в третьей строфе, с которой длительное время начинались публикации стихотворения в советских изданиях... Интонационная мощь двух первых строф, соединенных запятой, и через запятую же – переход к третьей строфе, для того чтобы энергия стиха, вся весомость его начала, сосредоточенная в распространенных придаточных предложениях, обрушилась на главное. Однако и оно, главное предложение, делит строку пополам, разрывая ее интонационной паузой:

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда».

«Мне голос был»... Не информация, не мысль, не слово – голос (женщина не только любит ушами, но ими же воспринимает мир), который к тому же «звал утешно», «говорил: «Иди сюда...», – как много интимного, женского в стихотворении гражданской проблематики. Однако вопреки этим нюансам проявляется твердая воля ахматовской лирической героини:

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

Не правда ли? – характерная для прекрасного пола реакция на «голос»: «руками я замкнула слух», а также притворная невозмутимость:

«равнодушно и спокойно». А ведь стихотворение вибрирует и напрягается, волнение лирической героини передается читателю, и самообладание к ней возвращается, преодолевая муки раздумий. Видимо, «голос» принадлежал очень близкому человеку, и драматический выбор между ним и Россией дался лирической героине нелегко. Ни в коем случае не подвергая сомнению патриотизм поэтессы, которая словосочетанием «скорбный дух» передает сопереживание трагедии Отечества, отметим, что, на наш взгляд, лексический состав и интонационная структура стихотворения сигнализируют не только об имеющих первостепенное значение гражданских чувствах, но и о психологическом состоянии покинутой женщины: ты решил покинуть родину, не подумав обо мне, не способной это сделать, а теперь предлагаешь мне торг. Лирическая героиня, в отличие от «приневской столицы», готовой пасть в чужеземные объятия (кажется, в скрытой параллели между героиней и городом – ключ к разгадке «женских» ассоциаций, возникающих вокруг имени Петрограда), помнит о своем величии, немислимом без России.

Были у Ахматовой и другие подходы к теме родины. Например, без сублимационной подоплеку патриотическое чувство представлено в стихотворении «Петроград 1919», которое возглавляет цикл под красноречивым названием «После всего», свидетельствующем об отношении поэтессы к революционным переменам. В «Петрограде 1919» – одна из первых характеристик советской жизни: одичание, забвение величия России, кровавые будни и – претензия к новой власти, высказанная с обидой:

Никто нам не хотел помочь
За то, что мы остались дома,
За то, что город свой любя,
А не крылатую свободу,
Мы сохранили для себя
Его огонь, дворцы и воду.

«Мы» – очевидно, петроградская интеллигенция, отказавшаяся эмигрировать (позже ахматовское «мы» станет всенародным). Здесь – ясное представление о том, что на что меняется: эмиграция поименована «крылатой свободой» – высокие слова, – значит, свое положение при советской власти Ахматова расценивает как несвободное. Православный выбор: Отечество вместо свободы, поскольку свобода не приемлется без Отечества.

До октября 1917 г. поэтесса не знала нужды (не отсюда ли ее «царственность», немислимая, например, для Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, М. Горького? – ничего, советская власть заставит ее жить «как все»), свои силы отдавала любви и литературе, а новая эпоха принесла ей

бытовые проблемы. В 1919 г., получив заработок в виде мешка селедки, Ахматова пошла на базар, где увидела мужичонку, торговавшего тем же товаром. Она хотела попросить его перейти на другое место, уступить женщине, однако, узнав в торговце Мандельштама, вынуждена была искать лучшей доли без его посредничества. Русские поэты и селедка... Сюжет достойнейший для мировой литературы. Петров-Водкин посрамлен дважды: и за «Красного коня», и за пресловутый натюрморт. Вот вам, господа акмеисты, достойный апофеоз эстетизации «вещей»⁴ и подарок от государства рабочих и крестьян!

Не исключено, что в это суровое время мысль об эмиграции посещала Анну Ахматову. В 1919 г. она пишет стихотворение «Чем хуже этот век предшествующих? Разве...», в котором содержится противопоставление жизни «там» и «здесь»:

Еще на западе земное солнце светит,
И кровли городов в его лучах блещут,
А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят.

В России – смерть, взгляд поэтессы невольно обращается на Запад, но этим все и ограничивается. Помыслы об отъезде по-прежнему далеки от воплощения и у нее, и у ее лирической героини.

Бытовые невзгоды и низкий социальный статус политически неангажированной поэзии привели Ахматову к творческому кризису 1919 – 1920 гг. Однако после (но не вследствие) улучшения ее материального положения в начале 1920-х гг. Анна Андреевна пишет много прекрасных стихов, выпускает книги «Подорожник» и «Anno Domini».

Патриотическая лирика поэтессы пополняется великолепным стихотворением «Не с теми я, кто бросил землю...» (1922 г.). В нем содержался завуалированный ответ Артуру Лурье, другу и больше чем другу, уехавшему из России, и открытый — эмигрантам и большевистскому режиму:

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам...

«На растерзание врагам» брошена русская земля эмигрантами. Каким врагам, кто они? На этот вопрос советские интерпретаторы творчества Ахматовой отвечать опасались, а ведь ответ очевиден: большевики терзают Россию, с ней, но во вражеском стане мыслит свое будущее поэтесса. Выбор, достойный восхищения: я лишаю себя любви («Когда в тоске самоубийства...»), свободы («Петроград 1919»), живу среди врагов, но — на родине. И другой тяжкий выбор: противостояние вражьей власти.

Обретение собственного духовного пути (вспомним, что даже у таких гигантов, как А. Блок, В. Маяковский, Б. Пастернак и др., были произведения, выражавшие искреннее сочувствие большевизму или надежду на его прогрессивность), несмотря на его крайнюю опасность, придало энергии слову Ахматовой. Ее стих становится афористически емким: «Полынью пахнет хлеб чужой» (библейская мощь!), «Оправдан будет каждый час» (пророчество).

В 1921 г. она создает одно из великих стихотворений русской гражданской лирики, в котором неразрывная слитность поэта, народа и Отечества мотивирована глубинными, архетипическими связями. Картина гибели, голода и разорения не приводит поэтессу к отчаянию, поскольку у нее существует духовная антитеза распаду:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?

Первые три строки: перечислительная интонация, вначале жесткая фонетика (шестикратно повторенное «р»), затем протяжное, стонущее, трижды ударное «о». И вдруг — интонационный перелом: изумленный вопрос, увиденный свет. Откуда? Почему «нам» (русским, православным) «стало светло», если жизнь в таком упадке? Потому что жива природа:

Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый под городом лес...

Потому что вечны небо и звезды над головой:

Ночью блещет созвездьями новыми
Глубь прозрачных июльских небес...

Потому что уцелела русская душа, способная воспринимать «чудесное» даже при полном упадке материальной жизни:

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...

Ахматовская триада: «природа — космос — русская душа» как условие духовного просветления есть триада православная. Особость русского миропонимания поэтесса передает заключительными строчками:

Никому, никому неизвестное,

Но от века желанное нам.

Здесь не просто о разрухе после гражданской войны сказано — здесь почти тысячелетняя духовная традиция нашла своего глашатая. «Светло», «чудесное», «от века желанное» — в этих словах поэтессы живет православная Россия. А заключительное «нам» — самое великое и самое всеобъемлющее в ахматовской поэзии. Уникальность русского менталитета подчеркнута повторением слова «никому». Поэтесса словно оглядывается на Запад и на Восток, зная, что там нет тех духовных сокровищ, которые есть у русских, у православных.

Выражать национальный дух на таких высотах способны единицы из десятков и сотен миллионов, но без этих единиц народ оказался бы безъязыким, его трудно было бы определить как некое целое, отличное от других этнокультурных образований. Духовная самоидентификация народа — задача для гения, задача, оказавшаяся под силу Анне Ахматовой. На наш взгляд, эта составляющая народности ее творчества гораздо важнее вопроса о том, с кем и в какие периоды своей жизни она ощущала более тесное внутреннее родство, с народом или интеллигенцией, и чью судьбу и в какой мере она разделяла.

В завершение разговора о поэтическом шедевре Ахматовой — маленький штрих, психологическая деталь: стихотворение датировано июнем, а упоминаются в нем июльские небеса — не подсознательная ли это надежда на лучшее будущее?

Стиль поэтессы 1920-х гг. разнообразят неожиданные тематические переключения. В стихотворении «Я гибель накликала милым...» их несколько. Красноречива дата его написания: октябрь 1921 г. Неблагодарное дело — проводить параллели между фактами биографии поэта и его творчеством, но тут особая ситуация. Совсем недавно прошел август 1921 г., когда умер Блок и был расстрелян Гумилев. Вряд ли поэтесса к октябрю могла забыть об этих утратах, ведь не случайно той же осенью она написала скорбный цикл «Царскосельские строки» который завершается стихотворением «Все души милых на высоких звездах...». Использование того же «фирменного» эпитета, что и в стихотворении «Я гибель накликала милым...», дает нам повод высказать предположение, что в обоих случаях из не оглашенного Ахматовой поминального списка не могли выпасть Блок и Гумилев (у последнего и фамилия созвучна слову «милый»).

В анализируемом стихотворении тема утраты обозначена не только траурной лексикой («гибель», «могилы», «горе»), но и обилием ассонансов и аллитераций, сконцентрированных в двух первых строках:

Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.

Как будто слышится рыдающий голос: семикратно повторено «и», причем ударным оказывается только этот гласный. Пронзительность звучания усиливается также за счет частого употребления сонорных (дважды – «н», трижды – «м» и пять раз – «л»). «Всхлипывающие» слоги в словах «накликала», «милым», «гибли» воссоздают фонетику плача и отчаяния.

Но не одним отчаянием живут эти строки: в них выражена идея о мистическом воздействии слова, написанного лирической героиней, на судьбы «милых». Получается несколько самонадеянно: она «накликала» – они «гибли один за другим». Ахматова, очевидно, ощущает некоторую бестактность и легковесность такого зачина и «неправоту» своей лирической героини, поэтому обращается к мотивам скорби и раскаяния: «О горе мне! Эти могилы // Предсказаны словом моим».

Однако повторение темы рокового «царственного слова» побуждает поэтессу отрешиться от воспоминаний об утратах. Упоение магической силой своего искусства настолько впечатляет ее, что становится поводом для перехода к новой теме. И во второй строфе уже говорится не о «милых» тенях, а о языческой мощи поэтического дара:

Как вороны кружатся, чуя
Горячую, свежую кровь,
Так дикие песни, ликуя,
Моя насылала любовь.

Кажется, что, насколько это допускает богатый русский язык, поэтессе удалось передать дыхание неотвратимой гибели, исходящее от ее «царственного слова». Скажем также о зашифрованных здесь подтекстовых параллелях. Чуткая к творчеству великих, Ахматова воспользовалась пушкинской метафорой «поэт – царь», правда, разумеется, адаптировала ее к своей лирической героине («поэтесса – царица»). И возникло подтекстовое сравнение ахматовской героини с Клеопатрой. Древняя правительница за любовь к себе платила смертью, а право казнить давала ей царская власть. Ахматова полагает, что основа могущества ее лирической героини – смертоносное «царственное слово».

Убежденность в этом становится источником яркой фактурной образности: «... вороны кружатся, чуя // Горячую, свежую кровь...» Кружение ведьмы на метле, полет вагнеровских валькирий – такие ассоциации вызывает наполненная бьющей через край энергией звукопись («к», «р», «ж», «ч», «у» – в различных сочетаниях). Любовь рождает стихи, которые, уподобляясь эринниям, несут гибель «милым».

Впрочем, упоение языческой беспредельностью поэтической речи тотчас же сменяется интимно-лирическим планом, едва произнесено самое

«царственное» из ахматовских слов – любовь. Поэтесса, умевшая насыщать стилистикой интимной лирики даже патриотические стихи, и теперь не устояла перед соблазном «вечной темы». И это переключение окончательно удалило ее от траурной ноты, звучавшей в начале стихотворения. Склонного к морализаторству читателя может смутить не столько то, что Ахматова от нее ушла, сколько то, что обратилась к ней, не побоявшись кощунства. Но если это стихотворение выросло из такого «сора» и если основой его талантливости стала греховная раскованность, нам следует смириться, отдав должное широкой амплитуде ахматовского дара.

Вторая половина стихотворения начинается с виртуозного перехода к любовной теме:

С тобою мне сладко и знойно,
Ты близок, как сердце в груди.

Лексика и звукопись становятся иными, нежели в двух начальных строфах стихотворения. «Женское» сравнение «близок, как сердце в груди», слова «сладко», «знойно», ударные гласные первого стиха («о» – «а» – «о») и «горячее» звуко сочетание «ою» («с тобою») передают эротическую экспрессию и наслаждение любовным чувством.

Но постепенно снова вступает в права тема «царственного слова». И в этот момент проявилась еще одна особенность ахматовского мировоззрения, сказавшаяся на лирике поэтессы. Не будучи по своим убеждениям эмансипанткой-феминисткой, она умела подчеркнуть силу и неуступчивость женского характера («Тебе покорной? Ты сошел с ума!», 1921 г.). Напомним, что изначально для лирической героини Ахматовой было естественным чувствовать себя повелительницей: «Если ты к ногам моим положен, // Ласковый, лежи» («Каждый день по-своему тревожен...», 1913 г.).

Лирическая героиня стихотворения «Я гибель накликала милым...» решает пощадить своего нового поклонника, спасти его от убийственного «царственного слова», пожертвовав ради этого своей любовью. Но вряд ли он, недогадливый, способен распознать угрозу, которую таит магический дар его избранницы. Поэтому та старается быть по-женски дипломатичной и одновременно по-ахматовски непреклонной. Ее речь пестрит императивными глаголами: «Дай руки мне, слушай спокойно. // Тебя заклинаю: уйди».

Последняя строфа – пример «грамматического унижения» персонажа. Ему так и не предоставляется право голоса, а его удаление от лирической героини возрастает от строки к строке:

И пусть не узнаю я, где ты,
О Муза, его не зови,

Да будет живым, невоспетым
Моей не узнавший любви.

Сначала о «милом» говорится во втором лице («ты»), в следующем стихе он удостоивается лишь местоимения третьего лица, к тому же в косвенном падеже («его»). Далее следует «обвал» третьей строки. Для удаляемого из жизни лирической героини персонажа местоимение превращается в недоступную роскошь, и ему приходится довольствоваться прилагательным («живым»), а затем страдательным – тоже важно! – причастием («невоспетым»). Завершает «изгнание» причастие с «отвергающей» частицей «не» и выразительным суффиксом «-вши-» («не узнавший»). Блистательный финал, несмотря на то, что энергетический потенциал стихотворения после пиковой второй строфы неуклонно убывал.

Благодаря филигранному мастерству Ахматовой ее лирической героине удалось с триумфом выйти даже из этически сомнительного положения. Тематические переключения поэтессы смогла представить изящным художественным приемом, в очередной раз подтвердив зрелость своего таланта.

Годы опалы

Поэтическое творчество Ахматовой в начале 1920-х гг. достигает классических высот и ниже этого уровня впоследствии опускается редко. Однако новая власть требовала от нее невозможного: стать советским поэтом. Полное игнорирование идеологических установок большевистской партии привело к тому, что с 1924 до 1940 г. поэтессе почти не печатают (лишь специальное распоряжение Сталина открыло ее произведениям более-менее широкий путь к читателю). Наступает глубокий творческий кризис, прерванный лишь в середине 1930-х гг.

В 1925 г. постановлением ЦК ВКП (б) инспирируются дискуссии о литературе. Тема одной из них показательна: «Нужна ли поэзия Ахматовой комсомолу?». Ответ был предопределен «политикой партии» и означал для поэтессы опалу. Еще недавно большевик Осинский называл ее «лучшим поэтом нашего времени», были надежды на «мирное сосуществование» с большевиками, и вдруг все рухнуло.

Можно понять отчаяние Анны Андреевны. Косвенным подтверждением ее сложного положения и, вероятно, обдумывания ею возможности отъезда в Париж служит письмо Марины Цветаевой от 26 ноября 1926 г., адресованное Ахматовой: «Пишу Вам по радостному поводу Вашего приезда... Хочу знать, одна Вы едете или с семьей (мать, сын). Но как бы Вы ни ехали, езжайте смело... Переборите «аграфию»... и напишите мне тотчас же: когда — одна или с семьей — решение или мечта. Знайте, что буду встречать Вас на вокзале...».

У Ахматовой возникают стихи, которые пишутся в стол, хранятся в

памяти, потому что могут стоять свободы и даже жизни. 1920-е гг.: «Прославленный Октябрь, // Как листья желтые, сметал людские жизни», «Здесь девушки прекраснейшие спорят // За честь достаться в жены палачам. // Здесь праведных пытаются по ночам // И голодом неукротимых морят». 1930-е: «В моей Москве кровавой», «...мы все пойдем // По Таганцевке, по Есенинке // Иль большим Маяковским путем...».

Моральную поддержку поэтесса обретает в воссоздании образов великих непокорных («Данте», 1936 г.; «Клеопатра», 1940 г.). Как установка на противостояние звучат строки, «тайнопись» которых приобрела привычный для условий тирании облик эзопова языка:

Но босой, в рубахе покаянной
Со свечой зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной...

И все же здесь, в стихотворении «Данте», слышна пронесенная сквозь годы верность родине и любовь к ней. Чужая власть и родная страна – эта нота у Ахматовой остается неизменной с первых советских лет. А как смотрятся «женские» эпитеты «желанной» и «долгожданной» – «женские» не сами по себе, а в созданном поэтессой контексте!

Советская власть, будучи искушенным во зле тоталитарным образованием, умела распознавать несогласных и мстить им. В 1935, 1938 и 1939 гг. следуют аресты единственного сына Ахматовой. Последний арест оборачивается пятью годами лагерей, после чего Лев Гумилев уходит на войну, участвует в штурме Берлина и до следующей «посадки» живет в Ленинграде. Сталин играет с Ахматовой, как кошка с мышью: сначала, и ответ на ее просьбу (которой все же дождался), отпускает сына, затем, продержав в тюрьме, снова освобождает, с тем чтобы через несколько месяцев, после «доследования», швырнуть в лагерь. В этот-то момент высочайшим соизволением имя Ахматовой возвращено в литературу. В 1940 г. выходит сборник Анны Андреевны «Из шести книг», выдвинутый Шолоховым на Сталинскую премию. Однако премия достается Николаю Асееву, а книга Ахматовой запрещена и изъята из библиотек.

Очередной прилив «теплых чувств» у вождя следует в годы войны, когда Сталин «спасает» поэтессу, разрешив эвакуировать ее из осажденного Ленинграда.

Вождь любил делать неприятные сюрпризы и усугублять их воздействие «привходящими обстоятельствами». По воле Сталина и его подручных накануне своего 50-летия Ахматова переживет то, что заставит ее написать главу «Приговор» из поэмы «Реквием» (1935 – 1940 гг.). Эти строки созданы 22 июня 1939 г., за день до юбилея поэтессы:

И упало каменное слово
На мою еще живую грудь.
Ничего, ведь я была готова,
Справлюсь с этим как-нибудь.
У меня сегодня много дела:
Надо память до конца убить,
Надо, чтоб душа окаменела,
Надо снова научиться жить.

Одно это настойчивое «надо» выдает в авторе поэта тоталитарной державы и суровой эпохи. «Вступление» к поэме рисует картину всенародного горя в годы кровавых репрессий. Поэтическое обобщение передает космизм трагедии. Ахматовское умение чувствовать «вертикальное измерение» важного события реализуется через апокалиптический образ «звезда смерти»:

Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марушь.

Свою беду поэтесса не отделяет от народной («над нами»), оттого так чеканно звучат даже сугубо «личные» двустишия «Эпилога» — своеобразный ахматовский «Памятник».

Еще в стихотворении «А там мой мраморный двойник...» (1911 г., цикл «В Царском Селе») Ахматова провозгласила: «Я тоже мраморною стану». В «Реквиеме» она не сомневается в том, что достойна памятника, более того, императивным тоном советует «товарищам потомкам», где его ставить, и об этом говорится в 1940 г., в страшное и почти безнадежное для нее время... Бесспорно право гения, притом женщины, на прогнозирование своего посмертного бытия. Нелегко признать уместным обращение к теме памятника, причем не жертвам сталинских репрессий, а «себе, любимой», в трагическом «Реквиеме», но у гениев собственные правила, с которыми надо считаться.

В отличие от большинства русских поэтов-предшественников, Ахматова воспринимает памятник себе в первую очередь фигурально – как изваяние и лишь затем – как метафору положительной оценки своего жизненного и творческого пути. Видимо, поэтессой движет женское стремление к уюту, поэтому к внешнему виду памятника у нее особенно трепетное отношение. Предусмотрены отдельные детали, вплоть до мельчайших:

И пусть с неподвижных и бронзовых век
Как слезы, струится подтаявший снег,

И голубь тюремный пусть гулит вдали,
И тихо идут по Неве корабли.

На этом и завершается поэма «Реквием». Внимание к собственной персоне поглотило значительную часть эмоциональных сил поэтессы и, очевидно, привело к ослаблению контроля над текстом. И незамедлительно последовала расплата. Ахматова не заметила подвоха в упоминании о «голубе тюремном». Голуби и памятники – тема щекотливая, чреватая непредусмотренным комическим эффектом. Однако нарциссический пафос лишает способности к рефлексии. И поэтесса с самым серьезным видом множит разоблачительные детали. Голубь в ее поэме – «тюремный», т. е., очевидно, недокормленный, и, кроме того, отправлен на безопасное расстояние от монумента («пусть гулит вдали»). Торжественно-приподнятая интонация и гармоничная звукопись в концовке «Эпилога» по закону контраста только усиливают невольный комизм.

Эпиграф к «Реквиему», взятый из стихотворения «Так не зря мы вместе бедовали...» (1961 г.), гласит: «Я была тогда с моим народом // Там, где мой народ, к несчастью, был». Сказано несколько косноязычно, хотя правдиво. Однако справедливости ради отметим, что единство с народом Ахматова ощущала не во все трагические периоды его жизни. Когда шли репрессии против советского крестьянства, поэтесса, как и почти вся московская и ленинградская творческая интеллигенция, не откликнулась на них, даже «в стол» ничего не написала. Трудно проводить аналогии, но великие гражданские поэты «золотого века» «пропусков» такого масштаба не делали. Оправдывать ли художников советской поры тем, что царская власть не была такой жестокой, как «пролетарская»? Однако среди них были и те, кто говорил правду, пусть и чрезмерно дорогой ценой.

Впрочем, Ахматова хорошо ощущала и свою отделенность от народа. В 1944 г., получив от советской власти ряд привилегий (игра в кошки-мышки продолжалась), она противопоставляет судьбу сталинской творческой интеллигенции, к которой относит и себя, участи погибших солдат. Она стесняется своего относительного материального благополучия и чувствует вину перед павшими, которых не успели даже захоронить:

Отстояли нас наши мальчишки.
Кто в болоте лежит, кто в лесу.
А у нас есть лимитные книжки,
Черно-бурую носим лису.

Но в годы Великой Отечественной войны Ахматовой написаны и

подлинно народные стихи, в первую очередь напечатанное «Правдой» в 1942 г. «Мужество». Торжественный, сдержанный стиль, фигура умолчания вначале и, как залог спасения Отечества, — клятва сохранить «Великое русское слово». Не землю русскую — она под врагом, а слово — средоточие народной души, слово, за которым многовековая духовная традиция.

После войны готовится к печати новая книга Ахматовой, но ее набор рассыпан: последовали постановление ЦК ВКП (б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» и доклад партийного идеолога Андрея Жданова, обвинявшего поэтессу в том, что она воспекает «блуд с молитвой во славу божию», и в прочих «несоответствиях». Исключение из Союза писателей ставит Анну Андреевну на грань нищеты, а новый арест сына к 1949 г. вынуждает ее уничтожить огромную часть архива и стать на колени перед тираном, опубликовав в честь его 70-летия стихотворения «21 декабря 1949 года» и «И Вождь орлиными очами...». Сыну это не помогло: он выйдет на свободу лишь в 1956 г.

В 1950 г. журнал «Огонек» в нескольких номерах публикует стихотворения Ахматовой, льстящие сталинскому режиму. Социалистический реализм был идеологически и эстетически чужд ей, и все попытки поэтессы соединить талант и соцзаказ оказались художественно малоценными. Удручают даже «механические», неахматовские названия: «Клеветникам», «Поджигателям», «Тост», «30 июня 1950», «1950», «Покорение пустыни», «Севморпуть», «Приморский парк Победы», «В пионерлагере» и др.

Власть оценила такой жест, и последовало снисхождение: в феврале 1951 г. поэтессу восстановили в Союзе писателей. А в мае она перенесла инфаркт. В прежние годы Ахматова знала славу, теперь наступило время «антиславы»: о ней ходят анекдоты, а на Западе она приобретает реноме политически ангажированного литератора. Пошатнувшееся здоровье, очередной творческий кризис... В известном смысле дух Ахматовой был сломлен, и она приняла логику официоза, не столько как поэт, сколько как «гражданин страны Советов». Отголоском принятия этой логики явилось позднейшее высказывание поэтессы о смертельно больном Пастернаке, ее главном литературном сопернике: «Когда пишешь то, что написал Пастернак, не следует претендовать на отдельную палату в больнице ЦК партии!»⁵.

На закате жизни

К счастью, последнее десятилетие жизни Ахматовой было и плодотворным, и относительно светлым. Гонения и клевета остались позади, вернулся из лагеря сын. Отношения с ним были крайне сложными; он жестоко упрекал мать за, как ему казалось, нежелание хлопотать о его освобождении из лагеря. В переписке Льва Гумилева сохранились такие

реплики в адрес матери: «Мама, как натура поэтическая, страшно ленива и эгоистична...», «А для нее моя гибель будет поводом для надгробного стихотворения о том, какая она бедная — сыночка потеряла, и только», «Мама не любила папу, и ее нелюбовь перешла на меня» и т. д. и т. п. Учтем, что это говорил человек, полагавший, что его судьбой Сталин расплачивается с непокорной матерью, человек, которого на следствии били головой о стену, требуя признания, что Ахматова — английская шпионка.

И все же для страны и для поэтессы наступили, если воспользоваться ее выражением, «вегетарианские» времена. Она пишет то, что хочет, и кое-что публикует, впервые за годы советской власти выезжает за границу и воочию убеждается, что снискала мировую славу. Ее поэтический дар не тускнеет, а наоборот, выдерживает спрос «по гамбургскому счету».

В 1959 г. Ахматова завершает цикл «Тайны ремесла», являющийся апофеозом темы «поэт и поэзия» в ее творчестве. Хрестоматийными для русской литературы стали стихи: «И просто продиктованные строчки // Ложатся в белоснежную тетрадь» («Творчество»), «Подслушать у музыки что-то // И выдать шутя за свое» («Поэт»), «Как и жить мне с этой обузой, // А еще называют Музой...» («Муза»), «Я научила женщин говорить... // Но, Боже, как их замолчать заставить!» («Эпиграмма»). К этому ряду принадлежат и еще один знаменитый ахматовский афоризм из стихотворения «Мне ни к чему одические рати...»:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

В этих строчках слышна переключка с цветаевским «Стихи растут, как звезды и как розы...». И заметно коренное различие между видением творчества у одной и у другой великой поэтессы. У Цветаевой возвышенная трактовка творчества; Ахматова как будто полемизирует с ней, предлагая свою, подчеркнута «заземленную» версию. У Цветаевой тайна рождения стиха остается тайной, причем высокой; Ахматова же делает заявку на ее раскрытие, недаром ведь и свой цикл она многообещающе, хотя и без излишнего пиетета назвала «Тайны ремесла»⁶.

Много лет Анна Андреевна, опасаясь обыска, хранила в памяти великолепные стихи, а затем в годы «оттепели» перенесла их на бумагу и дополнила новыми, близкими по тематике. Так оформились циклы «Северные элегии», «Песенки», «Шиповник цветет» и др. В них — разная поэтика, но неизменное мастерство, будь то белый стих, стилизация под фольклор или жанр поэтических мемуаров.

Примечателен поздний шедевр Ахматовой — стихотворение «Летний сад» (1959 г.). Редко кто писал так и в семьдесят, и в двадцать семь лет! И у кого еще можно встретить такое «легкое дыхание» тайны, такую светлую

ностальгию, такое совершенное чувство прекрасного? – только у самых великих:

Летний сад

Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,

Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невскою помню водой.

В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.

И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.

И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов.

А шествию теней не видно конца
От вазы гранитной до двери дворца.

Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.

И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт.

В последние годы жизни поэтесса с гневом пишет о Сталине и о созданном им режиме («Защитники Сталина» (1962 г.), «И клялись они Серпом и Молотом...» (1960-е гг.) и др.), вспоминает о перенесенных гонениях («Вам жить, а мне не очень...» (1959 г.) — образ изгоя-волка, запечатленный здесь, позже разовьет В. Высоцкий в превосходной «Охоте на волков»), обобщает горький опыт матери репрессированного (цикл «Черепки»).

В стихотворении «Подражание Кафке» Ахматова соотносит содержание романа «Процесс», написанном классиком модернизма, с советским периодом своей жизни. Она и здесь остается женщиной — ее поэтический взгляд отталкивается от заветной темы:

Другие уводят любимых,—
Я с завистью вслед не гляжу.

А дальше следует контраст и горестный вывод:

Одна на скамье подсудимых
Я скоро полвека сижу.

И снова контраст: истерзанная, измученная душа и существующая «где-то» нормальная человеческая жизнь. В финале – емкая метафора трагической судьбы: «Я ватник сносила дотла», найденная не сразу. Этот образ возник у поэтессы ранее во фрагменте «Лирическое отступление Седьмой элегии» (1958 г.) («Я пропотелый ватник и калоши // Высокие – ношу тридцатый год»), но здесь, без указания сроков, он передает ощущение не продолжительности страдания, а полной исчерпанности душевных сил.

Есть в «Подражании Кафке» и переключка с циклом «Черепки», в свою очередь перекликающимся с поэмой «Реквием» и циклом «Немного географии» (1935 – 1945 гг.), где встречается строка: «Я всех на земле виноватей...». В «Подражании Кафке» аналогичное утверждение высказано с большей поэтической силой, потому что оно сформулировано как вопрос ни к кому, страшный своей безадресностью:

Неужто я всех виноватей
На этой планете была?

В семидесятипятилетнем возрасте, когда уже не стыдно писать плохо или вовсе не писать, поэтесса создает восхитительное четверостишие о любви, как бы соединяя в нем свое раннее и позднее творчество. Неповторимый ахматовский психологизм и, о чудо! — все та же авантюристичность чувства, которая когда-то была у молодой поэтессы:

Мы не встречаться больше научились,
Не подымаем друг на друга глаз,
Но даже сами бы не поручились
За то, что с нами будет через час.

Несколько раньше, в 1956 г., Ахматова высказывает поразительную догадку: «...может быть, поэзия сама — // Одна великолепная цитата» («Не повторяй – душа твоя богата...»). Что это — предчувствие эпохи постмодернизма, игры чужими словами и культурными кодами? Или намек на отражение в собственном творчестве обширного историко-литературного контекста? Ведь у Анны Ахматовой есть стихотворения, посвященные А. Блоку, О. Мандельштаму, М. Цветаевой, Б. Пастернаку, В. Маяковскому, С. Есенину, И. Анненскому, М. Кузмину, М. Булгакову, Б. Пильняку, М. Зощенко и др.; известна ее любовь к А. С.

Пушкину, но ею не забыты и М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев, Е. А. Баратынский, А. А. Фет, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский и др.; не остаются без внимания Гораций, Данте, Петрарка, Гете, Шекспир, Байрон, Китс, По, Бодлер, Джойс, Кафка и др.

Она была знакома со многими литераторами «серебряного века» и советской эпохи, успела узнать молодых поэтов 1960-х гг. (А. Кушнера, Е. Рейна, Е. Евтушенко и др.), среди которых И. Бродский, Д. Бобышев и А. Найман удостоились ее поэтических посвящений, а Бродский в шутку, хотя получилось, что не совсем в шутку, был назначен ее литературным преемником. Ахматова высоко оценила талант Александра Солженицына, и после прочтения «Одного дня Ивана Денисовича» патетически восклицала: «Эту повесть обязан прочитать и выучить наизусть каждый гражданин из всех двухсот миллионов граждан Советского Союза».

Помимо литературы, в творчестве поэтессы нашли отражение другие виды искусства (живопись, архитектура, хореография и т. д.), однако среди них бесспорное первенство принадлежит музыке. Даже предчувствие смерти ассоциируется у Ахматовой с музыкой:

А как музыка зазвучала,
Я очнулась — вокруг зима;
Стало ясно, что у причала
Государыня-смерть сама.

Это четверостишие было написано в 1965 г., возможно, в ноябре, когда у поэтессы случился очередной инфаркт, или чуть позже. А умерла Ахматова 5 марта 1966 г., ровно на тринадцать лет пережив своего главного врага и мучителя Сталина. «Бывают странные сближенья», как сказал когда-то великий Пушкин.

¹ В результате культура XX века, если смотреть на нее с точки зрения традиционной эстетики мимесиса (аристотелевского подражания), оказалась способной порождать либо искусство прикладное, недолговечное (модернизм, социалистический реализм, массовая литература), либо пародийное, вторичное (постмодернизм). Реакция на этого рода несостоятельность – теории смерти (конца) искусства.

² Может возникнуть вопрос: почему мы не говорим о Марине Цветаевой как о «сооткрывательнице» «женской поэзии»? По нашему мнению, ее муза по своей сути «патриархатна». Не вдаваясь в подробности, предлагаем сравнить лирических героинь Ахматовой и Цветаевой: обнаружится, что первая, как правило, «царица», повелительница и завоевательница по отношению к мужчине, а вторая стремится к «растворенности» в нем и не озабочена вопросом «кто главный?» – признаки согласия с позицией традиционного мужского доминирования в отношениях полов. Палитра любви у Цветаевой менее разнообразна, менее богата изящными оттенками, чем у Ахматовой. Женское внимание к детали, к мелочи для размашистой цветаевской стилистики не характерно. Не говорим уже о том, что у Марины Ивановны лишь относительно небольшая часть лирики пронизана специфически «женскими» мотивами. Так что не будь Ахматовой или подобной ей фигуры, и прекрасный пол в поэзии продолжал бы

безмолвствовать в том смысле, в котором сама Ахматова, пусть и в ироническом контексте, написала: «Я научила женщин говорить...».

Сказанное вовсе не умаляет роли Цветаевой в большой литературе. Вдвоем с Ахматовой они запечатлели базовые разновидности женского типа. Лирическая героиня Анны Андреевны способна управлять своими эмоциями, тогда как цветаевской лирической героине не свойственно умение «властвовать собой». Обоюдными усилиями великие поэтессы, по большому счету, исчерпали содержательные возможности «женской лирики», тем самым вынудив своих менее талантливых продолжательниц скатываться в эпигонство, а одаренных – искать себя в периферийных сферах поэзии. Так, Белла Ахмадулина сосредоточилась на погружении в стихию русской речи, а Вера Павлова углубилась в тайны женской телесности.

³ А первое осуждение эмиграции встречается у Ахматовой в «личном» стихотворении «Ты – отступник: за остров зеленый...», написанном в июле 1917 г., после отъезда Бориса Анрепа в Англию.

⁴ «Вещь» – один из главных терминов эстетики и поэтики акмеизма, которым обозначались единичные предметы материальной действительности, подлежащие воспеванию. Этот термин был придуман в противовес абстрагированию от материальности, декларированному в рамках доктрины символизма.

⁵ О творческом соперничестве Анны Ахматовой и Бориса Пастернака свидетельствует не только уже упомянутая саркастически-негативная оценка последним «Поэмы без героя», но и, например, ахматовское стихотворение «Борис Пастернак (Поэт)». В нем превосходно, а главное, без издевки сымитирован стиль Пастернака (хотя позиция «я тоже так могу» настораживает), высоко оценены его личность и творчество. Однако авторскую благожелательность корректирует не лишенная двусмысленности начальная строка: «Он, сам себя сравнивший с конским глазом...». Оружием женского коварства Ахматова владела в совершенстве и пользовалась им как в личной, так и в творческой жизни... Впрочем, в цикле «Венок мертвым» (и не в нем одном) поэтесса с трогательной интонацией обращается и к Пастернаку, и к Цветаевой, и к другим ярким художникам слова, памятью которых особенно дорожит.

⁶ Если задаться целью отыскать «пятна на солнце», то можно упрекнуть цветаевскую формулу в высокопарности, а ахматовскую – в эпатирующей «приземленности».